

MÚSICA Y CINE EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO:

EL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ

(1903-1980)

FDO. D. JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ <i>DOCTORANDO</i>	Vº .Bº. D. ANTONIO MARTÍN MORENO <i>DIRECTOR</i>

Joaquín López González

**MÚSICA Y CINE EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO:
EL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ
(1903-1980)**



Tesis Doctoral dirigida por:

Dr. D. ANTONIO MARTÍN MORENO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA

UNIVERSIDAD DE GRANADA



Granada, 2009

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Joaquín López González
D.L.: GR. 2024-2009
ISBN: 978-84-692-2235-5

RESUMEN:

En el contexto ideológico del Franquismo, la música jugó un papel fundamental, tanto por su valor sugestivo y elocuente en la exaltación patriótica, como por su faceta lúdica y de evasión. En este segundo ámbito, el cine y el teatro musical, en especial los géneros de la opereta y la revista, acapararon el interés del público. Juan Quintero (1903-1980) desarrolló su labor creativa, a lo largo de casi tres décadas, a medio camino entre el éxito de sus composiciones para el teatro y su cada vez más prolífica creación musical para el cine. Esta tesis doctoral pretende abordar de una manera amplia y exhaustiva la figura del compositor en todas sus facetas: la composición de música ligera en los años veinte y treinta, su actividad como compositor teatral y, muy especialmente su labor en el terreno de la música cinematográfica, en el que destacó sobremanera. Asimismo, a través de su figura, se pretende estudiar el sistema de trabajo y los mecanismos de producción musical de la cinematografía española del momento. Aunque centrada en un compositor concreto, esta tesis doctoral nace con vocación de abordar la cultura artística, musical y cinematográfica en una etapa fundamental en la historia reciente de la cultura de nuestro país.

ÁREAS DE CONOCIMIENTO (CONSEJO DE UNIVERSIDADES)		
635	Música	
450	Historia Contemporánea	
MATERIAS UNESCO		
62-03-06	Música, musicología	
62-03-01	Cinematografía	
DESCRIPTORES		
Quintero Muñoz, Juan	Cine y música	Música Teatral
España - Historia - 1936-1975	Franquismo	Cine Español

ÍNDICE GENERAL

Prólogo.....	15
1. EL ESTUDIO DE LA MÚSICA CINEMATográfica	
EN ESPAÑA: FUENTES Y METODOLOGÍA.....	19
1.1. Fuentes para el estudio de la música cinematográfica.....	25
1.1.1. Fuentes primarias.....	25
<i>Películas.....</i>	25
<i>Partituras.....</i>	28
<i>Materiales Sonoros Cinematográficos.....</i>	36
<i>Fuentes Documentales.....</i>	41
1.1.2. Fuentes secundarias.....	43
<i>Bibliografía.....</i>	43
<i>Encuentros científicos.....</i>	54
<i>Recursos en la Red.....</i>	56
1.2. Metodologías para el estudio de la música cinematográfica....	58
1.2.1. Tipologías metodológicas.....	58
1.2.2. Modelos teóricos.....	61
1.2.3. Terminología y parámetros de análisis.....	67
<i>Música de Cine (MCD), Banda Sonora (BS) y Banda</i>	
<i>Sonora Musical (BSM).....</i>	69
<i>Música Diegética y Música No Diegética.....</i>	70
<i>Función Estructural / Función Expresiva, Función</i>	
<i>Descriptiva / Función Narrativa.....</i>	72
<i>Función Articuladora, Coherencia Argumental,</i>	
<i>Interacción Semántica, Forma Narrativa, Ubicación</i>	
<i>en el Montaje, Plano Auditivo y Defectos.....</i>	73
<i>La estructura temática del film. Una relación de poder....</i>	77
<i>Un modelo integral del presentación del análisis.....</i>	78

2. LA MÚSICA CINEMATográfica EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO (1936-1975)	81
2.1. Un aproximación histórica.....	84
2.1.1. Antecedentes (hasta 1936).....	84
<i>La música en el cine ¿mudo?</i>	84
<i>Los comienzos del cine sonoro</i>	88
2.1.2. La Guerra Civil (1936-1939).....	93
<i>La zona republicana</i>	94
<i>La zona nacional</i>	99
2.1.3. Posguerra y autarquía (1940-1950).....	102
<i>La política cinematográfica</i>	102
<i>La producción cinematográfica</i>	105
<i>Músicos en la posguerra: exiliados, depurados y afectos...</i>	108
<i>Música cinematográfica: hacia una clasificación estilística</i>	117
2.1.4. Entre la continuidad y el aperturismo (1950-1960).....	119
<i>Un nuevo contexto</i>	119
<i>Disidencia y vanguardismo</i>	122
<i>Continuidades genéricas</i>	124
<i>Músicos cinematográficos</i>	126
2.1.5. Del desarrollismo a la transición (1960-1975).....	130
<i>El cine del desarrollismo y los nuevos cines</i>	130
<i>Músicos cinematográficos</i>	132
2.2. Algunos compositores significativos.....	138
2.2.1. Ernesto Halffter (1905-1989).....	138
2.2.2. Rodolfo Halffter (1900-1987).....	144
2.2.3. Joaquín Rodrigo (1901-1999).....	149
2.2.4. Salvador Ruiz de Luna (1908-1978).....	158
2.2.5. Manuel Parada (1911-1973).....	163

3. JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903 - 1980).

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA.....	171
3.1. Fuentes para su estudio. Estado de la cuestión.....	174
3.1.1. Fuentes secundarias.....	174
3.1.2. Fuentes primarias. Archivo Personal.....	179
<i>Películas</i>	179
<i>Partituras</i>	181
<i>Materiales Sonoros Cinematográficos</i>	184
<i>Fuentes Documentales</i>	191
3.2. Años de juventud: los inicios de su carrera antes de la Guerra Civil (1903-1936).....	195
3.2.1. Infancia y formación musical (1903-1924).....	195
3.2.2. Inicios como intérprete y compositor (1924-1936).....	199
3.3. El paréntesis bélico y la posguerra: entre el cine y el teatro (1936 - 1950).....	219
3.3.1. Un músico en tiempos de guerra: la <i>Suite</i> <i>Granadina</i>	219
3.3.2. Entre bambalinas: la música para la escena.....	227
3.3.3. Un encuentro definitivo: la música de cine.....	241
3.4. Consagración y ocaso de un músico cinematográfico (1950-1980).....	256
3.4.1. Los años cincuenta: Del canto de cisne de CIFESA a las diez películas por año.....	256
3.4.2. La actividad internacional y los cortometrajes.....	266
3.4.3. Nuevos cines, nuevas circunstancias. El final de su carrera (1960-1980).....	277
4. JUAN QUINTERO Y LA COMPOSICIÓN CINEMATOGRÁFICA.....	283
4.1. Aproximación cuantitativa: hablan las cifras.....	286

4.1.1. Películas y géneros.....	287
<i>Largometrajes</i>	287
<i>Cortometrajes</i>	292
4.1.2. Directores y productores.....	296
<i>Largometrajes</i>	296
<i>Cortometrajes</i>	303
4.2. Aproximación profesional: modelo de trabajo y mecanismos de producción.....	305
4.2.1. Punto de partida: los cantables, el copión y el guión musical.....	307
4.2.2. La composición: del borrador a la <i>particella</i>	325
4.2.3. La producción: grabación y sincronía.....	331
4.2.4. La post-producción: ediciones y discos.....	340
5. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A TRES BANDAS SONORAS MUSICALES DE JUAN QUINTERO.....	345
5.1. La comedia de posguerra: <i>Huella de luz</i> (1942).....	349
A. Introducción.....	349
B. Consideraciones Generales.....	353
C. Desarrollo de la BSM (<i>Spotting</i>).....	357
D. Temas.....	371
E. Música y drama.....	376
5.2. La epopeya histórica: <i>Alba de América</i> (1951).....	378
A. Introducción.....	379
B. Consideraciones Generales.....	383
C. Desarrollo de la BSM (<i>Spotting</i>).....	387
D. Temas.....	418
E. Música y drama.....	423
5.3. Una comedia con tintes musicales: <i>Ventolera</i> (1961).....	426
A. Introducción.....	427
B. Consideraciones Generales.....	429

C. Desarrollo de la BSM (<i>Spotting</i>).....	434
D. Temas.....	452
E. Música y drama.....	455
CONCLUSIONES.....	459
APÉNDICES.....	479
APÉNDICE 01: FILMOGRAFÍA.....	481
A. Largometrajes.....	484
B. Cortometrajes.....	513
C. Inclusiones ajenas.....	518
APÉNDICE 02: CATÁLOGO DE PARTITURAS.....	521
A. Música ligera / Canciones.....	525
B. Música teatral.....	536
C. Música cinematográfica.....	543
D. Otras.....	572
APÉNDICE 03: ENTREVISTAS.....	573
A. Entrevista N° 1 (11-06-2004).....	575
B. Entrevista N° 2 (16-07-2004).....	577
APÉNDICE 04: FACSIMIL GUIÓN MUSICAL.....	583
A. Escenas y duraciones.....	585
B. Características de los bloques.....	598
C. Instrumentación de los bloques.....	601
APÉNDICE 05: EDICIÓN PARTITURA “SUITE GRANADINA”..	603
APÉNDICE 06: DISCOGRAFÍA.....	617
A. Música ligera / Canciones.....	619
B. Música teatral.....	621
C. Música cinematográfica.....	624
BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y RECURSOS WEB.....	627
A. MÚSICA Y CINE.....	629

A. 1. Música y Cine (Internacional).....	629
A. 1. 1. Obras de carácter general y colectivas	629
A. 1. 2. Compositores, cineastas, géneros o cinematografías concretas:.....	632
A. 1. 3. Teoría y técnica de la música cinematográfica.....	637
A. 1. 4. Obras de referencia.....	643
A. 2. Música y Cine (España).....	644
A. 2. 1. Obras de carácter general y colectivas	644
A. 2. 2. Compositores, cineastas, géneros o cinematografías concretas:.....	644
A. 2. 3. Tesis doctorales sobre música y audiovisual presentadas en España.....	649
B. CINE ESPAÑOL.....	650
B. 1. Historias generales, diccionarios y catálogos.....	650
B. 2. El cine durante el Franquismo (1936 - 1975).....	650
B. 3. Otros trabajos sobre cine español.....	652
B. 4. Congresos y asambleas.....	656
C. TEORÍA DEL CINE, ANÁLISIS FÍLMICO, SEMIÓTICA.....	659
D. MÚSICA ESPAÑOLA (SELECCIÓN SIGLO XX).....	661
E. OTRAS OBRAS DE INTERÉS.....	663
F. FUENTES PRIMARIAS.....	665
F. 1. Entrevistas.....	666
F. 2. Correspondencia.....	666
F. 3. Hemerográficas.....	666
F. 4. Legislación.....	670
F. 5. Otras.....	670
G. PUBLICACIONES PERIÓDICAS.....	671
G. 1. Música y Cine.....	671
G. 2. Cine (selección).....	671

G. 2. 1. España:.....	671
G. 2. 2. Extranjeras.....	673
H. RECURSOS WEB.....	673
H. 1. Música de Cine.....	673
H. 2. Bases de datos de cine.....	675
H. 3. Otras webs de interés.....	675
ABREVIATURAS.....	677
ÍNDICE DE TABLAS.....	679
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	680

A Patricia.

PRÓLOGO

A pesar de los años transcurridos, resulta importante no perder nunca la referencia de aquellas motivaciones que propiciaron la decisión de dedicar varios años de investigación a un tema concreto. Sin duda, el primer factor determinante fue mi interés por la historia del cine, y más concretamente del cine español. No es de extrañar, por tanto, que al finalizar mis estudios en Historia y Ciencias de la Música, me lanzara a la búsqueda de una línea de investigación que permitiese aunar el estudio de la historia de la música con el de la historia del cine de nuestro país. El primer resultado académico de aquellas investigaciones fue el proyecto de investigación tutelada *Música y cine (1936 – 1975): el caso andaluz. Estado de la cuestión*, presentado en septiembre de 2004 ante el tribunal de conocimientos adquiridos para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la Universidad de Granada. En aquel trabajo estudiaba, por un lado, la música cinematográfica en la producción fílmica andaluza o de temática andaluza durante el periodo franquista, y por otro, la relación con el cine de compositores andaluces o vinculados a Andalucía activos durante ese mismo periodo. Los resultados de aquel primer trabajo fueron más que satisfactorios, si bien tuve la oportunidad de comprobar la existencia de importantes dificultades para el desarrollo de investigaciones musicológicas sobre la música cinematográfica en España. Las dificultades se relacionaban fundamentalmente con la diversidad y dispersión de las fuentes y la ausencia de referentes metodológicos.

De cara a una tesis doctoral, parecía clara la necesidad de encontrar un objeto de estudio amplio en el que se pudieran aunar el máximo número de fuentes de diversa naturaleza, localizables y accesibles al investigador. En la primavera de 2004, durante una estancia de investigación en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid), tuve el primer contacto con la música cinematográfica del compositor Juan Quintero. La calidad de su música, unida al interés por su perfil humano y profesional, me llevó a seguir indagando en torno a su figura. Quintero trabajó junto a los más grandes cineastas del periodo franquista (Juan de Orduña, Rafael Gil, Luis Lucia), fue asiduo de las producciones de CIFESA y Suevia Films, autor de casi un centenar de bandas sonoras musicales y también destacado compositor de música escénica para artistas de la talla de Celia Gámez, Alfonso Goda o Luis Sagi-Vela.

El contacto con la familia del compositor era de vital importancia en esta investigación, ya que la búsqueda de fuentes primarias habría de llevarnos necesariamente a un archivo personal, y no a los habituales centros públicos de documentación musical o bibliotecas. En el caso de Juan Quintero Muñoz, tuve la suerte de contar con el apoyo sincero y la colaboración de su familia, que había conservado todo su legado artístico y me dio total acceso a él para su digitalización, vaciado y catalogación. Por eso el primer agradecimiento de este texto va dirigido a Doña Francisca Martos Plasencia, viuda de Juan Quintero, que no sólo me facilitó el acceso a todos los materiales de que disponía, sino que enriqueció mi investigación con su propio testimonio, muy valioso teniendo en cuenta que “Paquita” acompañó a su marido durante toda su trayectoria cinematográfica. También su sobrina Margarita Martos, quien nos abrió generosamente las puertas de su casa, merece toda nuestra gratitud. Sin ellas este trabajo no hubiera sido posible.

Quiero, a continuación, expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Antonio Martín Moreno, catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Granada, director de esta tesis y soporte fundamental en el que he apoyado día a día mi carrera investigadora y académica. Sus certeras indicaciones y sugerencias, sus cuidadosas revisiones y su confianza en mí han contribuido decisivamente a que este trabajo sea una realidad.

A lo largo de estos cuatro años han sido muchas las personas e instituciones que, de una forma u otra, han contribuido a que esta tesis saliera adelante. Vaya de antemano mi sincero agradecimiento a todas las que cito a continuación, y también a aquellas que involuntariamente me dejó en el tintero. Comienzo por el lugar en el que nació esta investigación: el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid), donde fui perfectamente atendido por su director, el profesor Emilio Casares Rodocío, y por los miembros de su equipo, especialmente Yolanda Acker, que es la amabilidad personificada. La directora del Centro de Documentación y Archivos (CEDOA), M^a Luz González, me facilitó toda la información requerida de los archivos de la Sociedad General de Autores. En la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España (Madrid) pude encontrar infinidad de fuentes relacionadas con Juan Quintero, así como el legado de partituras de otro importante compositor cinematográfico: Manuel Parada. Pero sobre todo encontré un magnífico lugar para desarrollar mi trabajo de investigación. Gracias a todo su personal y muy en especial a José María Soto de Lanuza. La Filmoteca Española (Madrid) ha sido el lugar de mis sueños: su extraordinaria biblioteca sobre temas cinematográficos, su completa colección de películas y las atenciones de su personal (especialmente José Antonio Bello y Margarita Lobo) han sido vitales en la culminación de este trabajo. También lo ha sido mi paso por otros centros de investigación como la Filmoteca de Andalucía, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el Archivo Manuel de Falla y la Fundación Victoria - Joaquín Rodrigo. Mi más sincera gratitud a sus respectivos responsables: José Enrique Monasterio, Reynaldo Fernández Manzano, Yvan Nommick y Cecilia Rodrigo.

Para terminar el apartado institucional, he de dar las gracias a la Universidad de Granada en su conjunto, y en concreto a los miembros del Departamentos de Historia del Arte y del Área de Música. Aquí he desarrollado los cuatro años de actividad de la Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia, gracias a la cual he podido culminar esta tesis. A todos los miembros del Área de Música, sin excepción, por hacerme sentir como en casa durante estos cuatro años y por brindarme su colaboración y amistad. Al grupo de investigación “Patrimonio Musical de Andalucía (HUM-263)”, que ha dado cobertura a mi actividad y en el que he encontrado a tres grandes apoyos para mi vida y mi trayectoria como investigador: Miguel Ángel Berlanga, Francisco J. Giménez y Manuela Cortés. No puedo dejar de

citar a las tres personas con las que más he aprendido de cine: Jesús García, Manuel González y Juan de Dios Salas, cuyos trabajos en la Videoteca de la Facultad de Letras y en el Cine Club, constituyen la más encomiable labor que a favor del “Séptimo Arte” se realiza en nuestra Universidad.

Son muchas las personas que han aportado valiosas ideas y generosos apoyos, contribuyendo sustancialmente a mejorar esta tesis. He de citar en primer lugar a mis compañeros del equipo de investigación “Música y cine en España: inventario documental-analítico (1989-2005)”: Jaume Radigales (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Josep Lluís Falcó (Universitat de Barcelona), Matilde Olarte (Universidad de Salamanca) y Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura). Vaya también mi agradecimiento los profesores Joaquín Cánovas (Universidad de Murcia) y David Roldán Garrote (Universidad Politécnica de Valencia); a Laura Miranda (Universidad de Oviedo); a Marinela Ruiz de Luna (Uruguay); y al compositor José Nieto, por su labor de recuperación de la música cinematográfica clásica española.

Gracias especialmente a Josep Lluís i Falcó, amigo y maestro, que desde el principio me alentó a continuar en esta línea de investigación, que me abrió las puertas de su biblioteca y que siempre me ha brindado toda la colaboración que he necesitado.

Finalmente, nada de lo que he hecho (ni de lo que haré) sería posible sin la colaboración y el aliento de mis amigos y familiares. Ellos han sufrido lo que de negativo puede tener el proceso de realización de una tesis doctoral (los agobios, el mal humor y las ausencias) y su respuesta siempre ha sido la comprensión y el apoyo incondicional. He de mencionar especialmente a mi sobrino Francisco Aranda, por su colaboración en el montaje de videos, a mi hermana M^a Angustias González por sus traducciones y a Patricia Lara, por la ayuda prestada en la revisión formal y ortográfica de este trabajo, y porque sin ella la vida sería un error.

Joaquín López González

Monachil (Granada), noviembre de 2008

1. EL ESTUDIO DE LA MÚSICA CINEMATográfica EN ESPAÑA: FUENTES Y METODOLOGÍA

1.1. Fuentes para el estudio de la música cinematográfica.....	25
1.1.1. Fuentes primarias.....	25
1.1.2. Fuentes secundarias.....	43
1.2. Metodologías para el estudio de la música cinematográfica.....	58
1.2.1. Tipologías metodológicas.....	58
1.2.2. Modelos teóricos.....	61
1.2.3. Terminología y parámetros de análisis.....	67

1. EL ESTUDIO DE LA MÚSICA CINEMATográfica EN ESPAÑA: FUENTES Y METODOLOGÍA

El estudio de la producción cinematográfica española, así como el desarrollo de actividades de investigación, recopilación y difusión del patrimonio cinematográfico, constituyen un terreno en auge en la actualidad, dentro de la corriente que podríamos denominar “Estudios de la Posmodernidad”. Como explica G. Flaxman, «el eclecticismo, según se dice, es el emblema estético del Posmodernismo, y el cine parece cuadrar perfectamente dentro de esta lógica. El séptimo arte siempre ha sido un género híbrido, no sólo por estar formado por dos vectores, el arte y la industria, sino también porque su propia evolución ha dependido en gran medida de un proceso de apropiación, recuperación y conquista de varios estilos, géneros, convenciones y artes»¹. Hemos de tener en cuenta, además, que el cine de nuestro país constituye un testimonio vivo de nuestra historia y de nuestra cultura, por lo que resulta de especial interés la realización de estudios sobre todos aquellos aspectos que permitan dar a conocer las plurales visiones de la historia del cine español.

¹ FLAXMAN, Gregory. «Estudios filmicos». En: *Enciclopedia del Posmodernismo*, Eds. Víctor E. TAYLOR / Charles E. WINQUIST. Madrid: Síntesis, 2002, p. 135.

Sin embargo, la música resulta ser uno de los elementos más descuidados en el aún incipiente conjunto de estudios dedicados al cine español. Las razones que explican este descuido son muy diversas, y una de ellas es sin duda el desinterés generalizado por parte de los especialistas españoles en cine y comunicación audiovisual hacia la vertiente musical de la cinematografía. La mayoría de ellos reconocen la importancia de la música en el cine, pero no se atreven a abordar su estudio, arguyendo la consabida (y ya manida) excusa de la carencia de una base de cultura musical. Lo más alarmante es que ha existido (y existe) un desinterés análogo por parte de la Musicología, demostrado por la palpable ausencia de alusiones a compositores cinematográficos en las historias de la música española en el siglo XX. La actividad filmica de nuestros compositores ha sido ignorada, cuando no deliberadamente silenciada, debido a que se ha considerado prioritario el estudio de lo que podríamos llamar el “gran repertorio”, es decir, las obras de concierto y (como mucho) la música escénica². Además, aunque la mayoría de los “grandes compositores” españoles del siglo XX ha trabajado en alguna ocasión para el cine, no es menos cierto que buena parte de ellos ha tenido graves prejuicios hacia esta actividad, considerada menor (incluso alimenticia)³. Por otra parte, aquellos otros que han cometido el pecado de dedicarse casi en exclusiva a la industria del celuloide apenas aparecen citados en las principales obras historiográficas dedicadas a la música española de la pasada centuria.

Para Julio Arce «el análisis y valoración de la banda sonora en España desde la perspectiva de las técnicas musicales y sus relaciones con la imagen todavía es, después de cumplirse cien años de la invención del cine, una tarea pendiente de la historiografía

² Sirvan como notorias excepciones trabajos musicológicos recientes sobre Ernesto y Cristóbal Halffter en los que sí se dedican algunas páginas a su actividad cinematográfica:

ACKER, Yolanda / SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos*. Granada / Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Residencia de Estudiantes, 1997.

GAN QUESADA, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada: 2003.

En cuanto a trabajos no musicológicos caben destacarse las tempranas aproximaciones de Carlos Colón y Joan Padrol a la música filmica de Joaquín Turina y Carmelo Bernaola, respectivamente:

COLÓN PERALES, Carlos. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.

_____. *La música cinematográfica en el conjunto de la obra de Turina*. Cuaderno incluido en la carpeta del Encuentro Internacional de Música de Cine. Sevilla / Madrid: Fundación Luis Cernuda / Ministerio de Cultura, 1986.

PADROL, Joan. *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Coord. Fernando CALVO. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares - Club Cultural Antonio Nebrija, 1986.

³ A las trascendentales opiniones de Adorno, quien consideraba como un “género apócrifo” la música cinematográfica, y Stravinski, que la comparaba con el papel pintado para la pared, podemos añadir esta paradigmática cita del compositor español Rodolfo Halffter: «Mi música filmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas». Cfr. IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992, p. 427.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

cinematográfica y musical española»⁴. En palabras de Josep Lluís i Falcó, «el ámbito de la Musicología, la historiografía musical y la crítica especializada en música ha considerado (y en muchos casos todavía considera) la banda sonora como un “mal menor”, prescindible y, en consecuencia, indigno de cualquier estudio. La metodología y las fuentes que son válidas para otras músicas, no lo son para ésta. Y el resultado de la nula versatilidad de algunos lleva al fracaso»⁵.

Efectivamente, si desde el terreno audiovisual se localizan carencias por parte de los musicólogos, también desde el terreno musical se pueden encontrar carencias en los comunicólogos o críticos de cine que han estudiado (y a menudo descuidado) los aspectos musicales del film. Esto nos lleva a la confrontación de metodologías, tema del cual el citado profesor Lluís i Falcó ya se ha ocupado en una interesante disertación que pretende sopesar los “pros” y “contras” del análisis musical y cotejarlos con los del audiovisual, a fin de lograr una colaboración más estrecha, delimitando claramente los objetivos de cada uno de ellos y sus posibles resultados. Para Lluís las conclusiones o resultados a los que llega el análisis musical «permiten discernir qué tipo de música se utiliza, cómo es esta música... e incluso relacionarla con el carácter del film [...], pero no siempre cómo se utiliza la misma en su relación con los demás elementos: montaje, diégesis, acción dramática, etc.»⁶. Desde nuestro punto de vista, podemos colegir que los estudios audiovisuales no harían mal en torcer su mirada hacia la Musicología, pues quizá ésta pueda aportar alguna luz en cuestiones relacionadas con la metodología y la terminología. No podemos olvidar que, dada su calidad de música dramática, la banda sonora musical es heredera directa de la ópera y, en el caso español, de la zarzuela, ambos terrenos transitados por la Musicología, diacrónica y sistemáticamente, desde muy diversas perspectivas. Por otra parte, consideramos evidente que la Musicología debe hacer más caso al audiovisual. No es lógico que una monografía (tesis doctoral, voz de diccionario, etc.) musicológica dedicada a un determinado compositor, ignore sistemáticamente sus creaciones para el cine. Y más teniendo en cuenta que el estudio

⁴ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Iberautor / SGAE, 1998, p. 5.

⁵ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Lo que pudo haber sido...». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), 7-9, 2ª Época (2000), p. 14.

_____. «... Y no fue». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), 6, 3ª Época (2003), p. 19.

⁶ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Análisis Musical vs Análisis audiovisual: el dedo en la llaga». En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, p. 147.

de esa música cinematográfica puede aportar nuevas visiones en torno al estilo de ese compositor⁷.

La Musicología debe entrar de lleno en el terreno de los estudios audiovisuales, por ser un ámbito plenamente de su incumbencia, adquiriendo para ello un aparato metodológico adecuado y entablando una colaboración directa con estudiosos de otras disciplinas, desde la Teoría del cine hasta la Psicología de la percepción, pasando por la Semiótica y la Sociología de la música. Como indica Colón Perales «la música es un factor fundamental en los procesos de proyección / identificación que cimientan el poder de seducción del cine, una presencia emotiva que, a través de los medios que le son propios, inserta en la experiencia de visión de la película su abstracto mensaje [...] La música construye la experiencia de realidad emocional del hecho cinematográfico, erigiéndose –como ya antes lo había hecho en otras representaciones sagradas o profanas- en una mediación afectiva»⁸.

El objetivo esencial de esta tesis doctoral es dar un nuevo paso en el estudio de la música cinematográfica en el cine producido durante el Franquismo (1936 – 1975), aunque tomando como referente a una de sus figuras fundamentales, el compositor Juan Quintero Muñoz. Quedan delimitados como objetos de estudio de la tesis los siguientes ámbitos de trabajo:

- El cine del periodo franquista, con especial atención a su música. Aunque de manera flexible, adoptamos este arco cronológico porque en él se circunscribe la obra cinematográfica del compositor objeto de nuestra tesis (1939-1967).
- El compositor Juan Quintero Muñoz: su trayectoria, su sistema de trabajo y las características de su estilo en la composición cinematográfica.

Para ello abordaremos nuestro objeto de estudio no sólo desde un punto de vista diacrónico, sino también sistemático, a través de diversas aproximaciones analíticas:

⁷ Está en prensa un artículo sobre la faceta cinematográfica de Joaquín Rodrigo, en el que intentamos demostrar que el compositor adopta una estética decididamente más avanzada en sus (escasas) participaciones en el cine que en muchas de sus obras para concierto.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. «La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine». En: *Joaquín Rodrigo y la creación musical de los años cincuenta*. Ed. Javier SUÁREZ-PAJARES. Valladolid: SITEM / Glares, [en prensa].

⁸ COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel. / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 27.

musical, audiovisual, estética, sociológica e ideológica. Se pretende, por otra parte, plantear dentro de lo posible la existencia de rasgos comunes subyacentes en la música cinematográfica de la época.

1.1. Fuentes para el estudio de la música cinematográfica

Dos son los principales problemas a los que se enfrenta el investigador interesado en el estudio de la música cinematográfica: las fuentes y la metodología. Atenderemos a la ya tradicional división establecida por Lasso de la Vega⁹ entre “fuentes primarias” y “fuentes secundarias”, entendiendo las primeras como aquellas que nunca han sido utilizadas o interpretadas, al menos con el propósito que nos interesa o la amplitud que pretendemos, o que, en su sentido histórico, han sido elaboradas en la cercanía de los hechos que se intentan reconstruir o analizar. Entenderemos por fuentes secundarias, aquellas que transmiten conocimientos evidenciados a través de intermediarios o hechos y materiales de segunda mano, así como elaboraciones posteriores que partan de las fuentes primarias, es decir, la bibliografía existente sobre el tema, las publicaciones periódicas y los recursos digitales disponibles.

1.1.1. Fuentes Primarias

Películas

Una peculiaridad adicional de esta línea de investigación es la diversa naturaleza de las fuentes primarias. ¿Cuál es la fuente esencial en la que debemos basar un estudio musicológico riguroso sobre música cinematográfica? A pesar de las reticencias que pueda albergar la “Musicología Tradicional”, e incluso la llamada “Nueva Musicología”¹⁰, ligadas ambas al estudio minucioso de la partitura como fuente fundamental, hemos de reconocer que en el caso cinematográfico el primer referente ha de ser el objeto fílmico, es decir, la película de celuloide en la que encontramos el registro óptico de la imagen y el de la banda sonora, como producto final de un largo

⁹ LASSO DE LA VEGA Y JIMÉNEZ PLACER, Javier. *Manual de documentación: las técnicas para la investigación y redacción de los trabajos científicos y de ingeniería*. Barcelona: Labor, 1969.

¹⁰ Se considera a Joseph Kerman como el iniciador de la denominada “Musicología Crítica” o “Nueva Musicología”, con la publicación de su *Contemplating Music* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), que en Europa fue publicada bajo el título *Musicology* (London: Fontana, 1985). Para una interesante reflexión sobre el impacto de esta obra en los estudios académicos sobre música véase: COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción la música*. Madrid: Alianza, 2001, p. 112–131.

proceso creativo en el que han intervenido gran cantidad de personas y factores de todo tipo (técnicos, artísticos, económicos, etc).

Se trata de un soporte absolutamente frágil y sensible, es decir, constituye un patrimonio susceptible de protección más que cualquier otra fuente musical, ya que su deterioro es constante e irremediable. Lo cual se acentúa en el caso de la banda sonora, a menudo descuidada en los procesos de restauración realizados en los laboratorios de las filmotecas y centros de documentación cinematográfica.

Establecida ya la fuente primaria esencial se plantea un nuevo interrogante ¿Dónde podemos encontrar las películas? Por ejemplo, en el caso de Quintero, el listado filmográfico elaborado (Apéndice 1) arroja la cifra de ochenta y ocho largometrajes y treinta y cinco cortometrajes con música original o adaptada directamente por él, a las que hay que sumar la inclusión “ajena” de piezas del ceutí en otros cinco largometrajes. No resulta sencillo localizar originales o copias sobre soporte de celuloide de este ingente *corpus* filmico, que constituye la fuente esencial para el estudio de su obra audiovisual.

El acceso al material filmico original, especialmente en lo que se refiere a las primeras cinco décadas de la cinematografía española, supone uno de los grandes problemas para la investigación sobre este periodo. Buena parte de las películas se han perdido, mientras que otra parte importante permanece oculta y olvidada en almacenes de los viejos estudios y productoras. Román Gubern apunta que la devastadora destrucción del patrimonio filmico de la primera mitad del siglo XX se ha debido, entre otras causas, «a cuatro incendios en laboratorios importantes, pero también por la incuria o irresponsabilidad de muchos comerciantes e industriales del ramo, por el desinterés de los poderes públicos, por la fragilidad de los soportes de los filmes, por catástrofes naturales, por vandalismo y, en general, por la subestimación de su valor histórico y cultural [...] De la producción española anterior a la Guerra Civil se conserva en torno al diez por ciento de su volumen»¹¹.

No obstante, existen una serie de centros de conservación e investigación en los que se puede disponer de buena parte de este patrimonio filmico para su estudio: las

¹¹ GUBERN, Román (coaut.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 11.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

filmotecas. Para la realización de este trabajo se han visitado dos de estos centros, la Filmoteca Española (Madrid) y la Filmoteca de Andalucía (Córdoba). La Filmoteca Española fue fundada en 1953, posee un amplio fondo de cine español e internacional y cuenta con una importante colección de registros sonoros, así como todo el material conservado del Noticiario Documental Cinematográfico Español (el popular *NO – DO*), que constituye una fuente inestimable cuyo valor está aún por explotar por parte de quienes estudian la cultura y el arte del Franquismo¹². En cuanto a la Filmoteca de Andalucía, fue fundada en Córdoba con el fin de investigar y conservar todo material rodado que sea de interés histórico y cultural para Andalucía. El inconveniente de estos centros es que, habitualmente, no permiten el acceso directo al material filmico en su formato original, sino que proporcionan copias sobre otros soportes: ediciones en video y grabaciones de emisiones televisivas o realizadas por la filmoteca a partir de los originales (tele-cine). No obstante, cuando permiten el trabajo con película de celuloide tampoco las condiciones de visionado son las adecuadas, ya que se trabaja en una moviola, cuyo sonido es deficiente en extremo¹³.

Respecto a las ediciones comerciales, buena parte de los derechos de distribución de las películas españolas de la posguerra están o han estado en posesión de las empresas Divisa Films y Video Mercury. Durante los años ochenta y noventa se produjo el mayor auge de estas ediciones, en formato de video doméstico (VHS/Beta), por parte de estas distribuidoras. Sus colecciones de cine clásico español constituyen una fuente de gran valor para nosotros aunque de difícil adquisición comercial, ya que la mayor parte de los ejemplares están agotados y/o desaparecidos ante la llegada de los nuevos formatos digitales. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que la mayor parte de los ingresos de estas compañías distribuidoras no procede de la venta directa de cine en formato doméstico (dado el carácter “poco comercial” de esta filmografía) sino de la percepción de derechos por emisiones televisivas. En este campo se ha abierto un amplio horizonte con los nuevos sistemas de televisión digital y la proliferación de canales temáticos cinematográficos, que demandan un constante suministro de

¹² Uno de los estudios más serios e importantes sobre esta extraordinaria fuente es: SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente / TRANCHE, Rafael R. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2001. Su edición fue acompañada por la elaboración de un reportaje para TVE.

¹³ Aunque estas condiciones de visionado y audición supongan un inconveniente, está fuera de toda duda que lo más importante es la correcta preservación del material filmico original y la evitación de cualquier deterioro de éste. Además el trabajo sobre copias en video facilita al investigador la labor de análisis, que requiere un constante revisionado de escenas y secuencias.

contenidos. Entre estos canales de pago destaca dos: “De Cine Español” (ofrecido por la plataforma Digital Plus) y “Somos” (de la plataforma Teuve), que emiten durante todo el día cine clásico español, muy especialmente del periodo que nos ocupa.

Partituras

Dado el planteamiento musicológico de este trabajo, han de tenerse en cuenta otras fuentes primarias fundamentales que constituyen, más que un útil complemento, un factor fundamental que puede aportar datos significativos en el análisis de la banda sonora musical: las partituras. Ciertamente es que muchas bandas sonoras musicales, o importantes fragmentos de éstas, no han sido escritas en partitura debido a diversas razones. Así, en el caso de músicas populares o tradicionales, generalmente incluidas en la diégesis¹⁴ del film, las piezas de tradición oral (o música pop) aparecen como actuaciones musicales dentro de la narración fílmica y, por tanto, no han sido compuestas para el film ni puestas en partitura (por ejemplo, los protagonistas entran en un tablao flamenco donde se interpretan unas bulerías). A menudo, encontramos la inclusión incidental de piezas preexistentes que han sido grabadas con anterioridad a la realización del film y que el director o el productor han creído conveniente poner en la banda sonora, por razones expresivas o comerciales (por ejemplo, las bandas sonoras musicales en las películas de Quentin Tarantino están conformadas por éxitos musicales del pop-rock de los años setenta y ochenta).

Centrándonos en aquella música cinematográfica que ha quedado plasmada en partituras, merece la pena hacer algunas consideraciones sobre las peculiaridades y problemática de su estudio. Habitualmente, sólo hay un elemento que diferencia a una partitura de música fílmica de cualquier otra, y es la presencia de anotaciones de sincronización, que el compositor toma como referencia para ajustar la música de cada bloque¹⁵ a la imagen en movimiento. En la siguiente ilustración, que corresponde a la partitura del largometraje *Como la tierra*, compuesta por Quintero en 1953, aparecen rodeadas con un círculo dos anotaciones de sincronía que indican la duración en

¹⁴ José Nieto considera diegético «todo aquello que pertenece de forma natural a la historia narrada», lo cual aplicado a la música del film, nos llevaría a definir la “música diegética” como aquella cuya presencia está justificada en la historia óptica o argumentalmente. Cfr. NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996, p. 22. La terminología de análisis se desarrollará en el capítulo 1.2. dedicado a “Metodología”.

¹⁵ Se denomina “bloque” a cada uno de los fragmentos musicales que se incluyen en la banda sonora musical de una película.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

segundos y (en este caso) mitades de segundo. Al final de cada bloque, es habitual encontrar la anotación que señala la duración total del mismo:

The image shows a page of handwritten musical notation for the film 'Como la tierra' (1953). The score is written on aged paper and includes staves for Arpa o Piano, Viol. 1ª, Viol. 2ª, V. Cellos, and C. Bajo. Two red circles highlight specific synchronization annotations: the first circle contains the handwritten text '16 1/2' and the second circle contains '27 1/2'. The notation includes various musical symbols, dynamics like 'Piu' and 'Aro', and performance markings.

Ilustración 1: Anotaciones de sincronía en fragmento de la partitura de *Como la tierra* (Alfredo Hurtado, 1953). Fuente: Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero

Si la notable escasez y dispersión del material filmico suponía un primer problema para el estudioso interesado en el cine español, especialmente de la primera mitad del siglo XX, esta dificultad se eleva a la enésima potencia cuando el objeto requerido es la partitura. Por su carácter “hibrido”, la música de cine es la gran perjudicada dentro del patrimonio musical y también del cinematográfico. Hasta ahora, y exceptuando honrosas excepciones¹⁶, no existen centros de documentación en los que se conserven de manera sistemática este tipo de fuentes. Josep Lluís i Falcó atribuye esta desidia a la falta de demanda por parte de los escasos investigadores que, por ahora, trabajamos en este tipo de empeños: «arxius i biblioteques donin la mateixa poca

¹⁶ Hemos de citar aquí los trabajos que Luciano Berriatúa y Alfonso del Amo están realizando en la Filmoteca Española, donde a través de una meritoria localización de partituras, están consiguiendo recuperar la música original compuesta para diversas películas del periodo silente español, como *La Revoltosa* (Florián Rey, 1924), *Frivolinas* (Arturo Carballo Alemany, 1926) o *La Bejarana* (Eusebio Fernández Ardavín, 1926), ésta última adaptación de la zarzuela del compositor granadino Francisco Alonso. Véase: BERRIATÚA, Luciano. «Zarzas. El género chico en el cine mudo». En: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (Cuadernos de la Academia, 11 / 12), 2002, pp. 211 – 220.

_____. «Notas sobre la reconstrucción de Frivolinas». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 34 (Febrero, 2000), pp. 123 – 151.

_____. «Frivolinas, la reconstrucción de un musical mudo». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (Junio, 1999), pp. 102 – 118.

importancia als documents que es relacionen amb la música cinematogràfica per una mal aplicada llei de l'oferta i la demanda intel·lectuals; a més d'això, per la poca definició de la matèria, que fa que cada centre escombri una mica cap a casa de l'altre no considerant com a pròpia la documentació sobre música de cinema»¹⁷. Sin embargo –y de nuevo en palabras de Lluís, principal especialista en cuestiones de patrimonio musical cinematográfico en el Estado Español- «tanto las partituras como los materiales estrictamente sonoros forman parte (o debieran hacerlo) del patrimonio musical-cinematográfico y, por tanto, son susceptibles de conservación, catalogación y estudio». Si bien es cierto que «en España son pocos los archivos y o bibliotecas que conservan de manera sistemática partituras cinematográficas entre sus fondos, y ninguno existe especializado en ello»¹⁸, para nosotros constituye un empeño fundamental la localización de este tipo de fuentes. Y el resultado de esta búsqueda, que en principio parecía llamada a ser infructuosa, nos muestra que existen algunos materiales localizados y (lo más importante) que es posible encontrar más. Está por hacer, no obstante, un repertorio exhaustivo de estas fuentes (un a modo de R.I.S.M. cinematográfico) que nos permita conocer su localización para su estudio y valoración¹⁹.

El punto de partida para la búsqueda de fuentes musicales en esta investigación fue el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (I.C.C.M.U.) de Madrid, cuyos principales fines son «la investigación científica, la recuperación del patrimonio, la enseñanza especializada, la asesoría en el campo de las ciencias y la actividad musical, y la difusión de la música española e hispanoamericana»²⁰. El principal interés de este

¹⁷ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Els components sonors cinematogràfics: un problema de mutilació patrimonial». En: *El patrimoni cinematogràfic a Catalunya*. Ed. Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995, p. 257. Presentamos el texto original en catalán, pues consideramos factible la comprensión de su sentido general, en lugar de realizar una traducción deficiente dado nuestro escaso conocimiento de esta lengua.

¹⁸ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «La interdisciplinariedad: ¿Un inconveniente para el patrimonio musical cinematográfico?». En: *El Patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco J. GIMÉNEZ / Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ / Consuelo PÉREZ (Eds.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía / Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 185.

¹⁹ Un primer paso en este sentido ha sido la creación en 2007 del equipo de investigación “Música y cine en España: inventario documental-analítico (1989-2005)”, que a través de un Proyecto I+D sustentado por el Ministerio de Ciencia e Innovación pretende abordar la catalogación e inventario de la música en el cine español de los últimos 20 años, para su posterior depósito, análisis y, acaso, interpretación concertística. El equipo está dirigido por Jaume Radigales (Universitat Ramon Llull, Barcelona) y formado por Josep Lluís Falcó (Universitat de Barcelona), Matilde Olarte (Universidad de Salamanca), Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura), Joaquín López (Universidad de Granada) y Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura).

²⁰ Centro de investigación y promoción adscrito a la Universidad Complutense de Madrid mediante un convenio entre dicha Universidad, la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), el Instituto de Artes Escénicas y de la

1. El estudio de la música cinematográfica en España

centro para el presente trabajo provenía de su especial vinculación con la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), entidad que gestiona los derechos de la inmensa mayoría de los compositores españoles. Precisamente por esta vinculación, allí se encuentra el Centro de Documentación y Archivo (C.E.D.O.A.) de la S.G.A.E., donde se conserva todo el fondo de partituras de esta sociedad, así como otros importantes fondos, como el de la editorial Unión Musical Española (U.M.E.). Era de suponer que allí podríamos encontrar una ingente cantidad de partituras cinematográficas españolas. Nada más lejos de la realidad. La responsable del C.E.D.O.A., M^a Luz González Peña, nos presentó el listado las partituras cinematográficas conservadas en el centro (tablas 1 y 2).

Tabla 1: Partituras de Música Cinematográfica existentes en la S.G.A.E.
Fuente: Madrid, Centro de Documentación y Archivo de la S.G.A.E.

Compositor	Título	Contenido	Caja
Baños López, Roque	Goya	Partitura ed por ordenador	*6719
Baños López, Roque	Muertos de risa	Partitura ed por ordenador	*6720
Baños López, Roque	No se lo digas a nadie	Partitura ms fotocopiada	*6383
Baños López, Roque	Segunda piel		*7954
Durán-Loriga, Jacobo	Tata mía	Partitura ms fotocopiada	356
García Leoz, Jesús	Balarrasa	Partitura y particellas ed por	*6420
García Leoz, Jesús	Bienvenido Mister Marshall	Partitura y particellas ed por	*6416
García Leoz, Jesús	La sirena negra	Partitura y particellas ed por	*6417
García Leoz, Jesús	Niebla y sol	Partitura y particellas ed por	*6419
García Leoz, Jesús	Surcos	Partitura y particellas ed por	*6418
Iglesias Fernández, Alberto	Los amantes del Círculo Polar	Partitura ed por ordenador	*6919
Illarramendi Larrañaga,	El cielo	Partitura ms fotocopiada	*9553
Navarro Reyes, Diego	Nocturno	Partitura ed por ordenador	*10149
Nieto González, Ángel José	Bwana	Partitura ms fotocopiada	*3164
Nieto González, Ángel José	El perro de hortelano	Partitura ms fotocopiada	*3166.1
Nieto González, Ángel José	Tu nombre envenena mis sueños	Partitura ms fotocopiada	*3165
Quintero, Jesús [sic]	Agustina de Aragón	Partitura ms fotocopiada	*8451
Quintero, Jesús	Alba de América	Partitura ms fotocopiada	*8863
Quintero, Jesús	El canto del gallo	Partitura ms fotocopiada	*8862
Quintero, Jesús	La leona de Castilla	Partitura ms fotocopiada	*8450
Quintero, Jesús	Pequeñeces	Partitura ms fotocopiada	*8864
Reyes Reyes, Victoriano	Lisboa	Partitura ed por ordenador	*6934

Música (I.N.A.E.M.) del Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid. Cfr. “Actividades y Objetivos”. En: *Web del Instituto Complutense de Ciencias Musicales*. www.iccmu.es [Última consulta: Junio, 2006]

Tabla 2: Listado de películas cuya partitura se conserva en la S.G.A.E. por orden cronológico
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos facilitados en S.G.A.E.

Año	Título del film	Director	Compositor
1947	<i>La sirena negra</i>	Carlos Serrano de Osma	Jesús García Leoz
1949	<i>Pequeñeces</i>	Juan de Orduña	Juan Quintero Muñoz
1950	<i>Balarrasa</i>	José A. Nieves Conde	Jesús García Leoz
1950	<i>Agustina de Aragón</i>	Juan de Orduña	Juan Quintero Muñoz
1951	<i>Niebla y sol</i>	José María Forqué	Jesús García Leoz
1951	<i>Surcos</i>	José A. Nieves Conde	Jesús García Leoz
1951	<i>Alba de América</i>	Juan de Orduña	Juan Quintero Muñoz
1951	<i>La leona de Castilla</i>	Juan de Orduña	Juan Quintero Muñoz
1952	<i>¡Bienvenido Mister Marshall!</i>	Luis García Berlanga	Jesús García Leoz
1955	<i>El canto del gallo</i>	Rafael Gil	Juan Quintero Muñoz
1986	<i>Tata mía</i>	José Luis Borau	Jacobo Durán-Loriga
1996	<i>Bwana</i>	Imanol Uribe	A. José Nieto González
1996	<i>El perro de hortelano</i>	Pilar Miró	A. José Nieto González
1996	<i>Tu nombre envenena mis sueños</i>	Pilar Miró	A. José Nieto González
1998	<i>No se lo digas a nadie</i>	Francisco L. Lombardi	Roque Baños López
1998	<i>Los amantes del Círculo Polar</i>	Julio Médem	Alberto Iglesias Fernández
1999	<i>Goya en Burdeos</i>	Carlos Saura	Roque Baños López
1999	<i>Muertos de risa</i>	Alex de la Iglesia	Roque Baños López
1999	<i>Segunda piel</i>	Gerardo Vera	Roque Baños López
1999	<i>Lisboa</i>	Antonio Hernández	Victoriano Reyes Reyes
2001	<i>Nocturno</i> ²¹	---	Diego Navarro Reyes
2001	<i>El celo</i>	Antonio Aloy	Ángel Illarramendi Larrañaga

El centro conserva un total de 22 partituras catalogadas específicamente como Música de Cine. De todas ellas, menos de la mitad (cinco de García Leoz y cinco de Quintero) corresponden al periodo en el que se centra este trabajo²² ¿Por qué precisamente se conservan las obras de estos dos autores de los años 40 y 50? ¿Y por qué cinco de cada uno? ¿Cómo es posible que se conserven, en el caso de Leoz, no sólo la partitura sino también las particellas editadas por ordenador? La respuesta es muy simple, y nos remite a un proyecto discográfico llevado a cabo por la Fundación Autor (dependiente de S.G.A.E.) y dirigido por el también compositor José Nieto a finales de la década de los noventa. Se trata de una colección de tres discos dedicados, bajo el título *Clásicos del cine español*, a los tres compositores más representativos de la

²¹ Esta obra hasta ahora no forma parte de ninguna banda sonora original. Fue estrenada bajo la batuta de su autor, el joven compositor Diego Navarro, en un concierto celebrado en el Teatro del “Liceo Francés” de Madrid en abril de 2001, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica del Associated Board of the Royal Schools of Music de Londres en España. Información obtenida en: *Web Oficial de Diego Navarro Reyes*. <http://www.diegonavarrorreyes.com> [Consultada en Julio de 2004]

²² Como se observa, en la base de datos de la que se extrajo este listado, el nombre del compositor está equivocado, ya que no es “Jesús Quintero” sino “Juan Quintero Muñoz” el autor de las partituras listadas. Ya dejamos constancia de la errata y suponemos que el centro habrá rectificado los datos.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

posguerra cinematográfica española: Juan Quintero, Jesús García Leoz y Manuel Parada²³. En el caso de Quintero –como explica José Nieto en el texto de presentación del CD- «afortunadamente la viuda conservaba en perfecto estado todos los manuscritos con las partituras originales de las películas que nos interesaban»²⁴. Las piezas que se incluyen en ese disco son:

- *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1947): “Títulos de crédito”, “Cabalgando hacia el Castillo”, “La comitiva del Emperador”, “Locura de Amor”, “Las damas de la Reina/Recuerdos”, “La Cacería” y “Final”.

- *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1949): “Títulos/Fin de curso”, “La condesa y el marqués”, “Baile en... (vals)”, “En París”, “Buscando a Jacobo”, “Asesinato en Carnaval”, “Cena de gala” y “Final”.

- *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948): “Mare Nostrum (Títulos de crédito)”, “En el puerto de Nápoles”, “Las ruinas de Pompeya”, “Sembrando muerte”, “La fiesta del consulado” y “Adiós para siempre”.

- *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951): “Títulos de crédito”, “La tormenta”, “La batalla. El gran capitán”, “En Córdoba”, “Ante el consejo”, “Fanfarria y marcha” y “¡Tierra a la vista!”.

Como vemos, las bandas sonoras musicales de *la Leona de Castillay El canto del gallo* no se incluyeron finalmente en la edición discográfica.

Con respecto a García Leoz, coinciden los títulos del disco con los fondos encontrados, aunque en este caso se trata ya de partituras y particellas editadas por ordenador para su interpretación por parte de la Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava (1999). Los originales se conservaban en Olite (Navarra), ciudad natal del compositor donde permanecía buena parte de su legado, pero este ha sido depositado recientemente en el Archivo General de Navarra (Pamplona).

²³ *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero*. Director: José Nieto. Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. Coro del Teatro Nacional de Eslovaquia. Madrid: Fundación Autor, 1998. Notas al CD: Julio Arce; *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz*. Director: José Nieto. Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. Madrid: Fundación Autor, 1999. Notas al CD: Julio Arce; *Clásicos del cine español. Vol. 3. Manuel Parada*. Director: José Nieto. Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. Madrid: Fundación Autor, 2000. Notas al CD: Julio Arce.

²⁴ NIETO, José. «Así suena». En: *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 3.

El tercero de los discos editados por la Fundación Autor está dedicado a Manuel Parada, compositor entre otras muchas piezas de la célebre sintonía del *No-Do*, cuya partitura, por cierto, resultaba casi ilegible y fue transcrita “de oído” por los editores del disco José Nieto y Benito Lauret. Es interesante constatar que las partituras cinematográficas (y no cinematográficas) de Manuel Parada se encuentran en la Biblioteca Nacional de España (BNE, Madrid), en la Sección de Música (Sala Barbieri), a la que fue donado todo su legado. Según el listado facilitado por la B.N.E., allí se conservan un total de 89 “fondos musicales de películas” (lo que constituye prácticamente el total de su filmografía), a los que hay que sumar su música para noticiarios y documentales, así como los fondos musicales y obras originales para T.V.E.

En resumen, la primera aproximación a la S.G.A.E., que en un principio parecía destinada al fracaso, nos aportó el conocimiento y localización de tres grandes legados de compositores cinematográficos y, muy especialmente, el contacto con la familia del compositor Juan Quintero Muñoz (de vital importancia en esta investigación). Sin embargo, cabe preguntarnos por qué no se conservan en esta sociedad más partituras cinematográficas. De nuevo Josep Lluís i Falcó nos ofrece algunas respuestas, al remitirnos al inédito *Inventario pre-catálogo del fondo de partituras localizadas en el Archivo Musical de la Sociedad General de Autores*²⁵ realizado por Jorge de Persia entre 1986 y 1990. De los fondos descritos (en total, más de dos millares de partituras de orquesta), encontramos un grupo de 36 partituras cinematográficas del compositor gaditano José Muñoz Molleda, entre las que podemos destacar *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), famosa co-producción de la “nueva España” fascista con la UFA alemana. Brillantemente estudiada por Gemma Pérez Zalduondo, la figura de José Muñoz Molleda fue una de las más prolíficas en la banda sonora de la posguerra española, como queda de manifiesto en el catálogo del compositor²⁶. Sin embargo, queda por hacer un análisis de carácter audiovisual de las composiciones fílmicas de este autor. Volviendo a la cuestión de sus partituras, «en el *Catálogo del Archivo*

²⁵ PERSIA, Jorge de. *Inventario pre-catálogo del fondo de partituras localizadas en el Archivo Musical de la Sociedad General de Autores de España, a raíz de los trabajos realizados en el marco de un convenio con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: inédito, 1990.

²⁶ “El catálogo de las películas para las que Muñoz Molleda compuso la banda sonora aparece íntegro en los archivos de la Sociedad General de Autores, con la excepción de *Un hombre tiene que morir* y *Los hijos de la noche*”. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería: Zéjel Editores, 1989, p 147. Ver capítulo «Música para cine», pp. 85 – 95.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

Sinfónico [publicado en 1995] estas partituras cinematográficas han desaparecido del mismo y sólo encontramos, de su cine, alguna pieza suelta»²⁷.

Según este *Catálogo* «[...] en lo que físicamente se denomina Archivo Sinfónico se encuentran todas aquellas obras que han recibido en la Sociedad el tratamiento administrativo de ‘Obras sinfónicas’, en contraste con obras calificadas de ‘pequeño derecho’»²⁸. La consideración de la música cinematográfica como “obras de pequeño derecho”, ha motivado su no inclusión en el archivo sinfónico y, por consiguiente una cierta flexibilidad en su conservación que ha tenido como consecuencia su inevitable dispersión. Hemos de tener en cuenta que el interés por la banda sonora en nuestro país es muy tardío, por lo que hasta bien entrada la década de los ochenta, apenas se han realizado conciertos o ediciones discográficas de música (instrumental) de cine, y mucho menos española. Dada la escasa productividad de estos materiales, es lógico pensar que la S.G.A.E. considerase conveniente que fueran los propios compositores quienes conservasen estos materiales.

Por consiguiente, la búsqueda de partituras ha de llevarnos necesariamente a los archivos personales de los compositores. Y he aquí un nuevo problema: la consideración que el compositor otorga a su música cinematográfica. Especialmente en el caso de aquellos músicos que han pasado a la historia como “clásicos” y que en algún momento de su vida se han acercado a la composición para el cine por razones “alimenticias”, resulta extremadamente complicado conseguir vestigio alguno de su paso por el Séptimo Arte. Es paradigmático el testimonio de Rodolfo Halffter, quien hablaba satisfecho de la destrucción de su producción para el cine:

Mi música filmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas²⁹.

²⁷ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «La interdisciplinariedad...», p. 186.

Recientemente hemos tenido conocimiento de la existencia de otros fondos de partituras cinematográficas en Centro de Documentación y Archivos (CEDOA) de la SGAE, pero no están catalogados como tales. Se trata de las donaciones de legados por parte de compositores como Francisco Alonso o Daniel Montorio, autores ambos de música cinematográfica entre los años treinta y cuarenta.

²⁸ AA. VV. *Música instrumental y vocal. Partituras y materiales Archivo Sinfónico*. Madrid: ICCMU / CEDOA, 1995. Catálogos de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores y Editores, p. II.

²⁹ HALFFTER, Rodolfo. «La música para el cine». En: RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*. México: CENIDIM, 1990, p. 269.

Esta no es una opinión aislada, pues para muchos compositores (especialmente anteriores a los años noventa), una vez se ha grabado la banda sonora de una película, esa música constituye un “repertorio muerto”, inútil, por lo que no tienen el menor reparo en destruirlo o (aún peor, si cabe) ocultarlo a los ojos del investigador.

Por último, debemos incluir en este apartado otro tipo de fuentes musicales que también pueden considerarse cinematográficas: las ediciones de las partituras. Apenas existen casos de edición de la música de fondo cinematográfico (música no diegética) pero, por el contrario, sí fueron muy frecuentes las ediciones de los números musicales y canciones que aparecían en las películas de éxito, generalmente en versión reducida para voz con acompañamiento de piano o guitarra. La Sección de Música de la B.N.E. conserva gran cantidad de estas ediciones comerciales.

Materiales sonoros cinematográficos

En una amplia ponencia, en la que se describen de manera sistemática todos los posibles materiales sonoros cinematográficos, Josep Lluís i Falcó considera que «debemos alejar de nuestras mentes que el único material interesante de sonido que puede llegar a un centro de documentación cinematográfica es la banda sonora indisoluble del film (aunque sí sea éste el más común)»³⁰. Como resumen de dicha ponencia, presentamos aquí algunos de estos materiales, clasificados a partir de la fase en que se generan, y ejemplificados con algunas de las fuentes que hemos localizado en nuestras investigaciones:

1) Fase de pre-producción: prácticamente desde el momento en que surge la idea de la creación de un film, encontramos elementos relacionados con el sonido y la música de éste. Estos materiales pueden ser de gran utilidad, especialmente «cuando se plantea la recuperación y restauración de un film a partir de fragmentos dispares, incompletos»³¹. En esta fase deberían incluirse las partituras (de las que ya hemos hablado), ya que es aquí donde debería comenzar la labor del compositor en la concepción de la banda sonora musical. Pero desgraciadamente suele ocurrir todo lo

³⁰ LLUÍS I FALCÓ. Josep. «Los materiales de sonido en el audiovisual». *Seminari de Patrimoni Cinematogràfic – Universitat de Barcelona*, Ed. Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ. Barcelona: Laboratori d’Investigació Audiovisual, 2000, p. 79.

³¹ *Ibidem*, p. 79.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

contrario: el compositor suele recibir el encargo al final de la fase de post-producción, cuando la película está ya montada, y tiene que desarrollar su trabajo a toda prisa. También pertenecen a esta fase los guiones, tanto el literario como el técnico, en los que podemos encontrar indicaciones sobre cómo debe ser el sonido y la música de la película. A veces (desgraciadamente, no siempre) el director o el productor de la película facilitan una copia del guión al compositor para que, previamente al rodaje, vaya tomando ideas. Por último, el *story-board*, además de ser más gráfico y explícito que el guión con respecto a las imágenes del film, puede contener indicaciones sobre el sonido más precisas, al figurar junto a la representación de dichas imágenes.

En el archivo de Quintero no hemos localizado ningún guión cinematográfico, pero sí lo hemos hecho en nuestras investigaciones sobre la participación en el cine de Joaquín Rodrigo. *El Hereje* (Francisco Borja Moro, 1957) es tercera y última película de ficción a la que Rodrigo puso música. Se trata de una coproducción hispano-italiana, de tema confesional, basada en un cuento homónimo de Sánchez Silva, y dirigida por el debutante Francisco Borja Moro. La música fue compuesta íntegramente por Rodrigo e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid. La partitura manuscrita de ésta se encuentra en la Fundación Cecilia y Joaquín Rodrigo y además contamos con una fuente peculiar y muy valiosa en este caso: el guión técnico que recibió el compositor. De éste podemos destacar como principal indicación musical, el establecimiento de un tema para el Cristo. Estaríamos ante un concepto cercano al *leitmotiv*, frecuente en el cine, aunque a veces los analistas tienden a confundirlo con otros recursos de identificación temática. Como vemos en la imagen, las páginas de un guión técnico constan de dos columnas. En la de la izquierda se presenta todo lo que se ve en la pantalla (escenas, decorados, planificación, etc.), mientras que en la de la derecha se indica todo lo que se oye, es decir, los diálogos, los efectos sonoros y, por supuesto, la música. Aquí, por ejemplo se señala la utilización del “Tema del Cristo” en un momento concreto del film. Existe en este guión técnico otra indicación destacada, concretamente en una de las escenas finales llamada “El Calvario”. El guionista/director emplea otro recurso habitual en el cine: el *temp-track*; es decir, sugiere la utilización (generalmente provisional, aunque a veces puede convertirse en definitiva) de una música preexistente, en este caso un apunte coral de la *Pasión según San Mateo* de J. S.

Bach. Rodrigo posiblemente consideró esta posibilidad como demasiado obvia y aplicó su propio criterio.

-19-

80- Tadeo, balanceándose firmemente sobre aquél infierno, se le acerca despacio. Cuando está junto a él, le agarra por la camisa.

TADEO:

¡Hay que tirarlo!

81- Macario, aterrado, echándose algo atrás:

MACARIO:

¡Pues tírelo usted sólo!

82- Sin hablar, Tadeo le golpea en la cara con su duro puño. Macario se tamborea y agacha la cabeza.

83- Viene una ola y ambos tienen que sostenerse mutuamente.

84- La "Julia" sigue peligrosamente escorada.

85- Se acerca una segunda ola.

86- Entre los dos hombres, tiran el Cristo al mar.

87- La segunda ola alza al Cristo hagta una altura increíble; después, la imagen desaparece.

(MUSICA: Levemente, el tema del Cristo).

88- La "Julia", sin el Cristo, baila más, pese a tener casi medio metro de agua embarcado. Macario trabaja afanoso, mientras Tadeo en

Ilustración 2: Página 19 del Guión Técnico de la película *El Hereje* (Fco. Borja Moro, 1957).
Fuente: Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo

CALLE PUEBLO DE LA MUÑECA - (Ext.-Día)

- 70- Las pocas casas de la isla de La Muñeca, abiertas en una sola calle, dejando ver el mar al fondo.
- 71- Tadeo descansa un momento. Se carga de nuevo la cruz, pero le falla la pierna derecha y cae bajo el peso del madero.
- 72- Tadeo se ríe a duras penas, recordando la Pasión leída o escuchada cuando niño.
- Se pone de pie con un esfuerzo doble, que le daña decididamente el hombro.
- 73- Se cambia de hombro los trapos, pero rectifica y se los pone en el cuello por detrás y ahora se carga la cruz de plano.
- 74- Con los dientes apretados hasta hacerse daño, Tadeo camina un poco con la cruz de plano, los brazos levantados por detrás de la cabeza, soportando el crucero.
- 75- Los pies le pesan como quintales, pero sigue andando, despegándolos con enorme esfuerzo apenas dos o tres centímetros para luego, finalmente arrastrarlos materialmente, cuando entra en la única calle, casi desierta, de La Muñeca, donde está la Iglesia.

MUSICA: ACASO UN APUNTE CORAL DE "LA PASION SEGUN SAN MATEO", PUEDE SUBRAYAR LA PRIMERA CALDA DE "EL HEREJE".

2) Fase de rodaje: en este apartado son de gran interés los registros sonoros originales que podemos encontrar sobre diversos soportes. Entre los de soporte fonográfico, destacan los que se usaban cuando se filmaban *play-backs*, tanto vocales como coreográficos. También pueden encontrarse registros sobre soporte óptico, muy usados, hasta la aparición de la grabación magnética, que se ha mantenido hasta la irrupción de los sistemas digitales.

3) Fase de post-producción: aquí se generan gran cantidad de materiales de interés, pues constituye el momento clave en la sonorización del film. Podemos encontrar hojas de indicaciones para el ingeniero de sonido, en las que se especifican los efectos que hay que grabar y preparar para sincronizar en el montaje final. También existen hojas para el montador de sonido, en las que se le indica dónde van los efectos o la música. Entre estos materiales destaca el llamado *cue sheet*³², especie de cuaderno donde el compositor refleja las escenas que llevarán música, con la duración y tempo de cada uno de los temas que las acompañan. Cuando ya se tienen grabados todos los registros sonoros (música, efectos y diálogos) se produce la tarea del *spotting*, en la que el director de la película, con el asesoramiento del compositor y el ingeniero de sonido, concierta con el montador de sonido qué elementos de esa banda sonora prevalecerán en cada secuencia. Aquí se producen muchas tensiones entre los profesionales, que ven cómo su trabajo queda desfigurado o encubierto por el resto de los sonidos.

4) Fase de exhibición: hay que destacar la gran variedad de materiales que se utilizaban en las proyecciones de cine mudo: partituras para acompañamiento en directo (a menudo concentradas en repertorios estandarizados), indicaciones para el narrador (con efectos de sonido en sala incluidos), cilindros de cera o estaño, discos sincrónicos³³. Finalmente, en el cine sonoro, la propia banda sonora, ubicada en la copia estándar de exhibición es, como ya hemos dicho antes, el soporte esencial que contiene la música cinematográfica objeto de nuestro estudio.

³² Utilizamos el término inglés debido a que, ante la ausencia de una terminología unificada en castellano, comienza a normalizarse su uso. Las fuentes nos ofrecen denominaciones tan variadas como (a veces) inexactas: “Guión Musical”, “Bloques de Música” o directamente nada.

³³ Está por hacer una catalogación y estudio detallado de los fondos de cilindros de estaño y cera, así como de discos sincrónicos y otros soportes sonoros conservados en centros de documentación musical y archivos como el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada), Musikaste (Rentería, Guipuzcoa) o S.G.A.E. (Madrid), entre otros, que pueden revelar aspectos importantes en el conocimiento de las proyecciones ‘proto-sonoras’ del cine español en las tres primeras décadas del siglo XX.

5) Fase de comercialización: fuera ya del proceso de creación del film propiamente dicho, encontramos una serie de materiales que surgen como fruto del *merchandising* que complementa la producción filmográfica, especialmente en los últimos años, en los que ha crecido de manera formidable la afición y el interés por el *soundtrack*. Entre ellos se incluirían las partituras y particellas editadas (generalmente arreglos y reducciones para piano y voz), de las que ya hemos hablado, y las ediciones discográficas comerciales. Es bastante difícil, hasta los años setenta y ochenta encontrar discografía de músicas de fondo del cine español³⁴. Al igual que en el caso de las partituras, las ediciones discográficas comerciales de música cinematográfica en el periodo que nos ocupa consistían básicamente en grabaciones de los cantables.

Fuentes Documentales

Finalmente, hay que tener en cuenta otro grupo de materiales, en este caso “no sonoros”, que pueden convertirse en fuentes primarias de gran interés para el estudio de la relación entre música y cine. Nos referimos a las fuentes documentales, tema del que se ha ocupado David Roldán Garrote en su tesis doctoral aún inédita³⁵. En este grupo se incluirían las publicaciones de la época, especialmente las revistas especializadas sobre cine, entre las que podemos destacar *Primer Plano* (vinculada a Falange), *Radio Cinema*, *Cámara* o *Espectáculo*, revista esta última del Sindicato Nacional del Espectáculo. Aunque no era el contenido más tratado en estas publicaciones, con cierta frecuencia encontramos algunas entrevistas a compositores de música cinematográfica y artículos originales (o traducciones de textos extranjeros) sobre la materia. Debemos mencionar, por ejemplo, los escritos de Joaquín Turina acerca de la materia. Desde los tiempos del cine mudo hasta mediados de los años cuarenta el compositor sevillano publicó una decena de artículos en diversos medios escritos (*El debate*, *Revista Nacional de Educación*, *Dígame*) en los que trataba cuestiones cinematográficas³⁶. Otro

³⁴ Sobre discografía del cine español véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Discografía Cinematográfica Española. El rescate del olvido». *Música de Cine* (Valencia), 2ª época, nº 5 (julio-septiembre, 1992), pp. 50-51.

³⁵ ROLDÁN GARROTE, David. *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. Tesis doctoral dirigida por Eulalia Adelantado Mateu. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (Junio de 2003).

³⁶ «La música en el cinematógrafo» (*El Debate*, 1927); «La música en el cinematógrafo» (*El Debate*, 1928); «El cine parlante» (*El Debate*, 1929); «En torno al problema de la música cinematográfica»; (*Revista Nacional de Educación*, 13.III.1943); «Música de cine» (*Dígame*, 6.X.1942); «Me comunican de...» (*Dígame*, 15.VI.1943); «Cosas de cine» (*Dígame*, 5-IX.1944); «Cosas de cine y otras cosas» (*Dígame*, 13.XII.1945); «La música en el cine» (*Dígame*, 10.IX.1946); «El bandolero y los bailes» (*Dígame*, 17.IX.1946); «El pinar cinematográfico» (*Dígame*, 30.XII.1946); «Cosas del cine. Don Gabriel» (*Dígame*, 29.9.1947).

pionero en la redacción de críticas y artículos sobre bandas sonoras fue el también compositor Rafael Martínez Torres, cuyos escritos podemos encontrar en la revista *espectáculo* en los años cincuenta. Las críticas cinematográficas de la prensa diaria constituyen otra fuente, aunque de interés limitado, ya que apenas encontramos algunas vagas referencias a la música de los filmes.

En lo que se refiere a la bibliografía de la época, el campo se reduce aún más. Tan sólo hemos localizado un libro publicado en España durante el periodo franquista que se ocupe monográficamente sobre la música de cine. Se trata del libro *La música en el cine y la música para el cine* de Salvador Ruiz de Luna³⁷, del que hablaremos más adelante, en el apartado dedicado a metodología, aunque constituye para nosotros una fuente primaria de excepción.

Otra tipología documental de gran interés para nuestro estudio es el *corpus* de legislación cinematográfica de la época. La importante intervención de los gobiernos franquistas sobre la producción cinematográfica a través de su aparato legislativo que, creemos, tuvo sus repercusiones en el terreno de la música cinematográfica, ha sido ampliamente estudiada por Emeterio Díez Puertas en *El montaje del Franquismo*³⁸. Esta obra nos será de gran ayuda en el capítulo 2 de esta tesis, donde intentamos contextualizar el cine español del Franquismo y su música entre los años cuarenta y sesenta.

Dentro de las documentales, existen una serie de fuentes diversas localizadas en los archivos de los compositores que nos pueden ayudar a entender y analizar su actividad cinematográfica y el contexto en el que se desarrolló: recortes de prensa y revistas (noticias, entrevistas, críticas, reportajes), folletos publicitarios, programas de conciertos, correspondencia³⁹, fotografías y escritos personales de gran utilidad para nuestro estudio.

³⁷ RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imp. Pérez Galdós, 1960.

³⁸ DIEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.

³⁹ Resulta curioso comprobar cómo a través de una tipología documental como la correspondencia, puede reconstruirse la relación con el cine de un compositor. Así nos ha sucedido, sin ir más lejos, en uno de los trabajos realizados para nuestro Proyecto de Investigación Tutelada en 2004. En él se presenta un estudio de la relación de Manuel de Falla con el cine cimentado esencialmente sobre el análisis de un amplio *corpus* epistolar (de más de 150 cartas) generado a lo largo de toda su vida. Los resultados de esta investigación han quedado plasmados en el libro:

1.1.2. Fuentes secundarias

Bibliografía

Al final de este trabajo se presenta un amplio apartado bibliográfico en el que, junto con la bibliografía citada, se incluye toda una selección de obras publicadas sobre música cinematográfica, en general, y española en particular, así como sobre teoría del cine, obras de referencia e historia del cine español. Seguidamente pretendemos comentar algunas de las obras más destacadas en cada uno de los temas reseñados en esa bibliografía, así como presentar el estado de la cuestión con respecto a estas materias.

Dentro de las obras de carácter general dedicadas a la relación entre música y cine, se está produciendo en los últimos años un cierto auge de publicaciones en castellano, tanto de autores españoles como traducciones de extranjeros, cuya calidad resulta cuanto menos variada. Tal es el caso de la monografía de Russell Lack⁴⁰ que, presentado a modo de historia general extraordinariamente documentada, se adentra también en cuestiones teóricas y estéticas, tanto en el cine norteamericano como europeo (esencialmente británico, francés e italiano), si bien España resulta absolutamente ignorada. También con una vocación generalista, aunque prestando (ahora sí) una especial atención al cine europeo y español, Carlos Colón Perales publicó en 1997 *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, en colaboración con Fernando Infante y Manuel Lombardo, que se ocuparon de la parte teórica, mientras que Colón abordó la histórica. Esta obra nació «con la voluntad de aportar claridad a la historia de la música en el cine y de ofrecer un marco referencial a quienes por ella se interesan»⁴¹, y cumple sin duda dicho objetivo, aunque para ser un “perfecto manual” hubiera requerido la presencia de índices (fílmico y onomástico), carencia que también se observa en la obra de Lack. Precisamente índices y listados no le faltan a la *Enciclopedia de las Bandas Sonoras* realizada por el crítico Conrado Xalabarder⁴². Se trata de una obra muy concisa que clarifica adecuadamente asuntos como el proceso

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

⁴⁰ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. Título original: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books, 1997.

⁴¹ COLÓN PERALES, C. / LOMBARDO ORTEGA, M. / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría...* p. 7.

⁴² XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

técnico de la composición de una banda sonora musical, la peculiar sinergia entre ciertos compositores y determinados realizadores (binomios como los formados por Nino Rota y Federico Fellini, por ejemplo) o la música en su relación con géneros cinematográficos como el *western*, el terror o la animación, todo ello junto a una breve historia de la música cinematográfica, un diccionario de autores y algunos “discutibles” listados del tipo «*Las cien mejores bandas sonoras...*». Alejandro Pachón Ramírez⁴³, autor de la primera tesis sobre un compositor cinematográfico español (José Nieto) aborda en una obra breve, pero llena de datos, aspectos generales de la banda sonora, para después trazar una sucinta historia de la música de cine en España, y finalizar con un cuadro evolutivo comparando la evolución nacional e internacional de la música fílmica. Ninguna de estas obras es musicológica, es decir, los parámetros musicales de análisis (si es que pueden denominarse así) de las bandas sonoras se limitan a la mera adjetivación o la comparación con otros compositores: “mandolinas de estilo vivaldiano”⁴⁴, “estilo festivalero italiano”⁴⁵... [Sic].

Si centramos nuestro interés en la música cinematográfica española, el panorama resulta más reducido. Junto con las referencias a España en las obras generales anteriormente citadas, tan sólo hay dos publicaciones que se han ocupado de manera integral de la evolución de la banda sonora en nuestro país: fue pionera la aportación de Joan Padrol a un volumen dedicado a Carmelo Bernaola⁴⁶, y más recientemente destaca el libro *El lenguaje Invisible*, de Roberto Cueto⁴⁷, en el que además de realizar entrevistas a los principales compositores del cine español actual, repasa brevemente la historia de la banda sonora española y presenta un amplio apéndice con índices, glosarios y una completa bibliografía clasificada por compositores. El resto de trabajos son, en general, monografías, artículos y ponencias, es decir, contribuciones fragmentarias y metodológicamente heterogéneas, muy necesarias por otra parte, que

⁴³ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992.

⁴⁴ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia...*, p. 22.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 105. Otros ejemplos: «en sus momentos épicos se desprende el aliento de Max Steiner» (p. 95), «sugerencias americanas» (p. 105).

⁴⁶ PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora en España». En: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*, Coord. Fernando CALVO. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares - Club Cultural Antonio Nebrija, 1986, pp. 15 – 74.

⁴⁷ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2003.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

algún día permitirán abordar una verdadera historia de la banda sonora en España, rigurosa y fundamentada en estudios de carácter científico.

Consideramos imprescindible referirnos aquí a algunas de esas contribuciones, en especial a las que tienen que ver con el periodo franquista, y analizar brevemente su orientación metodológica. Un trabajo reciente, de carácter académico, que resulta de gran interés para nuestros fines es la tesina de Ángel C. Gómez, licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, editada por la Junta de Andalucía, en colaboración con la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla⁴⁸. Bajo el título *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura: Análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas de la filmografía del director Carlos Saura*, el autor realiza un análisis semiológico de la presencia del flamenco en el universo estético sauriano, precedida de una atractiva (por lo necesaria) aproximación histórica a la presencia del flamenco en el cine, desde el periodo silente hasta nuestros días, pero con una especial atención al uso ideológico y político del mismo en las estructuras narrativas del cine folklórico de la dictadura franquista. Este último tema es, precisamente, el objeto de la tesis doctoral (en plena realización) del autor del libro⁴⁹.

De reciente aparición es el interesante estudio *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta* de Gabriel Sevilla Llisterri⁵⁰. Se trata de una obra de orientación netamente semiótica que analiza los fundamentos ideológicos del Franquismo y su plasmación en la música cinematográfica de diversos filmes del periodo, como *Raza*, (J. L. Sáenz de Heredia, 1941) *Locura de amor* (J. de Orduña, 1948) y *Agustina de Aragón* (J. de Orduña, 1950). En esta misma orientación semiótica destacan algunos textos centrados en aspectos específicos de la presencia del folklore en la música cinematográfica del Franquismo (analizando, desde esta perspectiva, películas concretas de la época), como los artículos de Gerard Dapena o Jo

⁴⁸ GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio. *La Reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura: un análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Relaciones Institucionales, 2002.

⁴⁹ Desarrollamos de manera más amplia nuestras consideraciones sobre esta obra en la reseña: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. «GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio. La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), N° 8, 3ª Época [en prensa].

⁵⁰ SEVILLA LLISTERRI, Gabriel. *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Labanyi⁵¹. Por otro lado, las investigaciones de Josep Lluís i Falcó presentan un carácter más historiográfico, con una mayor atención a parámetros audiovisuales y un meritorio apoyo documental. Sus estudios sobre los compositores de la generación de la República y su relación con el cine, los músicos de Cataluña y Levante o la trayectoria filmica de Jacinto Guerrero, Gregorio García Segura y Xavier Montsalvatge, constituyen verdaderos modelos metodológicos e historiográficos⁵². Otro de los pioneros en el estudio de la música cinematográfica de compositores españoles ha sido Carlos Colón Perales, con sus trabajos sobre Joaquín Turina y el cine⁵³.

Cabe destacarse también, como apoyo fundamental para este trabajo y otros que se realicen en torno a la música cinematográfica española durante el Franquismo, la reciente tesis doctoral (aun inédita) de David Roldán Garrote, profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, en torno a las *Fuentes documentales para el estudio de la música del cine español de los años 40*. Y, como colofón, la única aportación de un musicólogo a este apartado: los libretos escritos por Julio Arce para la trilogía de discos dedicados a Juan Quintero, Jesús García Leoz y Manuel Parada⁵⁴. Salvo en el caso de García Leoz, sobre el que nos consta se está realizando una tesis doctoral⁵⁵, en torno a Parada y, muy especialmente, a Juan Quintero, las notas

⁵¹ DAPENA, Gerard. «Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950». *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1 - 2 (2002), pp. 141 - 151.

LABANYI, Jo. «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer Franquismo». En: *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la A.E.H.C.* (Orense, 1999). coord. L. FERNÁNDEZ COLORADO / P. COUTO CANTERO. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Junio de 2001 (Cuadernos de la Academia, nº 9), pp. 83 – 97.

_____. «Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical». En: *Rethinking Hybridity*, coord. Avtah BRAH / Annie COOMBES. London: Routledge, 2000, pp. 56-71.

_____. «Raza, género y denegación en el cine del primer Franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (1999), pp. 23 – 42.

⁵² LLUÍS I FALCÓ, Josep. «El cine». En: *Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, vol. 7. Barcelona: Ed. 62, 2001, pp. 203-232.

_____. «Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 771–784.

_____. «Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine». En: *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Ed. Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE. Madrid: SGAE / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 51–67.

_____. «La música de cine». En: *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. Ed. Llorenç CABALLERO PAMIES. Madrid: SGAE / Fundación Autor, 2005, pp. 161-177.

LLUÍS I FALCÓ, Josep / LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional Murciana, 1994.

⁵³ COLÓN PERALES, Carlos. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.

_____. *La música cinematográfica en el conjunto de la obra de Turina*. Cuaderno incluido en la carpeta del Encuentro Internacional de Música de Cine. Sevilla / Madrid: Fundación Luis Cernuda / Ministerio de Cultura, 1986.

⁵⁴ Ver nota 23.

⁵⁵ Autora: Clara de Biurrún (Universidad de Navarra). Dirigida por Marcos de Andrés Vierge.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

biográficas existentes en este CD y los comentarios respecto al estilo de sendos compositores, constituyen prácticamente el estado de la cuestión más completo y actualizado al que podemos hacer referencia⁵⁶.

En cuanto a las obras de referencia, las alusiones a músicos que podemos encontrar en los diccionarios cinematográficos son bastante escasas⁵⁷, mientras que en el ámbito musical el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁵⁸ constituye un adecuado punto de partida para el estudio de muchos de los compositores que se citan en este trabajo. Hemos también de hacer referencia a un proyecto editorial en plena realización, el *Diccionario del Cine Español, Portugués e Iberoamericano*, editado por la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.) a través del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (I.C.C.M.U.), que ha sido concebido «como una obra científica, no de divulgación, con la intención de aportar información de primera mano, fruto de una investigación personal que parta de publicaciones e investigaciones previas, y actualice las voces que lo integran. El objeto general es el Cine Español e Iberoamericano, tanto directores, como intérpretes, compositores, guionistas, productores, editores, ingenieros de sonido, directores de fotografía, en el que se incluyen materias cinematográficas y cuanto haga referencia a ellos. Se propone ofrecer a los profesionales e interesados una base informativa y de consulta sobre el cine y los cineastas de España e Iberoamérica (...) El *Diccionario* será una obra en colaboración, y cada una de las voces se encargará por la dirección a uno o varios especialistas»⁵⁹. Nos consta que en esta necesaria obra, editada además por un centro de investigación musicológica, se otorgará a los compositores cinematográficos españoles la importancia y rigurosidad que merecen.

Otro apartado de la bibliografía, sobre el que se ha cimentado la base metodológica de este trabajo, lo constituyen los textos sobre teoría, técnica y estética de la música cinematográfica. Quizá el que más ha influido en la historiografía tradicional

⁵⁶ Recientemente hemos tenido noticia de la presentación en 2006 del Proyecto de Investigación Tutelada *Manuel Parada y su música cinematográfica: una propuesta de análisis*, realizado por la musicóloga Laura Miranda González (Universidad de Oviedo) bajo la dirección de la Dra. Celsa Alonso.

⁵⁷ Cabe destacar las voces de compositores del llamado “Diccionario de la Academia del Cine”, realizadas en su mayor parte por José Luis Téllez y Josep Lluís i Falcó. Ver: BORAU, José Luis (Dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza / A.A.C.C.E., 1998.

⁵⁸ CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999 - 2003, 10 vols.

⁵⁹ Declaración de intenciones en el folleto explicativo de las *Normas de Redacción*, p. 2.

sobre este tema es el ya “clásico” ensayo de Adorno y Eisler⁶⁰, si bien éste constituye una de las más duras críticas a las convenciones morfológicas y sintácticas de la banda sonora musical. Sirva como ejemplo este fragmento:

Es un abuso suponer que el apócrifo género de la música cinematográfica tenga una historia. El inepto que en 1910 tuvo por primera vez la idea de utilizar la Marcha Nupcial de *Lohengrin* como acompañamiento no tiene más derecho a ser considerado como una figura histórica que cualquier comerciante de ropa usada. Lo mismo sucede con el personaje que hoy en día, de mejor o peor gana, adapta su música a los gustos de ese ropavejero acogiéndose al pretexto de las exigencias cinematográficas. No se gana una estatua, sino dinero. Los procesos históricos que se pueden apreciar en la música del cine son solamente los reflejos de la degeneración, los bienes culturales de la burguesía convertidos en mercancías para el mercado de la evasión. De cualquier manera, se puede afirmar que la música ha participado parasitariamente en el progreso de los recursos técnicos y en la creciente riqueza de la industria cinematográfica. No cabe pensar que ha evolucionado realmente como tal o en relación a otros componentes cinematográficos en el ámbito de la producción⁶¹.

Dada la trascendencia de Adorno en la reflexión social, cultural y, especialmente, musical del siglo XX, es posible que este tipo de opiniones, sobre las que se asientan las de buena parte de la crítica musical de la “Modernidad”, sean la causa de que muchos de los compositores “cultos” que en alguna ocasión se han puesto al servicio de la gran pantalla se avergüencen de su paso por esta actividad y oculten cualquier prueba que les vincule a ella. Pese a la dureza de las críticas, no cabe duda de que muchos de los defectos que a mediados de los años cuarenta Eisler y Adorno atribuían a la música del film siguen presentes en nuestros días: servilismo frente a la industria capitalista, lenguaje musical anclado en los convencionalismos del estilo tardorromántico, clichés y estereotipos musicales, etc. Pero la cuestión radica en si es válido criticar a la música cinematográfica bajo los mismos parámetros que a la creación musical “culta” contemporánea. El cine, como el propio Adorno reconoce al principio de su ensayo, es un arte de masas. Pero además es una forma de creación híbrida surgida de la unión de muy diversos factores. Tal y como explica el crítico Conrado Xalabarder, «la música juega el rol de una suerte de cortina invisible que

⁶⁰ ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns. *El Cine y la Música*. Madrid: Fundamentos, ²1981. Edición Original: *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947. La edición original en inglés no incluía el nombre de Adorno como autor. Tras la muerte de éste se editó una versión alemana (Munich: Rogner und Bernhard Verlag, 1969) en la que sí aparecían los dos autores, cuyos nombres quedarían ya fijados en posteriores traducciones y reediciones. La traducción española fue publicada en 1976 y reeditada en 1981 (Madrid: Fundamentos). Para un estudio más amplio sobre este ensayo de Adorno y Eisler véase: ROSEN, Philip. «Adorno and Film Music: Theoretical Notes on *Composing for the Films*». *Yale French Studies*, 60 (1980), pp. 157 - 182.

⁶¹ *Ibidem*, p. 69.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

permite alterar la visión de una imagen o de un personaje [...] no puede establecerse comparación alguna entre, por ejemplo, la música de un compositor de música llamada “clásica” y la de un compositor de cine: el vehículo de expresión (la música) es el mismo, pero los campos de acción (la sala de conciertos y la pantalla grande) son diferentes»⁶². Nosotros añadiríamos: si consideramos la música cinematográfica estrictamente como música, sí que podemos establecer comparaciones con la de “concierto”, pero esto no contribuirá a su análisis y valoración en tanto que música cinematográfica. En otras palabras, la mejor música de cine no es la mejor compuesta, desde una perspectiva estrictamente musical o desde el dominio de los parámetros de las estructuras del lenguaje musical, sino aquella que mejor es capaz de aprovechar esos parámetros (melodía, ritmo, textura, timbre) en pos de la interacción con la imagen o el argumento del film; dicho de otra manera, aquella que mejor interactúa con la imagen cinematográfica para generar en el espectador esa “mediación afectiva” a la que se refería Carlos Colón (ver nota 8).

Un texto de gran influencia en la historia del cine en el que la música juega un papel destacado es *El sentido del cine* de Sergei M. Eisenstein. Se trata, en realidad, de una recopilación de escritos teóricos del cineasta soviético, que fueron traducidos al inglés por su discípulo norteamericano Jay Leyda a comienzos de la década de los cuarenta. La primera edición norteamericana tuvo lugar en 1942 y sorprendentemente se adelantó la traducción castellana del texto, aunque no fue publicada en España, sino en Argentina⁶³. La importancia de esta obra para la música cinematográfica reside en que contiene las reflexiones y experiencias del cineasta en torno a su colaboración con Sergéi S. Prokófiev en la realización de la película *Alexander Nevsky* (1938). Dichas reflexiones se incluyen especialmente en el capítulo IV del libro, titulado “Forma y contenido: práctica”⁶⁴, que además contiene un interesante desplegable en el que se presenta un diagrama explicativo con un esquema de correspondencia entre cuadros,

⁶² XALABARDER, Conrado. «Principios informadores de la música de cine». En: *La música en los medios audiovisuales*, Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 156-157.

⁶³ EISENSTEIN, Sergei M. *The film sense*. Translated and edited by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace and company, 1942.

La primera edición en castellano fue: EISENSTEIN, Sergei M. *El Sentido del cine*. Traducido del inglés por Norah Lacoste. Buenos Aires: Lautaro, 1941. La primera edición en España no llegará hasta los años noventa (Madrid: Siglo XXI, 1994). Curiosamente este fue uno de los libros que consultó Manuel de Falla en su infructuosa incursión en el mundo del cine durante los años finales de su vida en Argentina. Véase: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine. Una relación infructuosa*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 65-69.

⁶⁴ EISENSTEIN, Sergei M. “Forma y contenido: práctica”. En: *El Sentido del cine*. Madrid: siglo XXI, 1994, pp. 113-158.

música, composición y movimiento de cámara. La colaboración entre Eisenstein y Prokofiev se ha considerado como una referencia de perfecta integración entre los lenguajes musical y visual. Tal y como explica el propio Eisenstein existió una clara influencia mutua entre ambos discursos:

Deseo destacar que en *Alexander Nevsky* se emplearon literalmente todos los métodos posibles. Hay secuencias en que las tomas se recortaron para ajustarlas a un curso musical previamente grabado. En otras la música entera fue escrita para el encuadre definitivo de la película. Algunas contienen ambos métodos⁶⁵.

En contrapartida a la hostil actitud adorniana, la Posmodernidad ha otorgado una gran importancia a los estudios sobre el cine y la comunicación audiovisual, desde una perspectiva menos tendenciosa. Uno de los grandes teóricos, al que ha de referirse todo trabajo que estudie la presencia, no sólo de la música sino también del sonido en los medios audiovisuales, es el compositor de música concreta, realizador, investigador y crítico de cine Michel Chion, cuyas investigaciones han confluído en la propugnación de un nuevo concepto: la *audiovisión*. Conectando con lo dicho en el párrafo anterior, Chion considera que los objetos audiovisuales no se ‘ven’ sino que se ‘audio-ven’. Es decir, «las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen sólo a la vista. En su espectador –su ‘audio-espectador’- suscitan una actitud perceptiva específica», que él llama *audiovisión*, de manera que «en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve»⁶⁶. A partir de aquí, Chion desarrolla una terminología propia para designar los diversos parámetros en los que basar su análisis ‘audiovisual’. En el caso del cine, por ejemplo, plantea dicotomías como la distinción entre música empática y música anempática:

Para la música hay dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada. En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de

⁶⁵ *Ibidem*. pp. 115-116. No todos los expertos coinciden en valorar positivamente esta experiencia de integración de la música y la narración cinematográfica. Por ejemplo Michel Chion realiza una dura crítica hacia las películas del tándem Eisenstein-Prokofiev: «tan ensalzadas por su relación entre música e imagen, son a la vez muy banales en los principios que aplican (la música siempre está automáticamente a tono con la situación mostrada, sin la más mínima desviación) [...] Gracias a cierto malentendido histórico, *Alexander Nevsky* ha sido considerada como un filme de referencia para el empleo de la música en el cine [...] En la película, la relación entre partitura e imagen es de una linealidad de concepción que raramente ha sido igualada». Véase: CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 331.

⁶⁶ CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1998 (Primera Edición, París: Nathan, 1990), p. 11.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (...) En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta “indiferencia” se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático, se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla⁶⁷.

Dentro de un espacio más teórico, destacan las aportaciones de la Semiótica, encabezadas por la figura del musicólogo Philip Tagg (cuyos textos no han sido aún traducidos al castellano), quien estableció un verdadero modelo a seguir con su ya histórico análisis semiótico de los 50 segundos de música de la sintonía de la serie televisiva *Kojak*, que constituyó su tesis doctoral⁶⁸. Sus teorías han ido derivando hacia la reflexión en torno a la manipulación ideológica a través los medios audiovisuales⁶⁹. En terrenos similares se mueve otro musicólogo de gran influencia internacional, Nicholas Cook⁷⁰, que ha estudiado la importancia de la música en la creación de mensajes audiovisuales, como sucede especialmente en el caso de la publicidad, donde los anunciantes utilizan la música para comunicar significados que llevaría demasiado tiempo poner en palabras, o que no transmitirían ninguna convicción.

Una visión de gran interés, al provenir precisamente de un profesional de la banda sonora española, es la que el compositor José Nieto aporta en *La influencia secreta*⁷¹, obra planteada desde un sentido eminentemente práctico y didáctico, en la que presenta un sencillo esquema con el que pretende definir las funciones de la música en la banda sonora moderna. A pesar de su claridad, el esquema propuesto por Nieto plantea un aspecto cuestionable, al presentar divididos en compartimentos estancos los parámetros de “música diegética” y “música no diegética”. Consideramos obvio que la música de una escena puede funcionar como elemento expresivo o estructural, tanto si esta ópticamente justificada en pantalla (diégetica) como si no lo está. Por lo demás esta

⁶⁷ *Ibidem*. p. 19.

⁶⁸ TAGG, Philip. *Kojak - 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg: Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ., 1979.

⁶⁹ TAGG, Philip. «Music, moving image, semiotics and the democratic right to know». Basado en la Conferencia *Music and Manipulation* (Stockholm, Septiembre 1999). Disponible en: www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/sth99art.html [Consultada en Marzo de 2003]

⁷⁰ COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (2000, New York: Oxford University Press).

⁷¹ NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

la pionera de Nieto constituye un punto de referencia fundamental para cualquier estudio sobre la música cinematográfica en nuestro país.

Tabla 3. La música en la banda sonora moderna (según José Nieto⁷²)

MÚSICA	
DIEGÉTICA	NO DIEGÉTICA
<p>Fuente en imagen</p> <ul style="list-style-type: none"> - Músicos, cantantes, orquestas - Radios, casetes, televisores, tocadiscos... 	<p>Como elemento estructural</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aporta o modifica el ritmo de la imagen - Puede tener el mismo valor que la planificación en el plano no diegético - Afecta sensiblemente a la continuidad de la narración <p>Como elemento expresivo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Transmite emociones. Establece estados de ánimo - Pone de relieve los distintos aspectos de la imagen, guiando el punto de vista del espectador - Cumple las funciones semiológicas según los códigos del siglo XIX

También desde un óptica más práctica o técnica se concibió el manual *Ambientación Musical* de Rafael Beltrán Moner. Su objetivo era «servir de guía a quien desee capacitarse en la compleja técnica de la ambientación sonoro-musical en televisión y radio, siendo posible también su aplicación a la sonorización de obras teatrales, películas y audiovisuales»⁷³. El principal valor de esta obra radica en la experiencia de su autor, curtido en una larga trayectoria en la especialidad de la sonorización. Lógicamente, tiende hacia lo pragmático, llegando en ocasiones a establecer vínculos cuestionables en la relación música e imagen⁷⁴. Sin embargo, como podremos comprobar en esta tesis, la eficacia es la máxima a seguir en la sonorización de productos audiovisuales, y las soluciones más sencillas (incluso obvias) suelen ser las más eficaces.

Un enfoque absolutamente innovador y riguroso, conjugando con notable talento las vertientes teórica y práctica de la composición cinematográfica, es el que ofrece la

⁷² *Ibidem.* p. 34.

⁷³ BELTRÁN MONER, Rafael. *Ambientación Musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991 (1ª ed. 1984), p. 9.

⁷⁴ Sirva como ejemplo la Tabla N° 3 (pp. 26-27), en la que presenta a modo de recetario los estados fundamentales del sentido imitativo (vivacidad, quietud, esfuerzo, magnitud, etc.) y sus correspondientes traducciones en los elementos del lenguaje musical.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

obra de María de Arcos Rus *Experimentalismo en la música cinematográfica*⁷⁵, publicación derivada de su tesis doctoral sobre la música atonal en el cine. Tras estudiar por separado la evolución histórica de las músicas autónoma y cinematográfica, la autora aborda las conexiones entre ambos mundos y analiza, partiendo de una sólida fundamentación teórica, la aplicación del lenguaje musical atonal a la pantalla.

La literatura teórica en torno al audiovisual es bastante amplia, por lo que resulta imposible de describir aquí de manera completa. Sin embargo, entre los estudiosos españoles no podemos ignorar los textos de Matilde Olarte, Lluís i Falcó, Conrado Xalabarder o Jaume Radigales⁷⁶, así como algunas firmas extranjeras (cuyas obras están aún sin traducir), como Roy M. Prendergast, Claudia Gorbman, Fred Karlin o Sergio Miceli⁷⁷.

Otro apartado importante, dentro del ámbito de las fuentes secundarias, es el de las publicaciones periódicas especializadas. En el contexto español el panorama es desolador, hemos asistido al nacimiento y desaparición de algunas publicaciones especializadas, aunque marcadas por un carácter divulgativo y no estrictamente científico o académico. Las más longevas hasta ahora han sido los boletines pertenecientes a sendas asociaciones de aficionados a las bandas sonoras (entre los que se incluyen algunos destacados investigadores): el *Boletín de la Asociación Balear de Amigos de las Bandas Sonoras* (Palma de Mallorca) y la revista *Secuencias de Música de Cine*, publicada por la Asociación Catalana para la Difusión de la Música de Cine (Barcelona) que, desde su aparición en 1995 ha pasado por diversas etapas y

⁷⁵ ARCOS RUS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁷⁶ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «¿Existe una frontera entre la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 745 – 760.

LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995). Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html> [Consultada en Junio de 2004]

XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

RADIGALES, Jaume. *Sobre la música: reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Blanquerna Tecnologia y Serveis - "Tripodos", 2002.

⁷⁷ PRENDERGAST, Roy M. *Film Music: a neglected art*. New York: Norton and Company, ²1992.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Pub.; Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.

MICELI, Sergio. «Analizzare la musica per film. Una riprosta della teoria dei livelli». *Rivista Italiana di Musicologia*, XXIX (1994), pp. 517 – 544.

denominaciones⁷⁸. Entre las desaparecidas destacan *Música de Cine* (Valencia), publicada entre 1990 y 1995, y la más reciente *Film Music* (Málaga), versión española de la prestigiosa revista norteamericana *Film Score Monthly*.

Encuentros científicos

El panorama en lo que se refiere a encuentros de difusión científica sobre música cinematográfica en nuestro país resulta extremadamente reducido, aunque en los últimos años se ha producido un auge inusitado que nos permite albergar serias esperanzas. A mediados de la década de los ochenta, y bajo el auspicio de la Fundación Luis Cernuda, se celebró en Sevilla el primero de los *Encuentros de Música de Cine* en los que, en torno a la presencia de importantes compositores e intérpretes de la banda sonora musical, se aglutinaba un interesante foro de debate y reflexión. Aún en la actualidad se celebran estos encuentros, aunque centrados casi exclusivamente en la realización de conciertos. Queda no obstante un interesante conjunto de publicaciones derivadas de los conciertos y conferencias que tuvieron lugar en dichos encuentros⁷⁹. Con un formato similar, aunque peor fortuna (dada su temprana desaparición tras la novena edición) se celebraron en Valencia los Congresos Internacionales de Música de Cine entre 1992 y 2000, dentro de las actividades paralelas de la *Mostra*. El contenido de las primeras ediciones quedó recogido en la revista también valenciana *Música de Cine*, que funcionó como órgano de difusión del evento hasta 1995.

En los últimos años se ha producido un renacer de iniciativas similares, aunque cada vez más lejanas al espíritu de “rigurosa divulgación” que alentaba a los encuentros reseñados. Se trata de eventos basados en conferencias de compositores nacionales e internacionales, conciertos y (lo más importante para todo aficionado al mundo del *soundtrack*) firmas de discos. Nos referimos a las primeras ediciones de Soncinemad

⁷⁸ *Secuencias de música cinematográfica* (1995-1997); *Secuencias de música de cine* (1998); *Secuencias de música de cine, los dossiers* (1998 – 2001); *Secuencias de música de cine* (2001 – 2004).

⁷⁹ AA. VV. *XII Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica*. Sevilla: Diputación Provincial – Área de Cultura, 1998.

_____. *IX Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica*. Sevilla: Diputación Provincial – Área de Cultura, 1995.

_____. *V Encuentro Internacional de Música de Cine (1991, Sevilla)*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda – Diputación Provincial, 1991.

_____. *III Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1989.

_____. *II Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda / Diputación: 1988.

_____. *Encuentro Internacional de Música de Cine* (4 vols.). Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1986.

(Madrid, 2006-2007) y los congresos de música de cine celebrados en la ciudad de Úbeda (Jaén, 2005-2008).

Si buscamos más rigor científico, sólo podemos referirnos a una iniciativa extremadamente interesante: los Simposios Internacionales sobre “La Creación Musical en la Banda Sonora” organizados bianualmente por la Universidad de Salamanca entre 2002 y 2008, bajo la dirección de Matilde Olarte. En sus cuatro ediciones, este simposio ha reunido como ponentes a los principales autores que durante las últimas décadas se han ocupado de este tema dentro y fuera de nuestras fronteras: Josep Lluís i Falcó, Jaume Radigales, Joan Padrol, Alejandro Pachón, Conrado Xalabarder, Matilde Olarte o Ana Vega Toscano, entre otros. También las jóvenes generaciones de estudiosos de la banda sonora musical han tenido su presencia a través de las comunicaciones. La afortunada consecuencia de los dos primeros encuentros ha sido la publicación en 2005 del volumen *La música en los medios audiovisuales*, que recoge el conjunto de ponencias y comunicaciones clasificadas en cuatro apartados: 1. Uso cinematográfico de música preexistente; 2. Teoría y análisis musicales para la banda sonora; 3. Compositores de música para cine; y 4. Investigaciones actuales en la música para el cine y otros medios⁸⁰.

También debe destacarse la existencia de una mesa dedicada a la música y los medios audiovisuales en los tres últimos congresos de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona 2000, Oviedo 2004 y Cáceres 2008). En relación con el tema de esta tesis, el congreso celebrado en Granada en 1999 bajo el título *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, incluyó ponencias y comunicaciones sobre la cultura artística, musical y cinematográfica durante estos años⁸¹. Finalmente, las actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine celebrado en 1999 bajo el título *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años*

⁸⁰ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005. Véase nuestra reseña: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. «Recensión: La música en los medios audiovisuales de Matilde Olarte (ed.)». *Revista de Musicología* (Madrid), XXIX / N° 2 (2006). pp. 688 – 692.

⁸¹ HENARES CUELLAR (et al.). *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad, 2000.

40, ofrecen un nutrido conjunto de estudios que abordan cuestiones cinematográficas (también musicales, en algunos casos) de vital interés para nuestro trabajo⁸².

Recursos en la red

Para finalizar con las fuentes secundarias, cada vez se impone de manera más clara la inclusión, en trabajos académicos de investigación, de un apartado en el que se repasen los recursos que ofrece la “Red de redes”. En la consideración de estas referencias han de tomarse varias precauciones:

- Veracidad. No hay duda de que cualquier persona puede publicar en Internet contenidos, veraces o no, sobre cualquier tema. Por ello es importante conocer la fuente de la que se han extraído los datos, la reputación científica de su autor o autores, o el prestigio de la institución o empresa que avala dicha web.
- Actualidad. A pesar de la ventaja de la inmediatez del medio, uno de los grandes problemas de los contenidos culturales en la red es la notable ausencia de renovación y actualización de los *sites*. En muchas ocasiones los contenidos quedan obsoletos y no son reciclados, sino que permanecen en la Red ‘por los siglos de los siglos’. Otras veces encontramos el caso contrario, las páginas web presentan una vida efímera, desaparecen, cambian de ubicación (o servidor), por lo que resulta inútil cualquier referencia desde una publicación escrita.
- Selección. La ingente cantidad de información que nos ofrece Internet resulta francamente inabarcable, por lo que atendiendo a los criterios anteriores resulta imprescindible una selección de los datos y espacios virtuales con los que se ha de trabajar⁸³.

Entre los portales dedicados a la música cinematográfica resulta de especial relevancia para nuestra investigación *Compositores Cinematográficos del Estado*

⁸² FERNÁNDEZ COLORADO, Luis / COUTO CANTERO, Pilar (coord.). *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (Orense, 1999)*. Madrid: Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Junio de 2001 (*Cuadernos de la Academia*, nº 9).

⁸³ María Luisa Bellido Gant reflexiona sobre los aspectos positivos y negativos de Internet como espacio para la creación y la comunicación artística. Cfr. BELLIDO GANT, María Luisa. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001, pp. 59 – 67.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

Español, página personal del profesor Josep Lluís i Falcó⁸⁴, en la que aparecen publicados buena parte de sus escritos, así como una completa base de datos sobre más de una veintena de compositores españoles de bandas sonoras, entre los que se encuentran Juan Quintero Muñoz, Joaquín Rodrigo o Gregorio García Segura. La web *Mundo BSO*, gestionada y constantemente actualizada por Conrado Xalabarder⁸⁵, presenta una amplia base de datos de bandas sonoras de carácter internacional, así como infinidad de contenidos de tipo divulgativo.

Con respecto a bases de datos especializadas en cine, hemos de destacar una de contenido internacional y otra española. *The Internet Movie Data Base* (IMDB)⁸⁶ está considerada como la mayor base de datos sobre cine de la Red, creada y gestionada por la empresa Amazon, tiene un buscador específico de bandas sonoras. En cuanto al cine español, la Filmoteca Española⁸⁷ ha publicado *on-line* una base de datos de películas estrenadas en España, cuyo contenido es (al menos en teoría) el más fiable de cara a publicaciones científicas (aunque no faltan erratas e imprecisiones). Entre los datos más interesantes que figuran en las fichas de películas están la fecha y el lugar de su estreno, así como la recaudación del film en nuestro país.

Finalmente, en el terreno de los repertorios de textos digitales, la prestigiosa Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ha creado el portal *Historia y Crítica del Cine Español*⁸⁸, en el que se pueden encontrar todo tipo de materiales relacionados con el cine español: monografías (a texto completo), actas de congresos (como los de la Asociación Española de Historiadores del Cine), guiones e imágenes.

⁸⁴ LLUÍS I FALCÓ, Josep. *Compositores Cinematográficos del Estado Español*. usuarios.lycos.es/compositores [Última Actualización: Mayo 2003; Última consulta: Junio 2006]

⁸⁵ XALABARDER, Conrado (ed.). *Mundo BSO*. www.mundobso.com [Última actualización: Junio 2006; Última consulta: Junio 2006]

⁸⁶ [Sin Aut.]. *The Internet Movie Data Base* (IMDB). spanish.imdb.com [Última actualización: Junio 2006; Última consulta: Junio 2006]

⁸⁷ [Sin Aut.]. *Base de datos de películas*. www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=1&area=cine [Última consulta: Junio 2006]

⁸⁸ RÍOS, Juan Antonio (Dir.). *Historia y Crítica del Cine Español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/cine_estatica.shtml [Última consulta: Junio 2006]

1.2. Metodología para el estudio de la música cinematográfica

1.2.1. Tipologías metodológicas

Uno de los aspectos más inquietantes y a la vez fascinantes de esta línea de investigación es la ausencia de claros referentes metodológicos. La causa principal es la procedencia y perspectiva heterogénea de los diversos autores que se han aproximado al estudio de la música cinematográfica. Esta corriente historiográfica se está haciendo día a día, y en su germinar se está contribuyendo desde muy distintos ámbitos: compositores, críticos, teóricos del cine y del arte, expertos en comunicación audiovisual y, finalmente, musicólogos. Finalmente porque la Musicología (en especial española) ha sido la última disciplina en incorporarse a este tipo de estudios. Todavía suena un poco extraño que un musicólogo se dedique a investigar sobre este tema pero, como se ha expresado anteriormente, la Musicología tiene mucho que decir en los estudios audiovisuales.

En una breve comunicación en torno a la música en el cine español actual, Alejandro Pachón Ramírez⁸⁹ consideraba que la tarea fundamental previa a cualquier trabajo sobre este tema era la revisión de la bibliografía aparecida en los últimos años y su clasificación metodológica. Para ello establecía los siguientes apartados dentro de cada uno de los cuales presento (en nota a pie de página) algunos ejemplos:

- Monografías sobre compositores que tratan de armonizar lo puramente biográfico con lo estilístico, basándose fundamentalmente en testimonios orales (entrevistas con el compositor) y apreciaciones críticas personales⁹⁰.
- Secciones o apartados dentro de trabajos de ámbito más general, dedicados entre otras cuestiones al análisis filmico más sesudo (especialmente desde el terreno de la semiótica), que han intentado abordar las relaciones imagen-banda sonora,

⁸⁹ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. «La música en el cine español actual: metodología e historiografía». En: *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (La Coruña, 1993)*. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe / A.E.H.C., 1995, pp. 415 – 420. Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/>

⁹⁰ LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la música*. Barcelona: Montensinos, 1989.
PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1988.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

con resultados desiguales⁹¹. La principal dificultad de estos trabajos radica en la imposibilidad de citar o reproducir de manera científica el objeto estudiado (la secuencia cinematográfica con imágenes y sonido o, si es que existe, el *track* de la edición discográfica).

- Estudios generales acerca de las relaciones expresivas y lingüísticas entre música y cine⁹².
- Publicaciones de actuación puntual y de referencia básica que abarcan desde las secciones dedicadas al tema en diversas revistas (*Fotogramas*, *Dirigido por*, *Academia*) hasta las publicaciones especializadas (ya prácticamente extintas) y recopilaciones de artículos, donde se desarrolla una crítica aplicada a la BSO⁹³.
- Investigaciones de base: recuperación de textos olvidados, de memorias inéditas y de grabaciones y partituras enterradas. Conservación y puesta a punto de un patrimonio en peligro de extinción en archivos y filmotecas, imprescindible “arqueología fílmica”, en la que hay mucho por trabajar⁹⁴.

Pachón considera que la gran ausencia es la de los estudios de la banda sonora española desde el punto de vista puramente musical. Aunque efectivamente en el momento en que se realizó la comunicación la Musicología apenas había trabajado en este terreno, actualmente observamos una creciente incorporación de musicólogos en el estudio de la banda sonora, así como una mayor presencia de contenidos estrictamente musicales en monografías como las dedicadas a José Nieto o Gregorio García Segura,

⁹¹ AUMONT, Jacques / MARIE, Michel. «El análisis de la imagen y el sonido». En: *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

DELEUZE, Guilles. *La imagen-tiempo / La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. 2 vols. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994 / 1996.

⁹² CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993 (París: Nathan 1990).

⁹³ LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine* (Libro + CD). Cáceres: Asociación Cinéfila RE BROSS, 2002.

ROLDÁN, David. «Clásicos del cine español: Sinfonías inacabadas para el recuerdo». *Rosebud* (Valencia), 18 – 19 (Verano, 2001).

⁹⁴ BERRIATÚA, Luciano. «Frvolinias, la reconstrucción de un musical mudo». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (Junio, 1999), pp. 102 – 118.

LLUÍS I FALCÓ, Josep. «L'acompanyament musical a les projeccions de cinema mut». En: *Teatre Fortuny, més d'un segle*. Vol. 1 1882/1939. Tarragona: Consorci del Teatre Fortuny, 1994.

fruto de la colaboración entre historiadores del cine y musicólogos⁹⁵, o los trabajos de musicólogos como José Luis Téllez, que se han aproximado a la banda sonora musical desde su vertiente de música dramática apoyándose en parámetros musicales⁹⁶.

Desde nuestro punto de vista, lo más interesante y conveniente será integrar los diversos modelos metodológicos, usar técnicas mixtas, ubicarse en lo fronterizo de las disciplinas, es decir, descubrir la permeabilidad de lo interdisciplinar y manejar nuevos conceptos como el de “Intermedialidad”. Con él se pretende explicar y analizar las influencias e interacciones producidas en el universo mediático⁹⁷. Una de las aportaciones más interesantes y valiosas a este concepto fue la celebración, en junio de 2003, del congreso *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. En dicho encuentro, que tuvo lugar en la ciudad alemana de Saarbrücken coordinado por la Dra. Mechthild Albert, se analizó «la actitud de la literatura de vanguardia frente a los nuevos recursos expresivos y comunicativos que ofrecían tanto las artes escénicas (teatro, baile, música) como los nuevos medios técnicos del cine y de la radio. Tal planteamiento no sólo permitía analizar determinadas innovaciones de orden estético o relacionar teoría y práctica intermedial, sino también discutir la relación entre cultura de élite y cultura de masas, entre arte y comercio, en el marco de la vanguardia española»⁹⁸.

Poco después, en agosto de ese mismo año, el historiador de cine Román Gubern reunió en El Escorial (Madrid) a un plantel de especialistas de diversos ámbitos, con objeto de la celebración del Curso *Creación artística e intermedialidad*. Sin embargo, en este segundo acontecimiento, la música quedó relegada a un papel extremadamente secundario. En una mesa redonda en la que se planteó la importancia de la música en el cine, José Luis Fecé apuntó que la conexión del cine contemporáneo con los

⁹⁵ ÁLVARES, Rosa / ARCE, Julio Carlos. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996.

LLUÍS I FALCÓ, Josep / LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional Murciana, 1994.

⁹⁶ TÉLLEZ, José Luis. «Notas para una teoría de la música dramática I - V». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 1 (1989), 2 (1989), 5 (1990), 6 (1990), 8 (1991), pp. 168 – 171 (I), 156 – 159 (II), 122 – 126 (III), 142 – 145 (IV), 166 – 170 (V).

⁹⁷ El término “intermedia” fue acuñado hacia 1966 por el artista Fluxus Dick Higgins para referirse a un nuevo lugar de expresión del arte situado entre los distintos medios. Ver: VEGA TOSCANO, Ana. «Música y creación audiovisual». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinares de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 699 – 709.

⁹⁸ ALBERT, Mechthild (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2005, p. 10.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

espectadores y con sus hábitos de consumo está plenamente determinada por la música, hasta tal punto que se ha llegado a una crisis en el concepto de banda sonora original, en favor de la inserción de canciones de moda en las películas. No cabe duda de la importancia comercial que la música cinematográfica ha adquirido como fenómeno de masas, incluso por encima de su primigenia función incidental. No obstante, la interconexión entre el cine y el repertorio musical popular ha existido desde los comienzos del séptimo arte, por lo que no consideramos que el concepto tradicional de banda sonora musical corra peligro.

En conclusión, y volviendo a la cuestión metodológica, más allá de la aplicación de cualquier paradigma, conviene adaptar la metodología no sólo al compositor que se estudia, sino también al contexto cinematográfico en el que éste trabajó y a las fuentes disponibles para su estudio. Dentro de este trabajo se ha intentado manejar las diversas posibilidades metodológicas de una manera versátil y siempre adaptada al objeto de estudio. Así, en el capítulo 2 se plantean las bases historiográficas generales para el trabajo sobre la música cinematográfica dentro de las dos primeras décadas del periodo franquista. En los capítulos 3, 4 y 5 encontramos la aplicación de distintos paradigmas, ya que el estudio de un compositor como Juan Quintero Muñoz ofrece al investigador una gran versatilidad de enfoques. Se trata, por un lado, de un trabajo biográfico que profundiza en torno la figura de este músico fascinante, verdadero profesional de la banda sonora musical. Por otra parte, se aborda el análisis audiovisual de algunas de sus películas y su relación con determinados géneros cinematográficos destacados en el cine español de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Todo ello se hace además prestando una especial atención a las fuentes musicales recuperadas, en un nuevo empeño de “arqueología fílmica”, que nos permite conocer los procedimientos compositivos y los modelos de trabajo musical en las producciones cinematográficas españolas de este periodo.

1.2.2. Modelos teóricos

Si en el ámbito metodológico queda aún mucho terreno por transitar, muy especialmente en lo que se refiere al establecimiento de modelos historiográficos en el contexto español, en la vertiente teórica de la reflexión en torno a la música cinematográfica sí encontramos una literatura relativamente amplia, aunque muy

heterogénea, nacida casi paralelamente al desarrollo de la teoría cinematográfica. Según Fernando Infante y Manuel J. Lombardo, quienes realizaron un interesante y completo resumen sobre las teorías de la música en el cine⁹⁹, la reflexión teórica sobre la música cinematográfica se inició junto con la propia teoría del cine y dentro de ella. Durante el periodo del cine mudo se estudiaron las analogías entre ambos lenguajes, el cinematográfico y el musical, para después, con la aparición del cine sonoro, centrarse en el análisis de las posibilidades de interacción entre lo sonoro y lo visual. En los años treinta, cuarenta y cincuenta las teorías filmicas imperantes (realismo, formalismo), abordaron como una parte de su campo de acción el estudio de la música en el cine, aunque también en estos años nacieron los primeros textos que se ocuparon específicamente de ella: las obras de Sabaneev (1935), Kurt London (1936), Pierre Poirier (1941) Adorno / Eisler (1944) y Manvell / Huntley (1957)¹⁰⁰. En los años sesenta se produce la desintegración del anterior marco teórico, y vemos cómo las nuevas metodologías emergentes (psicoanálisis, semiótica...) aplican sus categorías “desde fuera” al cine y, por extensión, a su música. Paralelamente comienzan a surgir los primeros estudios y monografías centrados específicamente en la música filmica, que van desde el estudio de determinados autores o filmografías a la realización de manuales prácticos de composición por parte de los profesionales del ramo.

En los años ochenta se produce la consolidación del estudio de la música cinematográfica en el contexto académico, y con ella la diversificación y enmarañamiento de las corrientes teóricas. Según Manuel Gertrudix, «es a partir de la década de los ochenta cuando el interés por la reflexión teórica sobre la música en el cine, por el estudio de las fórmulas narrativas del sonido cinematográfico, toma una nueva dimensión que, en muchos casos, abandera un acusado anti-funcionalismo, y que

⁹⁹ LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, F. «V. Teorías de la música en el cine». En: COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel. / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, pp. 205 – 263.

¹⁰⁰ SABANEEV, Leonid Leonidovich. *Music for the films; a handbook for composers and conductors*. London: Sir I. Pitman & sons, ltd., 1935 (21978).
 LONDON, Kurt. *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible developments*. London: Faber & Faber Ltd, 1936 (21970, New York: Arno Press).
 POIRIER, Pierre. *Musique cinématographique*. Bruselas: Larcier, 1941.
 ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns. *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press, 1947. (*El Cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 21981).
 MANVELL, Roger / HUNTLEY, John. *The technique of film music*. London: Focal Press, 1957. (New York: Hastings House, 1975; London: Focal Press, 1980).

1. El estudio de la música cinematográfica en España

parece coincidir con las nuevas posibilidades introducidas por el sistema *Dolby* en la gestión del sonido»¹⁰¹.

Fernando Infante y Manuel J. Lombardo consideran que la reflexión sobre la música de cine se ha desarrollado en dos modelos. El primero, que analiza o explica la estrecha relación originaria entre la música y la imagen, procede de la teoría del cine (Bela Bazas, Edgar Morin); mientras que el otro, que obvia una relación primaria y se dirige a los valores y funciones que la música desempeña, parte del formalismo y cobra vuelo en la teoría sistematizadora francesa (Michel Chion), así como en la consolidación académica de los estudios sobre música de cine. El primer paradigma «se ha dado desde los comienzos de la teoría del cine en términos de consustancialidad, relación de *alquimia*, reciprocidad y demarcación. Estas cuatro aproximaciones coinciden en la voluntad de justificar el lugar o el advenimiento de la música al cine reconociendo una inherencia básica (*consustancialidad*), un proceso de reacción química (*alquimia*), una influencia mutua y una simbiosis (*reciprocidad*) y una acotación del film como objeto por parte de la música (*demarcación*)»¹⁰². El segundo paradigma, que es el actualmente vigente en la mayor parte de los casos, centra su interés «exclusivamente en los efectos que la música es capaz de producir una vez insertada en el hecho cinematográfico, efectos que puede sistematizar y agrupar en relación con unas funciones previamente atribuidas a la música»¹⁰³.

Atendiendo a este funcionalismo se han desarrollado una gran cantidad de teorías orientadas a un análisis audiovisual del film, basado en muy diversos parámetros. No hay en este trabajo espacio para presentar todos los modelos de análisis audiovisual existentes (tampoco es la cuestión que nos ocupa), pero podemos describir algunos de los más recientes e interesantes, que han influido de manera especial en la forma de presentar los análisis de los filmes propuestos en el último capítulo de esta tesis.

De gran interés para este trabajo es el estudio de un breve escrito que puede ser considerado como una de las aportaciones más tempranas a la reflexión teórica sobre la

¹⁰¹ GERTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, p. 144.

¹⁰² LOMBARDO ORTEGA, M. J. / INFANTE DEL ROSAL, F. «V. Teorías de la música...», p. 207.

¹⁰³ *Ibidem*. p. 225.

banda sonora musical en España. Se trata de una conferencia, plasmada en forma de ensayo, que el compositor Salvador Ruiz de Luna realizó en 1959 para el III Curso de Estudios Fílmicos de Cine Club de San Sebastián¹⁰⁴. Aparte del valor teórico del propio texto, y de su claridad expositiva, su importancia radica en que fue ideado y concebido en el contexto cinematográfico en el que se centra este trabajo: la producción española durante el Franquismo.

Ruiz de Luna comienza lamentándose de las dificultades en la comunicación profesional entre el director de una película y el músico colaborador: «una de las razones de esta dificultad es el lenguaje, absolutamente genérico, en que se produce el director cuando muestra al músico el “copión mudo”; porque decir “aquí quiero una música fuerte” o “una melodía muy triste” o “unos compases violentos” es decir muy poco» (p. 3). Otro gran problema para el compositor es la «sumisión de tener que acoplar a determinados momentos y a medidas de duración inverosímil –desde el ángulo musical- los motivos de esa misma inspiración mediatizada» (por los imperativos argumentales) (p. 5). Para demostrarlo, una página de un guión musical cinematográfico presenta los estrechos márgenes temporales a los que tiene que ceñirse el compositor audiovisual:

Tabla 4: Ejemplo de guión musical cinematográfico
Fuente: Salvador Ruiz de Luna¹⁰⁵

BLOQUE N° 27 – Duración 44 segundos		
Andrés entra en su casa	Tema de Andrés	(8) 8 s.
Andrés ve encima de la mesa, una carta dirigida a él	Termina el tema anterior	(5) 13 s.
Andrés reconoce la letra de Mary	Tema de Mary	(5) 18 s.
Andrés abre la carta temeroso	Acordes palpitantes	(4) 22 s.
Andrés lee	El tema de Mary va convirtiéndose en triste	(10) 32 s.
Andrés acusa desolación	Notas desgarradas, lentas	(4) 36 s.

¹⁰⁴ RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: 1960. El compositor fue invitado a los cursos por Carlos Fernández Cuenca en julio de 1959, para lo cual escribió este ensayo, cuyo texto mecanografiado llevó a una imprenta local, con objeto de regalar una edición del volumen a sus amigos y compañeros de profesión. Lo dedicó “A la profesión cinematográfica en el XXV aniversario de mi ingreso en su seno”. Ruiz de Luna conmemoraba así su debut cinematográfico: “La mañana del 24 de diciembre de 1935, se grabó en los Estudios Cinearte, de Madrid, la música del cortometraje *La Ciudad Encantada*, dirigido por Antonio Román, fotografía de Cecilio Paniagua y música de Salvador Ruiz de Luna. Existen sendos ejemplares de este escrito en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Filmoteca Española.

¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 6.

Andrés deja caer la carta y se cubre la cara con las manos	Temas de Mary y Andrés, acusadamente angustiados	(8) 44 s.
--	--	-----------

Haciendo gala de una extraordinaria claridad expositiva, el autor explica su manera de entender la banda sonora musical y comienza reconociendo la importancia que, para su desarrollo, ha tenido la influencia de compositores como Wagner (especialmente su idea de *leitmotiv*) y Debussy. A continuación distingue entre los dos conceptos que dan título a su ponencia:

- **Música en el cine:** cuando el propio cine se pone al servicio de la música, por ejemplo en los musicales, donde “la partitura es el elementos sustantivo y su intervención tiene carácter real y directo” (p. 8).
- **Música para el cine:** cuando la música acepta el papel de elemento adjetivo y se pone al servicio de la imagen. “La medida debe ser su única medida de trabajo. De esta forma evitará con no poca frecuencia, que la excesiva personalidad melódica o la ostensible belleza de un pasaje –plausible en otros campos de este arte- conspiren contra la imagen, ya que su presencia –de interés desmesurado para el lugar que ha de ocupar- puede desviar la atención de una escena a la que tiene obligación de reforzar y destacar con sutiles sugerencias” (pp. 9–10).

Con estas consideraciones Ruiz de Luna se alinea en la corriente clásica de la banda sonora (perfectamente ejemplificada en el cine *hollywoodiense* desde los años treinta hasta nuestros días), según la cual la música cinematográfica ha de oírse pero no escucharse, es decir, ha de ejercer su influencia de manera secreta (utilizando las palabras del director Francis Ford Coppola¹⁰⁶), sin que el espectador la perciba de manera protagónica.

El concepto de “música para el cine” de Ruiz de Luna se divide en tres ramas, que han de ir imperceptiblemente unidas y ligadas, si no se quiere que la partitura presente el aspecto de una antología de formas. Éstas son: música objetiva, subjetiva y descriptiva. Por “música objetiva” entiende «la representación temática de cada uno de los personajes o escenarios» (p. 12), es decir, la creación de *leitmotiven* cinematográficos. Las características necesarias para los temas de esta música han de

¹⁰⁶ «El sonido es el mejor amigo del director porque influye en el espectador de manera secreta». Citado en: NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996, p. 1.

ser la medida (para evitar la descompensación dramática), la brevedad, la ductilidad y la posibilidad de aleación (es decir, de fusión y compatibilidad con otros temas). La “música subjetiva” tiene como misión «crear climas y mantener o reforzar estados anímicos [...], más que música, se puede decir que es la consecuencia sonora de un estado de acción» (p. 16). Esta es la música que en especial no debe ser escuchada conscientemente, sino ser subconscientemente sentida por el espectador. La “música descriptiva” ha de ser utilizada con gran cautela, para evitar «un pleonasma intencional, que sólo puede darse como bueno –y con caracteres de excepción- cuando la imagen se pone paladinamente al servicio de la música [...] Solamente debe aparecer cuando se trate de señalar el recuerdo de algún escenario o situación pasados y para ayudar o sustituir a la palabra en la definición o referencia de un lugar que nunca estuvo presente en el film, con objeto de enterar al espectador, de algo que la imagen no está dando, ni los personajes contando» (p. 21).

Finalmente añade dos tipologías de música que son necesarias, en el cine argumental, e imprescindibles en el cine documental: la música de lugar y la folklórica. La primera de ellas «ha de ser impresionista y no debe remitirse a glosar el estilo folklórico de los lugares presentados por la imagen [...] El ideal de este procedimiento es el de reflejo y sugerencia, transmitidos acústicamente al espectador» (p. 22). El ensayo culmina con una “Lección práctica” en la que el compositor explica brevemente su forma de abordar la composición para dos filmes, el documental *Mascarada* (Manuel Domínguez, 1959) y la película argumental *Molokai* (Luis Lucia, 1959), aplicando los criterios anteriormente expuestos.

Este texto, aunque muy discutible en su fundamentación teórica, constituye una fuente inestimable en el terreno de la praxis compositiva para el cine en nuestro país en los años centrales del siglo XX, por lo que no puede ser ignorado a la hora de abordar el estudio de figuras como la de Juan Quintero Muñoz u otros de sus contemporáneos. El aspecto más destacable es la concepción de la banda sonora musical como un conjunto de “temas” (en el sentido decimonónico del término) que funcionan al servicio de la narración visual del film de manera individual y, a la vez, en connivencia unos con otros. Esta concepción da lugar a que el resultado sonoro-musical de los filmes españoles sea muy similar (si no en calidad, sí al menos en su estética y funcionamiento

1. El estudio de la música cinematográfica en España

interno) al de los filmes clásicos norteamericanos (de compositores como Max Steiner, Alfred Newmann o Miklos Rosza). Todo ello a pesar de que el sistema de producción español difería mucho del llamado “Sistema de Estudios”, estandarizado por las grandes firmas *hollywoodienses*. En este sistema existía una gran diversificación de la actividad en todas las fases de la producción, incluida la musical, en la que se realizaba un trabajo “en cadena” que integraba a compositores, arreglistas, orquestadores y directores de orquesta. En el cine español, por el contrario, toda la actividad (como veremos en el caso de Juan Quintero) recaía en el compositor, que ejercía también las labores de orquestación, dirección orquestal y producción musical de la banda sonora.

1.2.3. Terminología y parámetros de análisis

Buena parte de la cada vez más abundante bibliografía teórica y práctica sobre música cinematográfica comienza haciéndose eco de uno de los principales inconvenientes de esta materia: la ausencia de una terminología clara, establecida y normalizada para analizar la interacción entre sonido, música e imagen, a diferencia de lo que ocurre en el terreno estrictamente visual. Cualquier cinéfilo, crítico, historiador o profesional del cine, de cualquier parte del mundo, sabe perfectamente a qué nos referimos cuando hablamos de un plano secuencia, un montaje narrativo alterno, un *travelling* o un contrapicado. Existe un término para cada elemento de la planificación, el montaje, el encuadre, etc. de manera que una película puede ser descrita y analizada visualmente por escrito, sin necesidad de recurrir al ejemplo gráfico o a la visualización en pantalla. Un buen guión técnico nos dará una idea muy clara de cómo será la película antes de verla e, incluso, de filmarla.

Sin embargo, en el análisis de la banda sonora no tenemos esa fortuna, quizá por la desidia de los que han teorizado sobre el cine, dejando a menudo fuera los elementos sonoros y, especialmente, musicales; pero también por la escasa preocupación de los profesionales (directores, productores), que han dejado en manos del compositor toda la configuración musical del film o simplemente le han indicado algunas vaguedades como “aquí una música de miedo” o “aquí un acorde seco de sorpresa”, cuando no (y esto es lo más grave) le han dado una grabación con las músicas pre-existentes que ellos consideraban adecuadas para cada secuencia (lo que se denomina *temp-track*), diciéndole al músico “compón algo como esto”. Como consecuencia surge la llamada

“dictadura del compositor” que, especialmente en el caso español, ha desarrollado su oficio de manera casi siempre autodidacta y ajena al resto de profesionales de la industria fílmica, por lo que no ha sentido la necesidad de generar una terminología específica para designar sus propios recursos, adquiridos generalmente de su experiencia de trabajo y de su amor por el cine¹⁰⁷.

Ante tal ausencia terminológica, los autores que en los últimos años han teorizado sobre la música cinematográfica se han dedicado a establecer su propio modelo de análisis, con su propia terminología específica, de manera que en la actualidad encontramos un ingente glosario de términos que, en su mayoría, designan elementos similares aunque dotados de distintos matices o perspectivas. Por ello resulta complicado en extremo llegar a establecer un conjunto de parámetros claros y generalmente reconocidos por todos los estudiosos, de muy distintos ámbitos científicos, que investigan sobre la música en el audiovisual. Bien es cierto que comienza a existir ya un limitado léxico especializado del *soundtrack* (muchos de cuyos términos, ni siquiera nos molestamos en traducir del inglés), con el que podríamos ir configurando un modelo misceláneo de análisis, lo cual nos obligaría a dejar fuera interesantes propuestas terminológicas “integrales” como la realizada por Michel Chion. El abanico es muy amplio por lo que se hace necesario escoger, y toda decisión resultará evidentemente parcial, aunque intentemos llegar a soluciones de consenso:

- Respecto a las funciones de la música en la banda sonora¹⁰⁸, son válidos los parámetros expuestos por José Nieto¹⁰⁹ que, en cierto modo, aúna buena parte de lo dicho por otros autores, a la vez que aporta su propia visión práctica como profesional de la banda sonora musical. No obstante, algunos de estos parámetros pueden ser objeto

¹⁰⁷ Volviendo al ejemplo de Juan Quintero –según el testimonio de su viuda- éste iba casi todos los días al cine y durante años bebió de los métodos y convenciones de la banda sonora clásica norteamericana, cuya influencia es, lógicamente, patente en sus obras. Fuente: Entrevistas N° 1 y 2 a Francisca Martos (11-06-2004 y 16-07-2004). También en alguna entrevista el propio Quintero reconoció su admiración por bandas sonoras como *Sospecha* (A. Hitchcock, 1941) de Franz Waxman.

¹⁰⁸ Existe una tesis doctoral inédita sobre este tema que es, además, la primera que sobre música cinematográfica se ha realizado en nuestro país: PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine* [Microforma]. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

¹⁰⁹ NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

de discusión y matización, como demuestra Matilde Olarte¹¹⁰, de cuya propuesta terminológica también daremos cuenta.

- Una propuesta analítica muy completa, basada en unos parámetros y terminología novedosos, es la realizada por Josep Lluís i Falcó¹¹¹. Aunque la resumiremos en este apartado, y presentaremos su ejemplar cuadro-resumen, se trata de un modelo excesivamente detallado para el análisis del film completo, por lo que resulta más adecuado para el análisis de secuencias o fragmentos más reducidos.

- Respecto a la configuración de la estructura temática de la banda sonora musical, expondremos la visión del crítico Conrado Xalabarder¹¹² quien, empleando una terminología procedente del análisis musical, dota a ésta de un nuevo significado para su aplicación a la narración filmica.

- Como modelo integral de estudio de un banda sonora musical, consideramos acertada la estructura de análisis que Fred Karlin¹¹³ aplica a numerosas películas clásicas norteamericanas, aunque en este trabajo será reajustada y perfeccionada en pos de una aproximación más ligada a la creación musical y la realidad estética de un compositor como Juan Quintero en el contexto artístico español de los años cuarenta y cincuenta.

Música de Cine (MDC), Banda Sonora (BS) y Banda Sonora Musical (BSM)

La distinción entre estos tres conceptos supone todavía una asignatura pendiente en buena parte de la bibliografía acerca de la música cinematográfica. El término Música de Cine (MDC) designa a toda la música compuesta para el cine o adaptada para este fin, esté o no registrada sobre el soporte físico del celuloide. Por tanto, se incluye bajo este concepto la música cinematográfica anterior a la aparición del cine sonoro, así como todo lo que los aficionados escuchamos en las ediciones discográficas o en los conciertos. Se trata, en este último caso, de «una audición descontextualizada,

¹¹⁰ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «¿Existe una frontera entre la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 745 – 760.

¹¹¹ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186. Versión en castellano: usuarios.lycos.es/compositores/present.html [Consultada en Junio de 2006]

¹¹² XALABARDER, Conrado. «Principios informadores de la música de cine». En: *La música en los medios audiovisuales*, Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 155-204.

¹¹³ KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.

desmembrada de la película que le da razón de ser y sin la cual no se habría creado [...]. La MDC es música funcional, música aplicada a una imagen, y este factor no puede ser obviado. Su audición fuera de contexto tiene total validez, tanta como la audición de una edición discográfica de *Aída*¹¹⁴, pero lógicamente carece de valor de cara al análisis de las funciones audiovisuales que desempeña.

La Banda Sonora (en inglés, *Soundtrack*) (BS) es el espacio físico del soporte filmico en el que se registran los diálogos, los efectos de sonido y la música de una película y, por tanto, sólo existe desde la aparición del cine sonoro (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926). Al hablar correctamente de BS, nos estaremos refiriendo a todos estos aspectos cohabitantes y no sólo a la música. De esta manera, la Banda Sonora Musical (BSM), se restringe estrictamente al registro musical que se incluye en la BS de la película. Todas las BSM son MDC, pero no toda la MDC forma parte de una BS, ya que antes de la aparición del cine sonoro existió mucha música compuesta o adaptada para el film. Asimismo, la edición discográfica de la música de un film a menudo comercializada bajo la denominación *Original Soundtrack* o *Banda Sonora Original* (BSO), suele tratarse de una adaptación o suite creada *ex profeso* para su comercialización, incluso a veces de la propia grabación original para la BSM, pero en pocos casos de la grabación sonora de la BS del film (que tendría que incluir los diálogos y el resto de los sonidos).

Música diegética y música no diegética

La primera gran clasificación que encontramos en todos los manuales sobre MDC es la que se refiere a su integración en la diégesis del film. El *Diccionario de la Real Academia Española* define “diégesis” de la siguiente manera: «En una obra literaria, desarrollo narrativo de los hechos»¹¹⁵. Hacia los años veinte, los teóricos rusos comenzaron a distinguir dos partes en la narración filmica: por un lado, la historia que se cuenta (el argumento), y por otro los elementos utilizados para la representación de esta historia. «A la historia que se cuenta la llaman “diégesis”, del griego διήγησις, término ya utilizado por Platón en poesía para definir el relato propiamente dicho [...]. Podríamos concluir que consideramos diegético todo aquello que pertenece de forma

¹¹⁴ LLUÍS I FALCÓ. Josep. «Parámetros para el análisis de la banda...», p. 1.

¹¹⁵ *Diccionario de la lengua española* (Vigésima segunda edición). Consulta on-line: <http://buscon.rae.es>

1. El estudio de la música cinematográfica en España

natural a la historia narrada»¹¹⁶. Por tanto, denominamos música diegética a la MDC, original o adaptada, que se produce dentro de la narración fílmica. Normalmente aparece cuando en la imagen cinematográfica existe una fuente visible de emisión de los sonidos (un tocadiscos, una orquesta, un violinista...), pero también cuando su presencia está justificada, aunque no veamos directamente la fuente sonora. Por ejemplo: si un personaje entra en una iglesia, comienza a escucharse el sonido de un órgano, y cuando sale dejamos de escuchar el órgano, es lógico pensar que en el templo había un organista, por lo que estaríamos hablando de música diegética.

La terminología se diversifica cuando tenemos que referirnos justo al concepto contrario, a la música no diegética (como la denomina José Nieto), es decir, aquella MDC, original o adaptada, cuya aparición no está sujeta a la presencia en la pantalla de ninguna fuente sonora, sino que se introduce en el film de manera “artificial” para conseguir un efecto determinado (de fondo, acompañamiento). Como indica Josep Lluís i Falcó, los términos empleados para definir estos recursos se han multiplicado a lo largo de los años. Karel Reisz¹¹⁷ contrapone “música sincrónica” (equivalente a la diegética) y “música a-sincrónica”. Michel Chion denomina “música de foso” «a la que acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción», y la opone a la “música de pantalla”, «que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esa fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo»¹¹⁸. Otros autores aportan muy diversos términos (actual/explicativa, objetiva/subjetiva, realista/ilustrativa, intradiegética/extradiegética), pero ha comenzado a imponerse, de manera errónea en mi opinión, la utilización del concepto “música incidental” en oposición al de “música diegética” (Conrado Xalabarder, Roberto Cueto). Recurriendo de nuevo al *Diccionario de la R.A.E.*, “incidental” es aquello «que sobreviene en algún asunto y tiene alguna relación con él. || 2. Dicho de una cosa o de un hecho: Accesorio, de menor importancia». Tradicionalmente, la historiografía musical ha empleado este término para referirse a toda música aplicada a la escena y, por tanto, puede considerarse que toda la MDC es

¹¹⁶ «Para Platón, la *lexis*, como forma de decir en oposición al *logos*, lo que se dice, se divide en *mimesis* (o imitación), y en *diégesis*, el relato propiamente dicho». Citado en: NIETO, José. *La música...*, p. 21. Aunque José Nieto se refiere al *Ars Poética (sic)*, la obra en la que Platón realiza esta distinción es el tercer libro de *La República*.

¹¹⁷ REISZ, Karel. *Técnica del montaje*. Madrid: Taurus, 1960.

¹¹⁸ CHION, Michel. *La audiovisión...*, pp. 82.

incidental, siempre que haya sido concebida para el film o adaptada para el mismo, e independientemente de su justificación presencial en la pantalla o en la narración.

La propuesta terminológica de Josep Lluís i Falcó se refiere a la justificación óptica o presencia en pantalla, no de la música, sino de la fuente sonora. De manera que ésta puede ser “real” (diegética) o “irreal”. En el primer caso, esa presencia puede darse dentro de campo (*ON*) o fuera de campo (*OFF*). A su vez presenta algo que otros a menudo obvian: el interés de las formas de paso de uno a otro parámetro, es decir, el paso de real a irreal y viceversa.

Función Estructural / Función Expresiva, Función Descriptiva / Función Narrativa

Como indica Matilde Olarte, «se ha establecido, en muchas corrientes analíticas, una divergencia entre la banda sonora de una película –o corto- que expresa un sentimiento o un estado emocional, o sea, música expresiva, y aquella música que se limita a “estar allí”, como una mera música de fondo, que no expresa nada, que es la música estructural»¹¹⁹. José Nieto atribuye las siguientes posibilidades a la música como elemento estructural en el film: «aporta o modifica el ritmo de la imagen, puede tener el mismo valor que la planificación en el plano no diegético y afecta sensiblemente a la continuidad de la narración». En cuanto a sus funciones como elemento expresivo, la música «transmite emociones, establece estados de ánimo, pone de relieve los distintos aspectos de la imagen y cumple funciones semiológicas según los códigos del siglo XIX»¹²⁰. Olarte rebatió el esquema de Nieto (ver tabla 3, p. 43) apuntando que el compositor había excluido a la música diegética de las funciones expresivas: Nieto «parte de que la única música que puede ser expresiva es la incidental; por tanto, le niega toda la fuerza expresiva a la música diegética, y deja una gran parte de la música presente en la banda sonora fuera del campo del análisis [...]. La música, ciertamente, sustituye al texto en muchos momentos de la acción, y su papel está plenamente justificado porque su papel expresivo es más rico que ciertos diálogos, tanto en su vertiente diegética como en la no diegética»¹²¹.

¹¹⁹ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «¿Existe una frontera...», p. 747.

¹²⁰ NIETO, José. *La música...*, p. 34.

¹²¹ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «¿Existe una frontera...», p. 749.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

Los críticos clasifican la música expresiva en anímica e imitativa. La función de la música anímica es, a través de la emoción que expresa, fruto de la subjetividad con que la percibe el espectador, «mover nuestro estado de ánimo a la alegría, la tristeza, el miedo, la inseguridad, etc.»; mientras que en la música imitativa «la emoción puede centrarse en el efecto que al espectador le produce el escuchar esa música e imaginarse tanto un fenómeno de la naturaleza [...] como imágenes mentales de fenómenos atmosféricos, al más puro estilo de la música programática clásica y romántica»¹²². Olarte pone de manifiesto cómo unas terminologías se superponen con otras, sin llegar a designar de manera adecuada las diversas funciones de la música en el film. Por ello plantea «que la música para la imagen se clasifique, además de en diegética e incidental, como descriptiva y narrativa. Estas dos definiciones serían tanto para la música expresiva como para la estructural [...]. Con los calificativos narrativo y descriptivo pretendemos incluir aquellas funciones expresivas que se ven mediatizadas por la subjetividad del oyente [...]. Cifrar la función de la música en la expresión, subjetiva, que produce, es arriesgado pues es difícil que coincida; en cambio, centrar la función en que cumpla una misión de metatexto, o narrando o describiendo, es decir, en la música intrínsecamente, es más objetivo»¹²³.

Función Articuladora, Coherencia Argumental, Interacción Semántica, Forma Narrativa, Ubicación en el Montaje, Plano Auditivo y Defectos

Estos parámetros proceden del modelo de análisis audiovisual completo, claro y coherente propuesto por Josep Lluís i Falcó¹²⁴, estructurado (como ya hiciera con los materiales sonoros cinematográficos) a partir de las fases del proceso creador del film.

1) Fase de preproducción: a menudo no interviene en ella el compositor (desgraciadamente, muy a menudo), pero en esta fase se planifica la presencia musical en el film y su **función articuladora**, que será protagonista, si «las imágenes se estructuran, constituyen y articulan en torno a la música y a partir de ella» (como ocurre en el musical o en la ópera filmada), y secundaria si la música actúa como acompañamiento o fondo de la imagen, que sería su elemento determinante (música

¹²² *Ibidem.* p. 748.

¹²³ *Ibidem.* p. 753 - 754.

¹²⁴ LLUÍS I FALCÓ. Josep. «Parámetros para el análisis de la banda...», [versión on-line]

funcional). En esta fase, concretamente en la elaboración del guión, se establece asimismo la presencia en pantalla de la música, de la que ya hemos hablado en el apartado de la música diegética. Además se sitúa aquí el parámetro de **coherencia argumental**, es decir, «si la presencia del bloque musical está justificada o no por el argumento; si lo está, diremos que su presencia está integrada, y si no, diremos que es ajena».

2) Fase de producción: aquí comienza a hacerse necesaria la intervención del compositor, ya que durante el rodaje del film y el visionado de las primeras imágenes del “copión”¹²⁵ surge la pregunta fundamental «¿Cuál es el mensaje que debe llegar al espectador gracias a la conjunción de música e imagen?». Es decir, aquí se plantea la cuestión de la **interacción semántica** entre dos lenguajes, el visual y el sonoro, que debe ser resuelta por el compositor a través de sus propios recursos: las estructuras del lenguaje musical. Los mensajes visual y musical podrán «reforzarse u oponerse entre sí según la intención creadora. Es decir, música e imagen pueden llevar mensajes convergentes o divergentes, aunque la pretensión final sea siempre una semántica». Para este parámetro Chion proponía los conceptos de “música empática” y “música anempática”, mientras que otros autores hablan de “música de contrapunto”, para referirse al segundo, término que considero peligroso en un trabajo musicológico ya que puede dar lugar a confusiones entre elementos estrictamente musicales y cinematográficos. Tanto la convergencia como la divergencia pueden ser de carácter anímico, físico o cultural. Sin estar aún ceñido por los márgenes temporales que más tarde le impondrá el montaje, en esta fase el compositor comienza a idear los temas principales y secundarios, los motivos y esquemas rítmicos, las instrumentaciones, y otras características de lo que será la BSM del film.

3) Fase de postproducción: el trabajo del compositor es aquí más intenso y está determinado por los dos vehículos portadores del mensaje visual del film, la narración y el montaje. En cuanto a la **forma narrativa**, es decir, la relación del bloque con la línea argumental de la película, encontramos recursos como «el tema circunstancial, el *leitmotiv*, la elipse, la irrupción y la interrupción musicales, el número musical y el

¹²⁵ «Tomas de imagen y sonido tal como salen del laboratorio, en un estado primario, con las claquetas, las colas de planos y las colas transparentes». NIETO, José. *La música...*, p. 260.

mickeymousing». Este último recurso, denominado así porque se utilizó por primera vez en los dibujos animados de este personaje¹²⁶, consiste en el subrayado mediante onomatopeyas sonoras de los movimientos de un personaje o determinadas incidencias presentes en la imagen (unos saltitos, una caída). Una vez terminado el montaje del film, el director ha de ceñirse al dictado del tiempo asignado y a la **ubicación** de su BSM dentro del montaje. «Convendremos en señalar las tipologías siguientes: bloques genéricos (de entrada, salida o enlace), que corresponden a los títulos de crédito; bloque-secuencia (total o parcial), que coincidirá con el desarrollo de una secuencia (o parte de ésta); bloque de transición, utilizado como paso de una secuencia a otra; bloque-plano, generalmente atemático y breve; y el bloque continuo, que podemos encontrar de manera singular en películas de los años 30 (como lastre del acompañamiento musical ininterrumpido de la época silente) o en el cine de animación». En la fase de postproducción se desarrolla también el llamado *spotting*, en el que el músico, el compositor, el responsable de los efectos de sonido y el montador de sonido, discuten sobre qué aspectos de la banda sonora deben destacar en cada escena, es decir, se establece el **plano auditivo** en que quedará la música con respecto al resto de los elementos sonoros. Aunque la gradación puede ser muy diversa, establecemos tres niveles: el primer plano, el plano secundario y el plano de figuración (telón sonoro o música de fondo).

En este apartado, podemos localizar también algunos de los principales **defectos** que han de tenerse en cuenta en el análisis de la BSM, como el bloque de recurso (mera cubrición de un agujero sonoro), el falso *leitmotiv*, corte brusco o disminución del volumen. Otros defectos se producen en la fase de exhibición, como vemos a continuación.

4) Fase de exhibición: encontramos **defectos** provenientes de las diversas manipulaciones por las que pasa el film antes de su definitiva exhibición, como las alteraciones del doblaje o el uso de la música como censura.

¹²⁶ «Su nombre proviene de Mickey Mouse, ya que esta técnica se empleó en el primer corto de animación sonoro de la historia, protagonizado por este personaje: *Steamboat Willie* (1928), con música de Bert Lewis». CUETO, Roberto. *El lenguaje Invisible*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003, p. 486.

Tabla 5: Parámetros para el análisis de la MDC y de la BSM (según Josep Lluís i Falcó)¹²⁷

MÚSICA DE CINE (MDC)	Método de selección	Composición expresa	<i>Compositor profesional</i>	
			<i>Compositor ajeno</i>	
		Composición preexistente	<i>Inclusión sin variaciones</i> <i>Inclusión con variaciones</i>	
		Combinación de las dos opciones		
	Estructura temática	Bloque temático	<i>Bloque monotemático</i> <i>Bloque politemático</i>	
		Bloque atemático		
	Carácter	Anímico		
		Físico		
		Cultural	<i>Local</i>	
			<i>Cronológico</i> <i>Conceptual</i>	
BANDA SONORA MUSICAL (BSM)	Función articuladora	Protagónica		
		Secundaria		
	Justificación óptica o Presencia en pantalla de la fuente sonora	Real	<i>Dentro de campo (ON)</i> <i>Fuera de campo (OFF)</i>	
		Irreal		
		Formas de paso	<i>Real a irreal</i> <i>Irreal a real</i>	
			<i>Identificación (forma ambigua)</i>	
	Coherencia argumental	Integrada		
		Ajena		
	Interacción semántica	Convergencia	<i>Anímica</i> <i>Física</i>	
			Cultural	<i>Local</i> <i>Cronológica</i> <i>Conceptual</i>
Divergencia		<i>Anímica</i> <i>Física</i>		
		Cultural	<i>Local</i> <i>Cronológica</i> <i>Conceptual</i>	
Ubicación en el montaje	Bloque genérico	<i>De entrada</i> <i>De salida</i> <i>De enlace</i>		
		Bloque-secuencia	<i>Total</i> <i>Parcial</i>	
	Bloque de transición			
	Bloque-plano			
	Bloque continuo			
Ubicación en la narración (forma narrativa)	Tema circunstancial			
	Leitmotiv			
	Elipse			
	Irrupción musical	<i>Prolongada</i> <i>Acotada</i>		
	Interrupción musical	<i>Conclusiva</i> <i>Suspensiva</i>		
	“Secuencia de montaje”			
Número musical				

¹²⁷ LLUÍS I FALCÓ, J. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186. Versión on-line: <http://usuarios.lycos.es/compositores> [Consultada Junio, 2004]

		<i>Mickeymousing</i>		
	Plano auditivo	Primer plano		
		Plano secundario		
		Plano de figuración		
	Defectos	Producción	<i>Bloque de recurso</i>	
			<i>Falso leitmotiv</i>	
			<i>Corte brusco</i>	
			<i>Disminución del volumen</i>	
		Exhibición	<i>Alteraciones del doblaje,</i>	
			<i>Censura</i>	

La estructura temática del film. Una relación de poder

Buena parte de la música cinematográfica de todas las épocas, aunque especialmente en el periodo clásico norteamericano (y sus herederos actuales), se conforma y organiza a través de una estructura de temas. El crítico Conrado Xalabarder ha desarrollado su propia teoría en torno a la configuración de la BSM, según la cual la música del cine se fundamenta en una cuestión de poder, es decir, suele existir una relación jerárquica entre los temas.

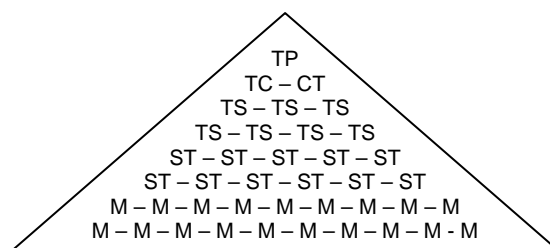


Ilustración 4: Estructura jerárquica de los temas de un film
 Fuente: Elaboración propia a partir de las teorías de Conrado Xalabarder¹²⁸

Aunque este esquema no se cumple en todas las películas, sí resulta clarificador de cara al estudio de las BSM en los años 40 y 50, tanto en Norteamérica como en España, en las que suele haber un solo tema principal (TP), cuyo poder se impone sobre los demás, especialmente en aquellos momentos en los que se enfrenta a otros (un duelo, una batalla). En un nivel inferior se sitúa el tema o temas centrales (TC), vinculados intelectualmente a ciertos personajes o ideas, y cuya importancia no tiene que ver con las veces que aparezcan en la película, sino con el poder que ejerzan en el

¹²⁸ XALABARDER, Conrado. «Principios informadores de la música de cine». En: *La música en los medios audiovisuales*, Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 169-177.

film. Cuando un tema central determinado lucha por hacerse con el poder y convertirse en tema principal, lo llamaremos contratema (CT). Puede haber tantos temas secundarios (TS) como la película asuma, pues no suelen tener una vinculación intelectual con los elementos del film sino más bien emocional con respecto a la narración. Finalmente quedarían los subtemas (ST), es decir, temas absorbidos o relacionados con otros temas, y los motivos o fragmentos, que son los “despieces” musicales del film. Éste es sólo un modelo, el más común, pero la cantidad de variantes es infinita.

En cuanto a la estructura horizontal de la BSM, es decir, la aparición de los temas a lo largo del film, ésta puede ser repetida, variada y repercutida. En los dos primeros casos, la repetición o variación está explicando la misma cosa intelectualmente (aunque no emocionalmente), es decir, su intención es la misma: hacer referencia intelectual a algo o a alguien. Sin embargo, las apariciones repercutidas de un tema (habitualmente variado) van a expresar o significar cosas distintas desde el punto de vista intelectual: «la música repercutida dinamiza un tema, lo transforma, lo modula y lo hace cambiar: pero estos cambios deben ser necesariamente parejos a los del propio filme o personajes a quienes también transforma»¹²⁹.

Nuestro modelo integral de presentación del análisis

El último capítulo de este trabajo se dedica al estudio analítico de algunas bandas sonoras musicales representativas del compositor Juan Quintero Muñoz. Allí desarrollamos un modelo de análisis que, además de tener en cuenta todos los parámetros anteriormente reseñados, sigue una estructura similar a la empleada por Fred Karlin en *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*¹³⁰. No obstante, este modelo ha sido reajustado y perfeccionado en pos de una aproximación más ligada a la creación musical y a la realidad estética de un compositor como Juan Quintero en el contexto artístico español de los años 40, 50 y 60, así como a las especiales características de su investigación y las fuentes disponibles. Asimismo, se presta una especial atención al estudio de la partitura (siempre que ésta esté disponible), como elemento fundamental en la génesis del resultado sonoro del film. La estructura del

¹²⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹³⁰ KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.

1. El estudio de la música cinematográfica en España

análisis contempla, a grandes rasgos (y siempre susceptible de variación), los siguientes puntos:

- Una **Introducción** sobre el film, en la que, junto a los principales miembros de la ficha técnica, se presenta el contexto en el que se realizó la producción, las motivaciones del mismo así como un resumen de su argumento.
- **Consideraciones generales sobre la BSM:** fuentes disponibles, número de bloques, estilo general (desde el punto de vista estrictamente musical) y circunstancias de la labor compositiva.
- **Desarrollo de la BSM en el film (*spotting*):** descripción y estudio de cada uno de los bloques musicales del film, anotando su duración, inserción en la línea argumental, filiación temática, así como otras características de interacción con la imagen.
- **Temas:** descripción de la estructura temática del film.
- **Música y drama:** consideraciones generales sobre la interacción de la música con el argumento y con las imágenes de la película. De aquí se extraen las principales conclusiones acerca del valor de la BSM en su relación con el resto de los elementos del film¹³¹.

¹³¹ Para esta parte del análisis hemos seguido, con ciertas variaciones, la metodología y terminología propuestas por Josep Lluís i Falcó en su artículo: LLUÍS I FALCÓ. Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186. Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>

2. LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO (1936-1975)

2.1. Un aproximación histórica.....	84
2.1.1. Antecedentes (hasta 1936).....	84
2.1.2. La Guerra Civil (1936-1939).....	93
2.1.3. Posguerra y autarquía (1940-1950).....	102
2.1.4. Entre la continuidad y el aperturismo (1950-1960).....	119
2.1.5. Del desarrollismo a la transición (1960-1975).....	130
2.2. Algunos compositores significativos.....	138
2.2.1. Ernesto Halffter.....	138
2.2.2. Rodolfo Halffter.....	144
2.2.3. Joaquín Rodrigo.....	149
2.2.4. Salvador Ruiz de Luna.....	158
2.2.5. Manuel Parada.....	163

2. LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO (1936-1975)

Este capítulo pretende establecer el contexto en el que se desarrolló la trayectoria de Juan Quintero Muñoz. Se trata de un contexto complejo y poliédrico, que nos lleva a abordar cuestiones tan diversas como las circunstancias históricas, políticas e ideológicas y la situación de la producción cinematográfica de cada momento, pasando por las vicisitudes de la música y los músicos españoles y su relación con el Séptimo Arte. El enfoque del primer epígrafe, tal y como indica su título, es básicamente histórico, es decir, en él abordamos diacrónicamente el conjunto de factores que rodearon a la figura de nuestro compositor, partiendo de los antecedentes del primer tercio del siglo y finalizando en las postrimerías del Franquismo. En el segundo epígrafe nos ocupamos brevemente del estudio de algunos compositores que le fueron contemporáneos y que, como él, dedicaron una parte importante de su actividad a la composición cinematográfica. Asumimos que no es la exhaustividad el objetivo que mueve estas páginas, pues estamos aún muy lejos de agotar un periodo tan rico y desconocido (en el terreno cinematográfico y en el musical) como el Franquismo. Por el contrario, este recorrido pretende delimitar y asentar el marco sobre el que construiremos nuestro estudio de Juan Quintero Muñoz. Parafraseando el tópico, posiblemente “no están todos los que son”, pero nuestra pretensión no va más allá de

mostrar a algunos de los que sí fueron y, sin embargo, ni la historiografía musical ni la cinematográfica han dedicado aún a su faceta cinematográfica el estudio que merece.

2.1. Una aproximación histórica

2.1.1. Antecedentes (hasta 1936)

La música en el cine ¿mudo?

Aunque aún hoy existen discrepancias entre los historiadores respecto a nombres y fechas, todos parecen de acuerdo en que la exhibición cinematográfica llega a España en mayo de 1896 cuando un operario de la empresa Lumière –para unos el óptico Boulade¹, para otros Alexandre Promio²– realiza en Madrid las primeras demostraciones del nuevo invento. Aún mayor es la polémica en lo que se refiere a la primera filmación propiamente española. Durante décadas se ha considerado la *Salida de misa de 12 del Pilar de Zaragoza*, proyectada el 12 de octubre de 1896, como la primera película española. Acontecimiento y fechas tan simbólicas parecían invitar al investigador a indagar sobre posibles manipulaciones históricas con fines ideológicos. Efectivamente, una reciente investigación realizada por el cinéfilo vasco Jon Letamendi³ demuestra que dicha filmación tuvo que realizarse necesariamente tres años después, y que posiblemente las primeras cintas españolas fuesen, entre otras, *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe* (presentada en Valencia en septiembre de 1896) y *Fábrica del gas* (presentada en La Coruña en mayo de 1897). Sea como fuere, el cinematógrafo llega a España en vísperas de la crisis del noventa y ocho, motivada por las heridas de un siglo convulso, la pérdida de las últimas colonias y la precariedad del sistema monárquico parlamentario. Como consecuencia, lejos del establecimiento de una incipiente industria, la primera producción cinematográfica en nuestro país fue débil y escasa. Sus centros iniciales fueron Barcelona y Valencia pasando, ya en la segunda década del siglo, a Madrid cuya importancia como núcleo de producción cinematográfica se acrecentaría a partir del centralismo impuesto por la ascensión del dictador Primo de Rivera en 1923. En el terreno musical, las primeras décadas del siglo XX están

¹ PÉREZ PERUCHA, Julio. «Narración de un aciago destino». En: GUBERN, Román [et al.] *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 22.

² CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Ariel, 1999, p. 11.

³ LETAMENDI, Jon / SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. *La cuna fantasma del cine español: Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira...* Barcelona: CIMS, 1998.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

marcadas por el auge de la zarzuela, especialmente el llamado “Género Chico”, como espectáculo de gran éxito entre el público. No es de extrañar, por tanto, que el cine intentase sacar partido de esta popularidad adaptando para la pantalla las zarzuelas más aplaudidas. Según Castro de Paz, estas adaptaciones llegaron en 1923 a alcanzar el 50% de la producción cinematográfica⁴: títulos como *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), *La revoltosa* (Florián Rey, 1924), *Don Quintín el amargao* (Manuel Noriega, 1925), *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1925), prueban el inicio de este maridaje que se mantendría (con altibajos) durante años, después de la llegada del cine sonoro⁵. Llegaría ahora el momento de interrogarnos sobre qué lugar podía ocupar la música en las proyecciones de un cine “no sonoro”.

La historiografía cinematográfica nos ha dejado absolutamente claro que las películas mudas nunca fueron realmente mudas, ya que desde sus inicios se acompañaban con música “en vivo”, a la que se sumaba la presencia de efectos sonoros y un “explicador”. Según Luciano Berriatua –uno de los grandes expertos en la investigación y recuperación de la música del cine mudo en nuestro país- «los cines grandes tenían grandes orquestas, los pequeños sólo tríos, quintetos o sextetos o simplemente un piano»⁶. Las primeras superproducciones buscaron aumentar su prestigio contando con la participación de grandes compositores de “música clásica” que diseñaban espectaculares fondos sonoros para ser interpretados por orquestas sinfónicas en la propia sala de proyecciones. Suele citarse el célebre caso de Camille Saint-Saëns, quien compuso en 1908 una de las primeras partituras cinematográficas originales para *L'Assassinat du Duc de Guise* de Pathé (op. 128 para cuerda, piano y armonio). Sin embargo, tras su estreno en las grandes ciudades, estas películas pasaban a ser proyectadas en cines de menor categoría, donde era difícil contar con grupos instrumentales numerosos que ejecutasen la partitura original. «Para facilitar la tarea de los músicos de salas pequeñas, que se veían a menudo obligados a improvisar sin

⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis / PENA PÉREZ, Jaime. *Cine español. Otro trayecto histórico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2005.

⁵ Sobre las relaciones entre el cine y la zarzuela, véanse: GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Filmografía». En: *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*. Vol. 1. Dir. Emilio CASARES RODICIO. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 775-780.

ARCE, Julio C. «Cuando el cine mudo cantaba zarzuela». En: *La Patria Chica / El Dúo de "La Africana"*. Madrid: Teatro de La Zarzuela - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 23-33.

_____. «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo». *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid), 2-3 (1996), pp. 273-280.

⁶ BERRIATÚA, Luciano. «Las músicas de acompañamiento para *Faust* de Murnau». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 20 (Junio, 1995), p. 8.

disponer de tiempo para ensayos, se elaboraron unos catálogos de músicas ordenadas por situaciones o climas (*moods*). Estos catálogos se hicieron muy populares incluso entre músicos de cine que contaban con grandes orquestas y fueron famosos, entre otros, los de Rapée, Erdmann y Becce»⁷.

En sus primeras décadas, la exhibición cinematográfica se realizaba en ferias, salones de variedades y teatros donde el cine compartía protagonismo con los espectáculos del momento: variedades, actuaciones circenses, exhibiciones deportivas, piezas teatrales y –en el caso español- zarzuelas. Esto propició un trasvase de modelos narrativos y formas expresivas al medio recién nacido. Como explica Joaquín Cánovas Belchí⁸, previamente a la proyección se presentaban una serie de números musicales que iban desde el baile y cante flamenco, a la rondalla folclórica o los coros y danzas regionales. Después se iniciaba la proyección, que podía quedar interrumpida en un determinado momento, en el que nuevamente los músicos y cantores subían a escena para continuar con la fiesta. Por citar algunos ejemplos, el estreno de *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín / Fernando Delgado, 1925) contó con el acompañamiento musical de los cantaores Carmen “la Lavandera”, Antonio Pozo “el Mochuelo” y el guitarrista Luis Fernández, más una banda de cornetas y tambores para las escenas de Semana Santa. Para la película *Rosas y espinas* (José Ruiz Mirón, 1928) el compositor granadino Francisco Alonso (1887–1948) compuso una zambra gitana que bailaba Isabelita Carrasco, si bien ya en 1926 había adaptado junto a Emilio Serrano la partitura de la zarzuela *La Bejarana* para la versión cinematográfica realizada por Eusebio Fernández Ardavín.

Junto con los maestros Alonso o Serrano, otros compositores de prestigio - “zarzuelísticos” y “no zarzuelísticos”- realizaron partituras que sirvieron como acompañamiento musical para el cine silente. Ernesto Halffter, considerado como la

⁷ *Ibidem.* p. 9. Véase también: MARZAL FELICI, José J. «El sonido del cine mudo». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 20 (Junio, 1995), pp. 23–36.

Aunque la bibliografía reciente sobre esta materia es amplia, por su enfoque musicológico y su extraordinaria amplitud resulta especialmente recomendable: ALTMAN, Rick. «The Silence of the Silents». *The Musical Quarterly*, 80 (1996), pp. 648-718.

⁸ CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. «La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte». En: *El Paso del Mudo al Sonoro en el Cine Español: tomo I: Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Murcia, 1991). Coord. Emilio Carlos GARCÍA FERNÁNDEZ. Madrid: Editorial Complutense / A.E.H.C., 1993, pp. 15-26. Versión on-line: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

gran promesa de la música culta española en los años veinte, compuso en París una extraordinaria partitura para el film *Carmen* de Jacques Feyder (1926)⁹. Por otra parte, no faltaron los intentos de la industria cinematográfica por captar la adhesión de algún compositor español de talla internacional.

Sirvan como ejemplo las dos propuestas que, desde el mundo del cine, recibió Manuel de Falla en los años veinte y que hemos podido estudiar a través de su correspondencia¹⁰. La primera propuesta, llegada desde París en Septiembre de 1922 a través de su amigo Bertrand Thompson, le ofrecía participar en el film *Le Jardin sur l'Oronte*, basado en la obra homónima del francés Maurice Barrès, otorgando «el derecho de utilizar algunos extractos de aquellos de sus ballets que estén más adaptados a estas escenas»¹¹. Ante la negativa de Falla, los cineastas se conformaron con que el maestro les indicase «qué música será la más apropiada para las escenas principales»¹². La película se estrenó finalmente en 1925, bajo la dirección de René Leprince. Dos años después recibe Falla la primera propuesta de llevar a la gran pantalla una de sus obras escénicas completas. El artista Ceferino Palencia, «en nombre de una importantísima entidad cinematográfica» solicitaba al maestro el permiso para filmar *El Sombrero de Tres Picos*, así como para «adaptar toda la música»¹³. El proyecto provenía de la Sociedad Atlántida – Producciones Cinematográficas, que pretendía dar un nuevo impulso a su producción con la realización de filmes de alta calidad (adaptaciones literarias y escénicas) a bajo coste gracias a la coproducción con Francia. En su carta de respuesta, Falla interrogaba a su intermediario en torno a cuestiones como las condiciones de la adaptación literaria, el tipo de reducción musical y la percepción de derechos: «He de confesar mis temores de que la adaptación cinematográfica pudiera perjudicar el porvenir escénico del ballet. Por esto mismo ruego a ustedes que me hagan una oferta con el fin de que yo pueda ver si habría una compensación en el caso de que

⁹ Más adelante nos ocuparemos de la relación de Ernesto Halffter con el cine.

¹⁰ Puede encontrarse una información ampliada sobre éstas y otras propuestas en: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

¹¹ Carta de Bertrand Thompson a Manuel de Falla, 4 de Septiembre de 1922. Texto original: «*Si vous êtes disposé à nous accorder le droit d'utiliser quelques extraits de vos ballets les plus adaptés à ces scènes*». Fuente: Granada, Archivo Manuel de Falla (en adelante, A.M.F.)

¹² Carta de Bertrand Thompson a Manuel de Falla, 4 de Octubre de 1922. Texto original: «*maintenant que vous connaissez le livre, vous pourriez m'indiquer, en toute connaissance de cause, quelle musique sera la plus appropriée pour les scènes principales*». Fuente: Granada, A.M.F.

¹³ Carta de Ceferino Palencia a Manuel de Falla, 20 de Septiembre de 1924. Fuente: Granada, A.M.F.

mis temores se confirmaran»¹⁴. La oferta de la Sociedad Atlántida (2.750 pesetas por los derechos de filmación por cinco años y el 10% de cada exclusiva de exhibición que se obtuviese) no convenció al compositor que solicitó la astronómica cantidad de 10.000 pesetas por la cesión de exclusiva por tres años, en lugar de los cinco indicados, y excluyendo del acuerdo la exhibición en Madrid, Barcelona, Buenos Aires, París, Londres y Nueva York, a lo cual se sumaría el 15% sobre cada exclusiva de exhibición que concediera la empresa. No es de extrañar que fuese el propio Ignacio Bauer, gerente de la compañía, quien contestase a Falla que sus condiciones habían parecido al consejo «bastante elevadas desistiendo, por tanto, de filmar dicha obra»¹⁵. La desaparición de los archivos de la Sociedad Atlántida, precisamente de los años 1923 y 1924, nos impide estudiar con mayor profundidad las circunstancias de este proyecto malogrado¹⁶.

Los comienzos del cine sonoro

La llegada tardía a nuestro país del cine sonoro, cuya aparición se produjo en Estados Unidos hacia 1927, hizo coincidir la implantación del nuevo sistema con las postrimerías de la Dictadura de Primo de Rivera y los albores de la Segunda República. El nuevo orden político, consciente de la importancia cultural y social del cine, «influirá enormemente en el desarrollo de la industria cinematográfica del país, hasta entonces casi inexistente. El primer hecho fue la celebración del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que tuvo lugar en Madrid durante el mes de octubre de 1931»¹⁷. Las conclusiones de este congreso apuntaban hacia una mayor protección gubernamental para la industria cinematográfica propia, que incluía la lucha contra las producciones en español realizadas desde Norteamérica¹⁸ a través de duros aranceles y de cuotas de pantalla en la exhibición. También se propugnaba la creación de un cine cultural y educativo y la protección fonética y literaria de la pureza del idioma castellano en la pantalla.

¹⁴ Carta de Manuel de Falla a Ceferino Palencia, 24 de Octubre de 1924. Fuente: Granada, A.M.F.

¹⁵ Carta de Ignacio Bauer a Manuel de Falla, 20 de Noviembre de 1924. Fuente: Granada, A.M.F.

¹⁶ Agradecemos al profesor Joaquín Cánovas Belchí sus útiles informaciones sobre la Sociedad Atlántida.

¹⁷ CAPARRÓS LERA, José María. *Historia crítica...*, p. 51.

¹⁸ Antes del establecimiento del doblaje como sistema habitual de exportación, y dada la crisis económica de los años 30, la industria de Hollywood decidió apostar por el mercado latinoamericano, filmando dobles versiones de sus películas (en inglés y en español).

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

El mundo musical no permaneció ajeno a todos estos cambios, resultando de gran interés la evolución que experimentó la relación profesional entre el músico y el cine desde la llegada del sonoro a nuestro país hasta la década de los cuarenta. Como hemos visto, el acompañamiento musical “en directo” para películas mudas fue durante los años veinte una de las principales vías de integración laboral para los músicos españoles, ante el declive que comenzaba a experimentar nuestro teatro musical. No es de extrañar, por tanto, el impacto negativo que trajo consigo la aparición del cine sonoro, del que dan buena cuenta los artículos en revistas sindicales de principios de la década de los treinta. Como explica Christiane Heine, la crisis política y económica de la época había afectado notablemente al arte musical. En una Conferencia Nacional sobre música celebrada en 1931 se responsabilizó de la decadencia musical del momento «al cine sonoro, la radiodifusión y el disco». Se llegó incluso a proponer la prohibición de la exhibición cinematográfica en locales de titularidad pública, así como la «obligación de todos los empresarios de cines sonoros de dar empleo a grupos orquestales subvencionados por el Estado». Ninguna de estas propuestas fructificó, ya que las nuevas generaciones de músicos manifestaron su entusiasmo por los medios audiovisuales y la primera Junta Nacional de Música, presidida por el alicantino Oscar Esplá, orientó sus objetivos a «proteger a los profesores de orquesta» y a «estimular la ópera nacional»¹⁹. La composición musical para el cine comenzó entonces a experimentar un notable desarrollo, presentándose ante los compositores como una interesante alternativa a las decadentes producciones escénicas y la escasa rentabilidad de la música instrumental.

La música española experimentaba en aquel momento lo que prometía ser el inicio de un periodo de esplendor: a la llamada Generación de los Maestros (con Manuel de Falla a la cabeza) le había sucedido la joven Generación de la República, que apuntaba hacia una regeneración de la música española. Carlos Colón considera que «el cine no interesó a los grupos –los ocho de Madrid y los de Barcelona– de la generación musical de 27; sólo Rodolfo y Ernesto Halffter, Fernando Remacha y Julián Bautista (en el exilio argentino), los cuatro del grupo de Madrid, compusieron para la pantalla. Era lógico: la ínfima calidad del cine español –ya en tiempos de la República tan pobre

¹⁹ HEINE, Christiane «Charlot de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la ópera cómica española». *Revista de Musicología* (Madrid), XXI, N° 1 (Junio, 1998), pp. 38–42.

visualmente como rico en “zarzueleos” y costumbrismos- debió desalentarlos»²⁰. Josep Lluís i Falcó se encarga de desmentir esta apreciación, ya que «si bien es cierto que su participación en el mundo del cine español fue, en la mayoría de los casos, nula; su participación en producciones cinematográficas foráneas fue, en algún caso, importante. Del grupo de Madrid sólo dos de ellos no tuvieron jamás nada que ver con la música cinematográfica: Bacarisse y García Ascot. Por lo que respecta a los integrantes del grupo de Barcelona, Blancafort, Toldrá y Mompou fueron los únicos que no participaron en la composición cinematográfica»²¹.

En el periodo republicano se produce el nacimiento y desarrollo de las primeras grandes productoras españolas, algunas de las cuales mantendrían su actividad después de la Guerra Civil. Caparrós Lera destaca como productoras importantes –en orden de volumen de producción entre 1931 y 1939- CIFESA (Valencia), CEA (Madrid), ORPHEA Films (Barcelona), STAR Films (Barcelona) y FILMÓFONO (Madrid)²². En todas ellas podemos observar la importancia de la música como factor fundamental, que sirvió para captar la atención del público, y la presencia de algunos compositores de prestigio. Por ejemplo, en el caso de Filmófono, empresa dirigida por el ingeniero Ricardo Urgoiti (hijo del fundador del diario *El Sol*) asesorado (en la sombra) por el realizador Luis Buñuel, resulta muy destacable la labor del compositor, miembro del grupo madrileño de la Generación musical de la República, Fernando Remacha²³. En 1929 Urgoiti conoce a Remacha en Unión Radio, para cuya orquesta trabajaba el compositor, y le nombra subdirector de su recién fundada empresa cinematográfica. Su labor inicial consistía en la sincronización de películas con discos, pero cuando Filmófono comenzó a producir sus propios filmes, Remacha pasó a ejercer labores de composición. De hecho, participó en la creación de la música de las cuatro películas que produjo la empresa hasta su desaparición en 1936:

²⁰ COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 55.

²¹ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, p. 773.

²² CAPARRÓS LERA, José María. *El cine republicano español (1931-1939)*. Barcelona: Dopesa, 1977.

²³ Sobre Remacha y su relación con el cine, véase: ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, pp. 104-125.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

- *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935): aunque en los créditos del film figura Jacinto Guerrero como autor principal y Remacha sólo como autor de la música adicional, Andrés Vierge señala que la mayor parte de la banda sonora es suya.

- *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935): Fernando Remacha compuso las músicas de fondo, mientras que Daniel Montorio es autor de los cantables interpretados por el popular cantante Angelillo.

- *Centinela alerta* (Jean Grémillon, 1936): también en colaboración con Daniel Montorio.

- *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936): en colaboración con Juan Tellería.

El de Remacha en Filmófono constituye el ejemplo más significativo, pero no el único caso de participación cinematográfica de los compositores “cultos” del momento. Sin embargo, es innegable que el cine del periodo no favorecía el acercamiento de los creadores de vanguardia. Las primeras muestras del cine sonoro español manifiestan una clara inclinación hacia la temática folclórico-musical. Películas como *La Hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) o *Rosario la Cortijera* (León Artola, 1935) –por citar sólo dos ejemplos-, con el claro respaldo del público, marcan una tendencia folclórica que será inagotable en las tres décadas posteriores. Como ha puesto de manifiesto José A. López Silva²⁴, la importancia de ese cine popularista “pseudo-folclórico” procede de la atracción del público por el tratamiento musical, pero también de una tendencia generalizada en la cultura española desde principios de siglo. Recordemos la importancia de lo popular en el teatro y la poesía española de preguerra con autores como Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, los hermanos Machado, Alberti o Lorca. El público se interesaba, por tanto, en este tipo de argumentos y estéticas con las que estaba familiarizado desde otras ópticas artísticas del periodo.

No parece, por tanto, reprochable que las productoras explotasen esta temática a fin de obtener los máximos beneficios. Una de las mayores empresas cinematográficas

²⁴ LÓPEZ SILVA, José Antonio. «Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio HENARES CUÉLLAR. Granada: Universidad, 2000, vol. 2, pp. 287 – 302.

del momento –CIFESA- así lo hizo consiguiendo, además de importantes éxitos en el periodo republicano y bélico, su continuidad en la posguerra autárquica de Franco. De la etapa republicana de CIFESA²⁵ podemos destacar –junto a la pionera producción de documentales sonoros- su primer film *La Hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), con música de Joaquín Turina y la primera aportación al cine de un joven Juan Quintero Muñoz que compuso las “Sevillanas Imperio”, para su interpretación por parte de la protagonista del film Imperio Argentina. En la misma línea popular-folclórica se incluyen otros filmes de Florián Rey como *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1935), ambas protagonizadas por Imperio Argentina y con música del hermano del realizador, Rafael Martínez del Castillo.

Aunque sin perder la conexión con lo popular, en algunas de las producciones de CEA se observa una cierta voluntad de conseguir un cine de mayor calidad, contando con la participación de profesionales extranjeros o formados en la industria norteamericana, como el periodista, escritor, diplomático y cineasta Edgar Neville, a quien debemos el guión de la que puede considerarse como la película más importante del primer cine sonoro español: *La traviesa molinera* (Harry d’Abbadie d’Arrast, 1934). La música de este film fue compuesta por Rodolfo Halffter, ante la negativa de Manuel de Falla, autor del ballet *El sombrero de tres picos*, en cuyo asunto estaba basado el film. Más adelante, en el apartado dedicado Rodolfo Halffter estudiaremos con detalle cómo se desarrollaron las gestiones de los promotores del film para conseguir la concurrencia de Manuel de Falla. Por otra parte, el compositor granadino Francisco Alonso puso música a algunas de las producciones más importantes del periodo republicano de CEA: *Agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934) y *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936)²⁶.

²⁵ En su temprana monografía sobre el cine republicano español (1977), Caparrós Lera reivindicaba «una investigación rigurosa y desapasionada sobre el tema». CAPARRÓS LERA, José María. *El cine republicano...*, p. 83. Dicha investigación llegaría un lustro después con la obra de Félix Fanés. Véanse: FANÉS, Fèlix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

_____. *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

²⁶ En la actualidad Celsa Alonso prepara una monografía sobre Francisco Alonso, que será editada por el ICCMU. Dentro ella se dedica un espacio a la actividad cinematográfica del compositor granadino. Parte de los resultados de ese estudio fueron expuestos en la conferencia «Francisco Alonso: de la zarzuela y la revista a la música de cine». IV Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora* (Salamanca, 24-26 de noviembre de 2008).

2.1.2. La Guerra Civil (1936-1939)

La gran fractura bélica que asoló España entre 1936 y 1939 tuvo importantes repercusiones cinematográficas, ampliamente estudiadas por Román Gubern, para quien «la visión repetida del fragmentario patrimonio conservado de la producción documental española del periodo 1936-1939 ofrece enseñanzas aleccionadoras acerca de la manipulación de las imágenes documentales impresionadas durante la Guerra Civil»²⁷. Ciertamente, la imagen permite –mediante la selección de planos de rodaje y montaje- manipular ideológicamente el mensaje final de una película. Sin embargo, es el sonido y, en especial, la música la que «connota a las imágenes con una transparencia insidiosa que impide al espectador tener conciencia de su intervención manipuladora, pues se oye sin ser escuchada»²⁸. Poco o nada se ha escrito sobre la música en los documentales de la Guerra Civil y –aunque no es el objetivo fundamental de esta tesis- en este capítulo intentaremos aproximarnos acaso brevemente a esta cuestión. Aquí ofreceremos un panorama que clarifique el contexto de la producción cinematográfica - a ambos lados de la trinchera- y su música.

Como explica Caparrós Lera, tras el alzamiento franquista «España se dividió en dos grandes bandos. Y si en un principio la efervescencia de la lucha dejó de prestar atención al cine, pronto los gobiernos de las dos zonas tomaron conciencia de la enorme importancia del arte de las imágenes fílmicas como medio de comunicación social y de influencia ideológica [...]. En la denominada zona roja, se lanzaron a la realización de un cine proletario, producido bajo el auspicio económico de los sindicatos y de los partidos o grupos políticos republicanos –ejército incluido- y con los programas e ideario de cada cual. Una labor que, por supuesto, sería “contestada” fílmicamente por sus antagonistas»²⁹. Hemos de señalar que, en un principio, la España republicana tuvo más facilidades para desarrollar una producción cinematográfica propia. Esto se debe a que la mayor parte de los estudios de producción, y por tanto los equipos de rodaje, se encontraban en Madrid y Barcelona, ciudades que se mantuvieron en zona republicana prácticamente hasta las postrimerías del conflicto bélico. Sin embargo, algunos han

²⁷ GUBERN, Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p. 12.

²⁸ *Ibidem*. p. 12.

²⁹ CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español...*, p. 63.

achacado el innegable retraso en la producción fílmica del bando rebelde a una «incapacidad de los militares para intuir en esta manifestación “frívola” del arte cinematográfico su secreto potencial para crear estados de opinión»³⁰.

La zona republicana

El alzamiento militar trajo consigo, en buena parte de las ciudades que permanecieron fieles a la República, un proceso revolucionario que en el terreno cinematográfico se tradujo en la nacionalización de la industria: se estatalizaron las salas de proyección, se confiscaron equipos y material de filmación y se crearon cooperativas de trabajadores que se hicieron cargo de las empresas cinematográficas. Los propietarios de las salas y productores pasaron a ser meros empleados sujetos a estrictas normas de funcionamiento. La producción quedó, en su mayor parte, bajo el control de la C.N.T. y la F.A.I. quienes, a través del Sindicato Único de la Industria Cinematográfica de Espectáculos Públicos, estimularon el desarrollo de un cine documental de propaganda, aunque también se realizaron algunos filmes de ficción. En el ámbito privado, resulta paradigmático el caso de CIFESA -cuyos dirigentes eran abiertamente derechistas- que desarrolló su funcionamiento paralelamente en las dos zonas en conflicto.

De entre los compositores que se dedicaron a poner música al cine documental republicano destaca el navarro Jesús García Leoz (1904-1953)³¹, quien militó activamente en los sectores cultos de la izquierda. Aunque no tuvo contacto directo con el grupo madrileño de la Generación Musical del 27, su inquietud intelectual y su amor por la literatura le llevaron a entablar relación con autores como Rafael Alberti, participando en las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, concretamente en la compañía Guerrilleros del Teatro, de la que fue director musical. Antes de la guerra, Leoz había puesto música a filmes de ficción como *Sierra de Ronda* (Florián Rey, 1933), *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935) y *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936), ésta última en colaboración con Jacinto Guerrero.

³⁰ ÁLVAREZ, Rosa / SALA, Ramón. «Cifesa durante la Guerra Española». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), Año 1 – Nº 4 (Diciembre/Febrero, 1990), p. 27.

³¹ Sobre la amplia obra cinematográfica de García Leoz, véanse las profusas notas biográficas incluidas en el libreto del disco editado por la Fundación Autor: ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999. También esperamos con interés la publicación de los trabajos de Clara de Biurrun Baquedano, quien actualmente realiza su tesis doctoral sobre la obra de este compositor.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

También había compuesto la partitura del largometraje documental *Sinfonía vasca* (Adolf Trotz, 1936). Pero fue durante el conflicto cuando centró su actividad en la musicalización de documentales propagandísticos encargados por el Partido Comunista, el Ministerio de Agricultura y el Estado Mayor del Ejército: *Mando único* (Antonio del Amo, 1937), *Industrias de guerra* (Antonio del Amo, 1937), *Guerra en la nieve* (Arturo Ruiz-Castillo, 1938), *Soldados campesinos* (Antonio del Amo / Rafael Gil, 1938), *Movilización en el campo* (Juan Manuel Plaza, 1937) y *Salvad la cosecha* (Rafael Gil, Arturo Ruiz-Castillo, 1938), entre otros. Tras la toma de Madrid, García Leoz fue encarcelado, “depurado” y, desde su “exilio interior”, reinició su carrera en el nuevo contexto político de la posguerra. Con la ayuda de algunos amigos, como su maestro Joaquín Turina³², centró su actividad en el mundo de la banda sonora y, hasta su prematuro fallecimiento en 1953, compuso la música de más de un centenar de películas

Tras *La travesía molinera* Rodolfo Halffter había puesto música a varios cortometrajes producidos por CIFESA, como el experimental *Infinitos* (1936), dirigido por Fernando G. Mantilla y Carlos Velo (con el que volvería a trabajar en su etapa mexicana). Su colaboración con Edgar Neville continuó con *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1936), pero el estallido de la Guerra Civil provocó un notable cambio en la actividad del compositor. Nombrado responsable de un departamento de la Subsecretaría de Propaganda, Halffter centra sus esfuerzos en la defensa de la causa republicana a través de la música. Orquesta y graba, junto a Gustavo Pittaluga, los *Chants de la guerre d'Espagne* (1937), cuya aparición será frecuente en el cine propagandístico del bando republicano. compone además música para los documentales bélicos *Sanidad* (R. Gil, 1937), *La mujer y la guerra* (M. A. Sollin, 1938), y la versión francesa de la valiosa producción internacional *The Spanish Earth*.

Tierra Española (*The Spanish Earth*. J. Ivens, 1937) y *Sierra de Teruel* (*Espoir*. André Malraux, 1939) constituyen las dos principales obras documentales que, en favor del bando republicano, se realizaron con apoyo exterior. Ambas fueron filmadas por realizadores extranjeros, enfocadas hacia la concienciación internacional ante el problema español, y producidas, en el primer caso, por la asociación History Today

³² Turina dedicó a García Leoz su *Fantasia Cinematográfica* (1945) para piano. Cfr. VEGA TOSCANO, Ana. «Variaciones cinematográficas: el cine como fuente de inspiración de la música de concierto». En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria, pp. 41-43.

(más tarde, Contemporary Historians), y en el segundo por la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado republicano, en colaboración con la francesa Productions Corniglion-Molinier. Considerada como una de las cimas del cine mundial, *Sierra de Teruel* constituye un “texto-crisol” donde conviven «experiencias del cine soviético (protagonismo colectivo, discursividad política) con rasgos formales luego asociados a una cierta concepción realista de la imagen como la novedosa síntesis de estrategias discursivas del documental y de la ficción»³³. Su música fue compuesta, nada menos que por el francés Darius Milhaud, quien concibió una “Marcha Fúnebre” para el clímax de la célebre escena final, en la que el cortejo desciende de la montaña transportando a las víctimas del accidente aéreo republicano.

En cuanto a la música de *Tierra Española*, las vicisitudes de la creación del film repercutieron en la existencia de distintas bandas sonoras. En los títulos de crédito de la primera versión (en inglés y con locución de Ernest Hemingway), leemos «Music arranged by Marc Blitzstein [and] Virgil Thompson». Sin embargo, Román Gubern indica que la película fue sonorizada con música popular española, procedente de la gran discoteca de John Dos Passos, quien participaba en el proyecto como intérprete y escritor. En efecto, tras el visionado del film observamos que la labor de Blitzstein y Thompson desde Nueva York, consistió únicamente en la selección de grabaciones de temas populares (como la canción gallega “Negra sombra”³⁴ que encabeza el film o diversas saradanas), escogidos con cierto desatino (dado que la película transcurre en las inmediaciones del frente de Madrid), a los que se unen marchas militares e himnos como “Els Segadors” o el “Himno de Riego”. El propio director Joris Ivens reconocía en una entrevista el desacierto en la elección de los temas musicales:

Desgraciadamente, se trata de músicas de Cataluña, lo que parece un sacrilegio para los andaluces de Madrid [sic]. Buñuel no estaba nada satisfecho y hemos decidido que para la versión española, que haremos en el futuro, cambiaremos la música. Allí las gentes son muy sensibles a estas diferencias. Es un poco como si, aquí, se pusiera música occitana a unas imágenes de Bretaña³⁵.

³³ CASTRO DE PAZ, J. L. [et al.]. *Cine español: otro trayecto...* p. 19.

³⁴ “Negra sombra” es una de las canciones más emblemática de la música gallega. El texto de Rosalía de Castro fue adaptado a la música de un alalá popular que recogió el compositor Juan Montes en el siglo XIX.

³⁵ SEGAL, Abraham. «Entretien avec Joris Ivens». *L'Avant-Scène du Cinéma*, N° 259-260 (1-15 de enero de 1981), p. 6. Fragmento citado y traducido en: GUBERN, Román. *1936-1939: la guerra de España...*, p. 44.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Después se sonorizó la versión francesa, con locución del realizador Jean Renoir, quien también alteró el guión y la banda sonora musical, con el consiguiente desacuerdo de Ivens:

Lo que dice, es el público quien debe pensarlo a partir de las imágenes en la pantalla. De hecho, duplicó la imagen con el texto. Y ha cubierto con música silencios que tienen un gran valor artístico. A mí no me gusta este comentario: asfixia el film³⁶.

Josep Lluís i Falcó³⁷ apunta que Rodolfo Halffter compuso música para la versión francesa del film, aunque nosotros nos inclinamos a creer que su participación se produjo en la versión española, la última estrenada (Barcelona, 23-05-1938), con locución de Arturo Perucho.

Otros muchos compositores de menor importancia trabajaron para el cine documental republicano y, aunque las características de este trabajo no nos permiten ocuparnos de todos ellos, sí citaremos a algunos casos significativos, como el de Daniel Montorio³⁸, que trabajó para las cinematografías de los dos bandos. El inicio de la guerra le sorprendió en Barcelona, donde compuso la música de dos documentales propagandísticos: *Guerra en el campo* (Arturo Ruiz-Castillo, 1936), para la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y *Dieciocho de Julio en Madrid* (Arturo Ruiz-Castillo, 1936), producido por Izquierda Republicana. Después se pasó a la zona nacional, donde trabajó en documentales producidos por CIFESA, como *Santander para España* (Fernando Delgado, 1937) y *Belchite* (Andrés Pérez Cubero, 1938), y el film de ficción *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939).

Tan sólo nos queda espacio para citar brevemente a otros músicos cinematográficos destacados³⁹:

- Jaime Pahissa, antes de marchar a su exilio argentino, compuso la música del documental *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937).

³⁶ OMS, Marcel. «Propos de Joris Ivens à la Biennale de Venise de 1976». *Cahiers de la Cinémathèque*, N° 21 (Enero, 1977), p. 40. Fragmento citado en: GUBERN, Román. *1936-1939: la guerra de España...*, p. 47.

³⁷ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Los compositores de la generación de la República...», p. 776.

³⁸ Sobre Montorio, véase el libro-disco: *Maestro Montorio: medio siglo de música popular española*. Zaragoza: LCD – Prames, 2004. Textos de Javier Barreiro y Martín de la Plaza.

³⁹ Este listado no pretende ser exhaustivo, pero sí dejar constancia del extraordinario corpus fílmico-musical que algún día deberá ser objeto de un estudio detenido y amplio.

- Sigfredo L. Ribera puso música a la serie de documentales *Madrid tumba del fascio* (1936) producidos por C.N.T. - F.A.I.
- Juan Dotrás Vila no sólo compuso música para documentales como *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Estampas de la revolución antifascista)* (1936), sino que también trabajó para algunas de las escasas producciones de ficción del periodo, adaptando la música del maestro Amadeo Vives en *Bohemios* (Francisco Elías, 1937), y componiendo las partituras de *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937) y *No quiero... no quiero* (Francisco Elías, 1938).
- Pedro Braña, que se había iniciado en la composición cinematográfica en los comienzos del sonoro con *Sol en la nieve* (León Artola, 1933), compuso las música de fondo de los documentales *Madrid sufrido y heroico* (Fernando Roldán, 1937), *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (Antonio Polo, 1937) y *Castilla se liberta* (Adolfo Aznar, 1937)⁴⁰.
- Juan Álvarez García, autor de la música de *La cruz roja española* (Mauro Azcona, 1936) y *Estampas guerreras* (Armand Guerra, 1936), tras la Guerra Civil se especializó en la musicalización de documentales, a las órdenes de los hermanos Hernández Sanjuán.
- En Cataluña destacaron Conrado Bernat, con *El último minuto* (J. Bosch Ferrán, 1936), *Guernika* (Nemesio M. Sobrevila, 1937) y *El paso del Ebro* (Antonio del Amo, 1938); Mario Mateo, con *Así vive Cataluña (vida y moral de la retaguardia)* (Valentín R. González, 1938); y Joan Gaigt con *Alfareros (Ollaires de Breda)* (Ramón Biadiu, 1937).
- En el escaso terreno de la ficción y el entretenimiento deben citarse las composiciones de Ramón Ferrés para las películas de Ignacio F. Iquino *Diego Corrientes* (Ignacio F. Iquino, 1936) y *Paquete, el fotógrafo público número uno* (Ignacio F. Iquino, 1937).

⁴⁰ Sobre la música cinematográfica de Pedro Braña, véase: ARGÜELLES ÁLVAREZ, Basilio. «Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología. Barcelona, 2000*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 761 – 770.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

La zona nacional

Contrariamente a lo que algunos autores han escrito, nosotros consideramos que el bando nacional sí otorgo al cine gran importancia y quiso desde un principio, hacer uso del mismo como medio difusor de sus ideales. En este sentido, consideramos imprescindible el trabajo realizado por Emeterio Díez Puertas quien, en su tesis doctoral, estudia con detalle la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. Según este autor, «la política cinematográfica franquista se basa en cuatro prácticas. En primer lugar, el régimen monta una estructura económica autárquica que privilegia a los empresarios y a los trabajadores implicados en la producción, distribución y exhibición de cine franquista [...]. En segundo lugar, el Franquismo instaura una censura contrarrevolucionaria en los contenidos y totalitaria en su estructura que elimina de las películas [...] los temas contrarios al espíritu nacional. En tercer lugar, se practica una violencia física que, en forma de guerra y represión, asesina, encarcela, expulsa al extranjero o depura a los profesionales considerados como enemigos del régimen. Por último, las películas políticas y parapolíticas, a través de la persuasión y la manipulación del espectador, construyen una imagen idealizada de los orígenes y de las bases del Franquismo»⁴¹. Todo este montaje se concreta en un aparato institucional y legislativo que, si bien se consolida en los primeros años de la posguerra, surge y comienza a desarrollarse durante el propio conflicto. Así en 1937 el mando franquista instituye la censura cinematográfica a través de la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica (con sedes en Sevilla y La Coruña), cuya función inicial era evitar a toda costa la proyección de películas del bando contrario. Conseguido el establecimiento de la censura, y tras superar las iniciales dificultades de intendencia fílmica, el segundo paso fue el fomento de la producción propagandística, con la creación en 1938 del Departamento Nacional de Cinematografía. Ya en 1939 se instituye la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, con el objetivo de dirigir los aspectos económicos de la industria, y al año siguiente – recién finalizada la guerra- se crea el Sindicato Nacional del Espectáculo, organismo fundamental en todos los estratos que configurarán el cine de posguerra.

⁴¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del Franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002, p. 16.

Como ya hemos señalado, el problema inicial radicaba en la dificultad de conseguir una producción propia estable, dado que los dos grandes centros de producción cinematográfica (Madrid y Barcelona) se mantuvieron en poder de la República casi hasta el final de la guerra. Tan sólo CIFESA pudo comenzar desde un principio a rodar algunos metros de película en favor del bando nacional gracias a que, en pleno alzamiento, una de sus unidades de rodaje se encontraba en Córdoba finalizando la filmación de *El genio alegre* (dirigida por Fernando Delgado). El equipo en pleno se trasladó a Sevilla, que ya estaba bajo el mando de Queipo de Llano, y tras suspender el rodaje, los directivos de CIFESA «desistieron de cualquier iniciativa de producción “comercial” en el país [...] entregándose muy activamente a la realización de filmes de propaganda; al principio, convencidos de que la victoria era cuestión de días; después, ante la resistencia de la capital republicana, dispuestos a esperar pacientemente el tiempo necesario»⁴². CIFESA produjo un total de 17 filmes de tipo propagandístico, dirigidos en su mayor parte por Fernando Delgado y el operador Alfredo Fraile. Los músicos que figuran en los créditos de estas producciones son, en general, muy de segunda fila y debutantes en la composición cinematográfica, ya que, de nuevo, Madrid y Barcelona concentraban a la mayor parte de los profesionales de cierto prestigio. Junto a Daniel Montorio (recién llegado del bando republicano), nombres como Rafael Benedito, José Martínez Peraltó y el sevillano José Font de Anta se reparten títulos como *Sevilla Rescatada* (Alfredo Fraile, 1937), *Santander para España* (Fernando Delgado, 1937), *Asturias para España* (Fernando Delgado, 1937), *Hacia la Nueva España* (Fernando Delgado, 1937), *Homenaje a las brigadas de Navarra* (Fernando Delgado, 1937), *Santiago de Compostela (Ciudades de la Nueva España)* (Fernando Fernández de Córdoba, 1938) y *Reconstruyendo España* (Alfredo Fraile, 1937).

La creación, por parte del gobierno de Burgos en 1938, del Departamento Nacional de Cinematografía pretendía ser un acicate para el desarrollo de la producción nacional, pero en su ideario se dejaba claro desde un principio que:

1. La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.

⁴² ÁLVAREZ, Rosa / SALA, Ramón. «Cifesa durante la Guerra Española...», p. 30.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

2. Por el contrario, el Estado debe estimular la iniciativa privada para el desarrollo y el florecimiento de la cinematografía nacional⁴³.

Dada la situación bélica, la única forma de conseguir una producción privada que se desarrollase en términos de normalidad era recurriendo a la coproducción con las industrias fílmicas de los países amigos: fundamentalmente Alemania e Italia. Resulta especialmente destacable el apoyo que la industria fílmica nazi alemana prestó a la producción “comercial” de la España nacional. A finales de 1937 se fundó en Berlín la Hispano Film Produktion, un híbrido entre la española CIFESA (que “oficialmente” nunca tuvo representación en la sociedad, pero cedió buena parte de sus artistas y personal) y la germana UFA, que realizó entre 1938 y 1939 cinco largometrajes de ficción, en los cuales se potenciaba una visión pretendidamente folklórica y racial de la cultura española a través de Andalucía y su música: *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938), *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939) y *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939). En todas estas películas «la imagen de Andalucía se convertía en la auténtica metonimia de España»⁴⁴. Varios músicos españoles fueron requeridos para la realización de las bandas sonoras musicales de los citados filmes (junto a los alemanes Walter Sieber y Werner Eisbrenner): el sevillano Juan Mostazo Morales (1903–1938), que compuso canciones para los cinco filmes junto a su habitual letrista Ramón Perelló⁴⁵; el linense José Muñoz Molleda, que trabajó a las órdenes de Florián Rey en *Carmen la de Triana*, protagonizada por Imperio Argentina; y Federico Moreno Torroba, que compuso la banda sonora musical de *La canción de Aixa*. También la Italia fascista se ofreció a coproducir con la “Nueva España” de Franco, destacando la película *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), a la que puso música Muñoz

⁴³ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, p. 238.

⁴⁴ CLAVER ESTEBAN, José María. «Andalucía en Berlín». En: *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 2000, p. 100.

⁴⁵ Resulta significativo que Perelló interviniera como letrista en estos filmes producidos en Alemania, mientras permanecía en Cartagena, zona republicana, participando activamente como columnista y poeta en publicaciones de corte antifascista. Cfr. RÓDENAS ROZAS, Francisco J. «Cien años del autor de "Mi jaca": las vidas de Ramón Perelló (1903-1978)». Texto de la conferencia pronunciada en Agosto de 2003, en la XLIII edición del Festival Internacional del Cante de las Minas. Recogido en: *El RedCuadro*. Ed. Antonio BURGOS. Enlace: www.antoniburgos.com/enlaces/varios/perello.html [Consultado en Junio de 2006].

Molleda, compositor que tras la Guerra dedicaría la mayor parte de su actividad al cine⁴⁶.

En el terreno documental, la mayor aportación externa a la causa franquista fue el interesante largometraje *España Heroica* (Fritz C. Mauch, Paul Laven, Joaquín Reig, 1938), producido por la Hispano Film Produktion en colaboración con Falange. El film, cuya música es obra del alemán Walter Winnig, está construido en su mayor parte a partir del material fílmico republicano que, a su paso por Berlín camino de la Unión Soviética, era clandestinamente “contratipado” (copiado, violando la valija diplomática). El montador Joaquín Reig, junto al equipo técnico alemán, se encargó de reutilizar las imágenes con el fin de legitimar ideológicamente la “cruzada” franquista.

2.1.3. Posguerra y autarquía (1940-1950)

La Guerra Civil había dejado tras de sí un país fracturado y una industria fílmica –si es que alguna vez había existido– absolutamente desintegrada. Como explica Caparrós Lera, «en esta primera posguerra se iniciaba el más grave problema del cine español: el “proteccionismo” de la administración, el cual había mantenido en pie una industria falsa o enfermiza, junto con el consiguiente dirigismo estatal [...] El gobierno de Franco estableció una serie de medidas oficiales que regularían la producción cinematográfica del país: implantación del doblaje obligatorio, establecimiento de nuevas normas de censura, creación de premios sindicales y protección económica a los filmes»⁴⁷.

La política cinematográfica

El aparato burocrático encargado de regir la industria cinematográfica en España durante la primera posguerra, que constituía un verdadero laberinto institucional en el que los distintos órganos se disputaban el poder, tuvo importantes repercusiones sobre el desarrollo del sistema de producción cinematográfica comercial. Esto a su vez repercutió indirectamente en los diversos colectivos profesionales que intervenían en el proceso productivo, entre los cuales estaban los compositores. Emeterio Díez Puertas

⁴⁶ Para un estudio más amplio de la obra musical (cinematográfica o no) de Muñoz Molleda, véase: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería: Zéjel Editores, 1989.

⁴⁷ CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español...*, pp. 77 - 78.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

resume los pasos institucionales que todo empresario tenía que dar para producir una película:

- En primer lugar, debía dirigirse al Servicio de Cinematografía (que en 1941 sustituyó al citado Departamento Nacional de Cinematografía), institución encargada de que la película se atuviese a las directrices propagandísticas del Estado y alcanzase un mínimo de calidad estética. Para ello, utilizaba tres mecanismos: «la censura del guión, el permiso de rodaje y, como difusora de consignas, la revista *Primer Plano*»⁴⁸.
- A continuación, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía revisaba el proyecto y asesoraba al productor sobre la viabilidad económica del mismo. Si el film era aprobado, recibía los permisos de importación que le servirían para financiarla, así como el celuloide y la tecnología necesaria.
- El Sindicato Nacional de Espectáculo inspeccionaba después el proyecto, incluidos los contratos de trabajo y las inclinaciones políticas de los trabajadores, a fin de conceder o denegar el crédito cinematográfico.
- Tras el rodaje, los últimos trámites consistían en el expediente de la Comisión de Censura Cinematográfica y una nueva revisión del Sindicato Nacional de Espectáculo, para poder optar a los premios que este organismo concedía anualmente.

De este farragoso proceso institucional, nos llaman la atención varios aspectos. En primer lugar, observamos que la mayor parte de los órganos citados nacieron durante la Guerra Civil, es decir, durante un excepcional estado de guerra en el que el bando sublevado necesitaba legitimar, a través de la propaganda, su peculiar “cruzada”. Por ello cabría pensar que la política cinematográfica de los años cuarenta conducía hacia el mantenimiento de un “cine de guerra”, propagandístico y militante. Sin embargo, como veremos, la realidad de la producción fue por otros caminos. Aunque en el cine de los años cuarenta subyace el sustrato ideológico del régimen, las instituciones

⁴⁸ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del Franquismo...* p. 57. La revista *Primer Plano* (fundada en octubre de 1940) funcionó, sobre todo en los primeros años de la posguerra, como el órgano difusor de la política cinematográfica del régimen. Su primer director fue el falangista Augusto García Viñolas, al que sucedería en 1942 Carlos Fernández Cuenca. Véase: MONTERDE, José Enrique. «Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945». En: *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (Orense, 1999)*. Coord. Luis FERNÁNDEZ COLORADO / Pilar COUTO CANTERO. Madrid: Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Junio de 2001 (*Cuadernos de la Academia*, nº 9), pp. 59-82.

cinematográficas fueron transformando sus cometidos y objetivos, paralelamente a la atenuación del tono político en el propio gobierno franquista⁴⁹. El objetivo fundamental pasaría a ser la consolidación de una producción nacional, acometida por la iniciativa comercial privada, aunque sometida a un importante dirigismo ideológico y moral.

En relación con este dirigismo, se establece la política de subvenciones y, lo que es más importante, la vinculación entre la producción propia y la importación y doblaje de películas extranjeras. Es decir, para fomentar la producción nacional, las autoridades obligaron a los empresarios interesados en la importación de películas a convertirse en productores. Así -como explica José Luis Castro de Paz- la Subcomisión Reguladora de Cinematografía (S.R.C.) otorgaba «licencias para importar y doblar películas a los productores españoles [...] como *compensación* por realizar filmes nacionales»⁵⁰. El número de licencias otorgadas dependería de la calificación obtenida: así, a la película que obtenía la 1ª Categoría le correspondían de tres a cinco licencias, a las de 2ª Categoría, de dos a cuatro licencias, mientras que las de 3ª Categoría no recibían ninguna licencia⁵¹. Díez Puertas considera que estos condicionamientos impuestos desde la administración hicieron a los productores olvidarse del público y rodar películas para los funcionarios: «Si a esto añadimos que los distribuidores y exhibidores eligen las películas extranjeras después de la discriminación realizada por la S.R.C. (en cuanto a su nacionalidad) y por la censura (en cuanto a su contenido) concluiremos que, pese a que los factores productivos son de propiedad privada, no existe libertad de empresa y la intervención administrativa da un tono paraestatal a toda la producción»⁵².

⁴⁹ La evolución de la composición de los diversos gobiernos de Franco a lo largo de los años cuarenta manifiesta una disminución progresiva de la influencia de los grupos de extrema derecha (aglutinados en torno a Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.), en favor de una consolidación de los militares -en materia de seguridad- y de las personalidades vinculadas al nacional catolicismo -en el terreno político. Véase: TUSELL, Javier. «Una fascistización fallida». En: TUSELL, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España, XIV*. Barcelona: Crítica, 2005, pp. 44-48.

⁵⁰ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 30.

⁵¹ Cfr. MINISTERIO DE INDUSTRIA Y COMERCIO. Subsecretaría de Comercio, Política Arancelaria y Moneda.- *Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede*, (Boletín Oficial del Estado de 24/05/1943, p. 4950. Versión Web: www.boe.es/g/es/bases_datos/gazeta.php

⁵² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del Franquismo...* p. 57.

La producción cinematográfica

En España nunca había existido un verdadero sistema “de estudios” al estilo norteamericano, y la posguerra tampoco fue el momento preciso para el comienzo del mismo. Sin embargo, la astucia de algunos empresarios para aprovechar el marco legislativo impuesto por el poder dio lugar al nacimiento de algunas grandes productoras que desarrollaron, a partir de una infraestructura cinematográfica absolutamente deficitaria, un meritorio volumen de producción. La más importante de todas ellas fue CIFESA, a la que siguieron de cerca Suevia Films, y, ya con menor volumen de producción, UFISA y Emisora Films, entre otras. La gran ventaja de estas empresas consistía en que dominaban dos de los tres sectores de la cinematografía: la producción y la distribución (recordemos que los empresarios españoles producían para poder importar)⁵³. Según Ángel Comas, CIFESA –en manos del empresario valenciano Vicente Casanova- era la productora que tenía una estructura más parecida a la de un estudio de Hollywood: «su estructura empresarial era la de una compañía estable, con personal fijo tanto técnico como artístico. Tenía directores y actores en exclusiva, ligados por contratos multianuales que les impedían trabajar en la competencia»⁵⁴. Por su parte, Suevia Films fue creada en 1941 por Cesáreo González⁵⁵, personaje de vida novelesca que llegó a convertirse en el productor español más importante del periodo. El auge de esta casa se produjo a partir de 1946, aprovechando una grave crisis productiva de CIFESA. Establecido ya el mapa de la infraestructura productiva, nos queda explicar qué tipo de cine llevaron a cabo estas empresas y hasta qué punto la influencia de los distintos poderes (políticos y fácticos) alteró su desarrollo.

Según Alfonso García Seguí, «después de la victoria franquista los productores cinematográficos españoles adoptan idéntica posición abstencionista sobre el conflicto bélico y la nueva España que habían mantenido durante la Guerra Civil [...]. Sobre el papel, la misión que el cine español estaba llamado a desempeñar consiste en la divulgación de la ideología falangista, la creación de una cultura popular de

⁵³ El tercer sector, la exhibición, quedó fuera de su alcance, pero su situación predominante les otorgó importantes ventajas también en este terreno.

⁵⁴ COMAS, Ángel. *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 29.

⁵⁵ Sobre la trayectoria de Cesáreo González, véanse: DURÁN, José Antonio. *Cesáreo González. El Empresario-Espectáculo*. Pontevedra: Diputación Provincial / Taller de Ediciones, 2003.
TAIBÓ I, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio*. Madrid: Oberón, 2002.

insobornable raíz hispánica, mantener y potenciar su rica tradición espiritual y mostrar su riqueza folclórica, su arraigada fe católica y sus peculiaridades raciales»⁵⁶. Sin embargo, y aunque proliferó una filmografía de clara filiación fascista, el cine español de posguerra se encaminó más hacia la evasión que hacia el compromiso ideológico. Comedias, dramas, melodramas y películas policíacas –todas ellas con una notable influencia de sus homólogas norteamericanas- dominaron el panorama genérico-temático de los años cuarenta, si bien, como explica José Enrique Monterde, «significatividad no coincide necesariamente con cantidad. Sin duda, los filmes más cómodamente definidores del paleofranquismo cinematográfico, aquellos que de un modo más explícito exponen sus ideas motrices, fueron sin duda una minoría de la producción»⁵⁷. Efectivamente el cine religioso, el bélico “de cruzada” y el histórico fueron sensiblemente menos frecuentados (ver tabla 6), lo cual no quiere decir que el resto de las películas estuvieran libres del sustrato ideológico impuesto por el poder.

Tabla 6: Clasificación genérica del cine español (1939 - 1950). Fuente: *Anuario de 1955* ⁵⁸

Comedias	55	Dibujos animados	3
Comedias dramáticas	66	Dramas	58
Comedias sentimentales	83	Melodramas	13
Comedias de época	19	Policíacas	31
Históricas	20	Religiosas	7
Bélicas y espionaje	18	Aventuras	15
Folclóricas	21	Taurinas	6
Deportivas	3	Infantiles	3

En una primera aproximación a los géneros cinematográficos de la posguerra española, nos parece significativa la baja cifra en los filmes de tipo musical-folclórico, que viene a desmentir un equívoco frecuente. Y es que, a pesar de convertirse en uno de los preferidos por el público, los últimos estudios han demostrado que la presencia de este género en el conjunto de la producción española no fue tan amplia como se ha considerado. No hay duda de que el musical costumbrista, que -como vimos- se inició como tal en plena época republicana, alcanzó su grado más alto de desarrollo durante los veinte primeros años del Franquismo, precisamente porque coincidía con estatutos ideológicos del régimen, basados en una idea específica de España y el españolismo que, paradójicamente, se identificaba con lo andaluz. Jo Labanyi, que ha estudiado el

⁵⁶ GARCÍA SEGUÍ, Alfons. «Cifesa, la antorcha de los éxitos (1939-1945)». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (1990), pp. 39-40.

⁵⁷ MONTERDE, José Enrique. «El cine de la autarquía (1939-1950)». En: GUBERN, Román (coaut.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 230.

⁵⁸ Citado en: *Ibidem*. p. 230.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

cine musical folclórico del primer Franquismo aplicando las teorías semiótico-marxistas de Bajtin y Gramsci, considera los textos fílmicos de la dictadura como puntos de intercambio de los grupos dominantes y subalternos para generar la complicidad y la resistencia en los espectadores. Según Labanyi, a pesar de su retórica exclusionaria, el fascismo buscaba la incorporación del pueblo a la nación-estado a través de un concepto de lo nacional-popular, como estrategia cultural para conseguir la hegemonía política⁵⁹.

Pero la referencia a lo popular era un rasgo que, en cierto modo, aproximaría al cine del nuevo Estado con el que le precedió antes de la Guerra Civil. De ahí los notables esfuerzos de los ideólogos cinematográficos por conseguir un cine nacional alejado del popularismo que tantos éxitos había dado a la filmografía republicana. El crítico e historiador (uno de los primeros en nuestro cine) Fernando Méndez-Leite padre, expresaba así su idea de lo que debía ser el cine de la “Nueva España”:

En nuestras películas debe vibrar siempre algo de la vieja espiritualidad ibérica, para que sea la pantalla de España la que pueda decir al mundo que aquí ha nacido un imperio, la España Una, Grande y Libre que, con cariño, saluda a un mundo que fue carne de su propia entraña. Con orgullo maternal, les enviaremos nuestras creaciones del más puro sabor racial, sirviéndonos para ello del vehículo más poderoso que conoce el mundo, el cinematógrafo. El cine debe ser reflejo de sanas costumbres populares, no de malas pasiones plebeyas. Reflejo si acaso de puro colorido, no brochazo chillón de pandereta. Espejo de raza, no de pintoresquismo callejero⁶⁰.

Como explica Castro de Paz, las aristas populistas heredadas del modelo republicano fueron difíciles de limar, dado que en buena parte los cineastas y (lo más importante) los espectadores seguían siendo los mismos: «la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen –en su obsesión de aristocraticismo- no ocultaban su decepción ante unos productos impregnados de un tipismo cochambroso y sospechoso de frentepopulismo que cedía la pantalla al protagonismo de la plebe»⁶¹. La crítica oficialista, encabezada por los columnistas de la revista *Primer Plano* (vinculada a Falange), inició entonces una enconada lucha contra el concepto de “españolada”

⁵⁹ LABANYI, Jo. «Música, populismo y hegemonía en el cine folclórico del primer Franquismo». En: *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (Orense, 1999)*. coord. Luis FERNÁNDEZ COLORADO / Pilar COUTO CANTERO. Madrid: Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Junio de 2001 (Cuadernos de la Academia, nº 9), pp. 83–97. Véase también: _____. *Lo andaluz en el cine del Franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2004. Versión on-line: www.centrodeestudiosandaluces.es

⁶⁰ Citado en: COMAS, Ángel. *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 29.

⁶¹ CASTRO DE PAZ, J. L. [et al.]. *Cine español: otro trayecto...* p. 27.

cinematográfica, a la que consideraban un peligroso lastre para el desarrollo de la filmografía patria⁶². Pero la aversión de la crítica no convence a creadores, productores ni público, y el cine español de la posguerra «reformula sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular (sainete castizo, carnaval, folclore regionalista, drama y melodrama rural [...], zarzuela, género chico, cierta tradición esperpéntica, comicidad burda, espectáculo taurino», entre otras⁶³.

Esta continuidad no es exclusiva del arte cinematográfico. Muy al contrario, los estudios recientes manifiestan la existencia de estos nexos en todas las artes y, muy especialmente en el ámbito musical. Como bien explica Gemma Pérez Zalduondo, «a pesar de la singularidad del periodo autárquico y del aislamiento cultural y económico por los que recibió su nombre, es imposible su estudio al margen de los años que le precedieron y le siguieron, ya que los discursos que lo caracterizan están relacionados con los de épocas anteriores, que en algunos casos se “reinterpretaron” en el seno de las ideologías que convivieron en la España de los años cuarenta. Tales relaciones e interpretaciones se proyectan como continuidades al mismo tiempo que como elementos de ruptura con una parcela de la herencia recibida»⁶⁴.

Músicos en la posguerra: exiliados, depurados y afectos

A pesar de las innegables continuidades, resulta igualmente innegable que la Guerra Civil constituyó una auténtica fractura en la cultura de nuestro país. Fractura, que no desaparición, como quiso verse desde la perspectiva de los intelectuales que partieron al exilio y que atribuyeron a la España de Franco la más absoluta incapacidad para desarrollar una producción cultural de cierto valor. Con inigualable emoción y talento poético, en 1942 León Felipe -uno de los muchos hombres de letras que tuvieron que salir de nuestras fronteras- expresaba esta consideración:

⁶² Aunque el término “Españolada” es confuso y contradictorio, y ha sido aplicado a todo tipo de manifestaciones artísticas (incluida la música), ha existido en el cine español una producción continuada de obras que pueden encuadrarse bajo esta denominación. Un interesante resumen de esta filmografía puede verse en: BORAU, José Luis. «Españolada». En: BORAU, José Luis (Dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 321-324.

⁶³ CASTRO DE PAZ, J. L. *Un cinema herido...*, p. 56.

⁶⁴ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer Franquismo». En: SUÁREZ- PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005, p. 59.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Franco, tuya es la hacienda,
la casa
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por
el mundo...
pero yo te dejo mudo... ¡mudo!
Y, ¿Cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?⁶⁵

No hay duda de que esta visión se ha transmitido a buena parte de la historiografía sobre la cultura artística del primer Franquismo, pero –como indica Javier Suárez Pajares– «es un tanto ilusorio defender y aún pensar que una guerra civil, por más catastrófica y devastadora que sea –como fue la nuestra–, pueda destruir la cultura y, menos aún, seccionarla y repartirla de forma desigual entre los distintos contendientes»⁶⁶. No es menos cierto que, al menos en el ámbito musical, si no se llega a la total desaparición, sí se produce una ralentización en la evolución estética que sólo conseguirá superarse a partir de la nueva generación de músicos de los años cincuenta. Lo más curioso es que esa ralentización o “bloqueo” en la evolución estilística se produjo tanto en los compositores que permanecieron en España como en los que marcharon al exilio (salvo honrosas excepciones). Según Emilio Casares, «si exceptuamos los casos de Rodolfo Halffter y de Roberto Gerhard –y parcialmente Julián Bautista– a los que el exilio no impidió la evolución, el resto de miembros, tanto los que salieron de España como los que quedaron, entraron en una especie de vida musical repetitiva, cuando no desapareció ésta [...] Ni el exilio, ni la vida musical que vive la España de los años cuarenta y cincuenta eran circunstancias oportunas para una reafirmación musical y para una línea de evolución creacional lógica»⁶⁷.

Aunque la generación musical del 27 fue ideológicamente heterogénea, buena parte de sus componentes se alinearon en favor de la causa republicana, por lo que el desenlace de la guerra les obligó al exilio. Este es el caso de Rosita García Ascot (que se marchó a México junto a su marido Jesús Bal y Gay), Julián Bautista (Argentina),

⁶⁵ Citado en: SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». En: SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005, p. 15.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ CASARES RODICIO, Emilio. «La generación del 27 revisada». En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 37.

Rodolfo Halffter (México), Salvador Bacarisse (Francia), Gustavo Pittaluga (México), Roberto Gerhard (Inglaterra) y Baltasar Samper (México). Otros músicos destacados, como Jaime Pahissa o el propio Manuel de Falla, salieron de nuestro país ante la nueva situación política. Hemos de señalar que la composición de música cinematográfica supuso una actividad importante para algunos de estos músicos en los difíciles años del exilio. Así, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter y Julián Bautista desarrollaron una importante producción de música fílmica durante su exilio, si bien fueron razones estrictamente alimenticias las que les llevaron a este terreno de la creación musical. Basándose en fuentes muy diversas, Díez Puertas presenta un listado de los profesionales del cine represaliados por el Franquismo, en el que incluye a estos tres compositores de la generación musical del 27, junto a otros músicos contemporáneos⁶⁸.

Tabla 7: Lista de músicos de cine represaliados por el Franquismo
Fuente: DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del Franquismo...*, p. 230-241

Apellidos	Nombre	Represión
Bautista Cachaza	Julián	Exilio (Argentina), depurado por la SGAE
Díaz Conde	Antonio	Exilio (México)
Gil	Francisco	Exilio (México)
Halffter Escriche	Rodolfo	Exilio (México), ficha político-social
Muguerza	Severo	Exilio (México)
Pahissa JÓ	Jaime	[Exilio (Argentina)] depurado por la SGAE
Pittaluga González	Gustavo	Exilio (México), depurado por la SGAE
Ruiz	Federico	Exilio (México)

Dado que sobre la actividad cinematográfica de Rodolfo Halffter hablaremos más adelante, nos limitaremos a señalar la importancia de las colaboraciones de Pittaluga con Luis Buñuel, tanto en Estados Unidos, en la musicalización de cortometrajes para el MOMA (entre 1941 y 1943), como en la etapa mexicana del realizador (*Los olvidados*, 1950; *Subida al cielo*, 1951; *Viridiana*, 1961). Por su parte, Julián Bautista desarrolló su actividad como compositor cinematográfico en Argentina, donde puso música a más de treinta películas entre 1941 y 1956, obteniendo en dos ocasiones el premio a la mejor composición cinematográfica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina⁶⁹.

El resto de los músicos citados por Díez Puertas –a excepción de Jaime Pahissa, cuya labor fílmica citamos en el epígrafe anterior- son autores de menor entidad y

⁶⁸ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del Franquismo...*, p. 230-241

⁶⁹ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Los compositores de la generación de la República...», pp. 778-779.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

experiencia cinematográfica muy limitada antes de la Guerra Civil. En el caso del compositor barcelonés Antonio Díaz Conde, no nos consta su participación en producción española alguna antes ni durante el conflicto bélico. Sí inició una larga y profusa carrera como compositor cinematográfico en México, llegando a participar en casi trescientas películas entre 1942 y 1969⁷⁰. Similar es el caso del gallego Federico Ruiz, quien había trabajado para el cine antes de la Guerra (precisamente en producciones mexicanas), despuntando después como prolífico compositor del cine mexicano entre los años cuarenta y sesenta. Por su parte, Francisco Gil –también en México- se ocupó junto a Baltasar Samper de la dirección musical del film *La barraca* (1945), adaptación mexicana de la novela de Blasco Ibáñez dirigida por Roberto Gavaldón. Finalmente, Severo Muguerza participó en tres películas mexicanas entre 1942 y 1945, pero tampoco hemos encontrado evidencias de trabajos filmográficos anteriores a la Guerra Civil.

Al “exilio exterior” se sumó durante la posguerra el llamado “exilio interior” de autores ideológicamente contrarios al régimen que, tras ser depurados o represaliados por las instituciones franquistas, permanecieron en España, reduciendo al máximo su actividad pública y, en algunos casos, renunciando a su desarrollo creativo y profesional. Suele citarse el ejemplo de Fernando Remacha quien durante la guerra ocupaba la dirección en funciones de la productora Filmófono, al estar su propietario Ricardo Urgoiti en Argentina. Llamado a filas por el bando republicano en los últimos días de la contienda, la victoria franquista le obliga a salir brevemente de España para después recalar en su Tudela natal y ponerse al frente de una ferretería, si bien no cesó en su actividad compositiva. El informe de depuración del personal de la empresa Filmófono –fechado en mayo de 1940- no deja lugar a dudas respecto a la situación en que quedaba el compositor tras la guerra:

El Sr. Remacha no es conveniente que se reintegre a la organización de Filmófono:

A) Su probado izquierdismo y su pública colaboración con el gobierno marxista impediría consolidar la labor de desvanecimiento de la atmósfera que amenazó a la sociedad [...]

⁷⁰ GÓMEZ Y CASTELAZO, María Lourdes. *Caminos de ayer: Comportamiento organizacional del cine mexicano de 1930 a 1969*. Tesis magistral dirigida por Alejandro Byrd Orozco. México D.F.: Centro Avanzado de Comunicación, 2002, p. 242. Version *On-line*: www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/libros/libros/Tesiscineorg.pdf

En el aspecto político es un exaltado de tal naturaleza que solo al hecho de residir en Tudela se debe el que no esté en la cárcel incluso con graves imputaciones [...]

Por tanto, siendo su cargo dentro de la Organización el de encargado de Producción y no pensando Filmófono producir por ahora, proponemos el prescindir de él bajo este pretexto, dándole una cantidad a modo de indemnización [...]

Cabe también una fórmula [...] que consiste en pagarle el traslado a la Argentina [...] ⁷¹.

Otros ejemplos de compositores que permanecieron en un segundo plano, sobre todo en los años inmediatamente posteriores al conflicto bélico, fueron Eduardo Toldrá, Federico Mompou o Manuel Blancafort. Joan y Ricardo Lamote de Grignon (padre e hijo) fueron acusados en 1939 de “colaboración con el enemigo” y destituidos de sus cargos en la Banda Municipal de Barcelona, por lo que tuvieron que trasladarse a Valencia donde Joan fundó la Orquesta Municipal y Ricardo fue nombrado subdirector. Arturo Dúo Vital fue detenido por un falso cargo en Santander, donde permaneció encarcelado hasta 1939. En la cárcel prosiguió con su actividad musical, formando un coro, y componiendo sus *Seis canciones populares montañesas* (1939) para voz y piano.

Al igual que ocurrió con los exiliados, gracias a la música cinematográfica y desde la discreción y el anonimato que la “creación colectiva” proporcionaba, algunos de los compositores represaliados pudieron reiniciar su carrera en el nuevo contexto político de la posguerra. Por ejemplo, Ricardo Lamote de Grignon, miembro del grupo barcelonés de la Generación del 27, compuso en tan sólo ocho años (entre 1951 y 1959) más de una veintena de bandas sonoras musicales que le permitieron –como explicaba su propia viuda- «ir pasando unos cuantos años» ⁷². La primera de ellas fue para una adaptación fílmica del *Parsifal* de Wagner realizada por los melómanos cineastas Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma. Su segundo film, *Concierto Mágico* (Rafael J. Salvia, 1952) poseía también un marcado carácter musical, al transcurrir parte de su acción en el barcelonés Gran Teatro del Liceo. Entre sus mejores partituras cinematográficas ha de destacarse *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), para la adaptación de la obra homónima de Blasco Ibáñez. La trayectoria de Lamote como compositor fílmico ha de vincularse necesariamente a la del cine catalán y sus

⁷¹ Archivo de la familia Urgoiti. Recogido en: ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, op. cit, p. 123.

⁷² COLL, Montserrat. *Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989, p. 45.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

realizadores más destacados de los años cincuenta, como Daniel Manzanera (*El duende de Jerez*, 1953), Ignacio F. Iquino (*La pecadora*, 1954), Julio Salvador (*Lo que nunca muere*, 1954), Ricardo Gascón (*Pleito de sangre*, 1955), Antonio Isasi (*La huida*, 1955) o Miguel Llach (*Sitiados en la ciudad*, 1955).

El caso más paradigmático fue el del compositor navarro Jesús García Leoz, quien llegó a ser encarcelado y “depurado” tras la toma de Madrid. Desde su “exilio interior”, García Leoz retomó su carrera musical y, con la ayuda de algunos amigos, como su maestro Joaquín Turina, centró su actividad en el mundo de la banda sonora. Hasta su prematuro fallecimiento en 1953 compuso la música de más de un centenar de películas, entre las que pueden citarse *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), *Balarrasa* (José A. Nieves Conde, 1950) o *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1950). Pero sobre todo destacó su colaboración con algunos de los cineastas que representaron la avanzadilla de un nuevo cine, estética e ideológicamente disidente, que estaba aún por llegar. En los años cuarenta trabajó para Carlos Serrano de Osma en *Embrujo* y *La sirena negra* (1947) y en los cincuenta entabló relación con el binomio Bardem/Berlanga en lo que fueron algunas de sus bandas sonoras más conseguidas: *Esa pareja feliz* (1953) y *Bienvenido Mister Marshall* (1953). En esta última, García Leoz emplea un lenguaje musical peculiar en el que ironiza (tal y como lo hacen los guionistas del film) con el falso tipismo andaluz. Para ello recurre al uso de elementos folclóricos o casticistas sometidos a alteraciones rítmicas, politonalidad y disonancias, que manifiestan un progresismo estético inusitado. García Leoz obtuvo en siete ocasiones el premio anual del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor partitura⁷³, llegando incluso a proponerse una eliminación futura tras concederle el diploma de “Compositor fuera de serie”⁷⁴.

⁷³ En 1947 por *María Fernanda, la jerezana* (Enrique Herreros, 1946), *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947), *Abel Sánchez* (Carlos Serrano de Osma, 1946), *El huesped del cuarto número 13* (Arthur Duarte, 1947), *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947), *El otro Fumanchú* (Ramón Barreiro, 1946), *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), *Obsesión* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947) y *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947); en 1949 por *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949); en 1950 por *Flor de lago* (Mariano Pombo, 1950); en 1951 por *Niebla y sol* (José María Forqué, 1951); en 1952 por *La laguna negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952); y en 1953 por *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). Fuente: «Palmarés Histórico». En: *Círculo de Escritores Cinematográficos. Sitio Web Oficial: www.cinecec.com* [Última visita: Enero de 2006]

⁷⁴ PELLEJERO PALOMO, Carlos Javier. «García Leoz, Jesús». En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. Versión on-line: www.catalogodecompositores.com [Última actualización: 05/01/2006]. Más información sobre la obra cinematográfica de García Leoz en: ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999.

Tabla 8: Premios de Círculo de Escritores cinematográficos a la mejor música (1945-1949)

Fuente: Elaboración propia a partir de «Palmarés Histórico». **En:** *Círculo de Escritores Cinematográficos*. Sitio Web Oficial: www.cinecec.com [Última visita: Enero de 2006]

Año	Compositor	Película	Director
1945	Ernesto Halffter	<i>Bambú</i>	J. L. Sáenz de Heredia
1946	Juan Quintero	<i>La Pródiga</i> <i>Un drama nuevo</i>	Rafael Gil Juan de Orduña
1947	Jesús García Leoz	<i>María Fernanda, la jerezana</i> <i>Las inquietudes de Shanti Andia</i> <i>Abel Sánchez</i> <i>El huesped del cuarto nº 13</i> <i>Serenata española</i> <i>El otro Fumanchú</i> <i>Cuatro mujeres</i> <i>Obsesión</i> <i>La Lola se va a los puertos</i>	Enrique Herreros Arturo Ruiz-Castillo Carlos Serrano de Osma Arthur Duarte Juan de Orduña Ramón Barreiro Antonio del Amo Arturo Ruiz-Castillo Juan de Orduña
1948	Manuel Parada	<i>La vida encadenada</i>	Antonio Román
1949	Jesús García Leoz	<i>Un hombre va por el camino</i>	Manuel Mur Oti

La otra cara de la moneda –la de los músicos cinematográficos “afines” al régimen– estaría representada, entre otros, por el compositor linense José Muñoz Molleda. Aunque cronológicamente perteneció a la Generación Musical del 27 (o de la República), heredera intelectual del espíritu fallesco integrador de la música nacionalista y la influencia vanguardista llegada desde Francia, Muñoz Molleda se movió siempre en un estilo marcadamente retardatario, muy ligado al nacionalismo y al neorromanticismo de raigambre germana de maestros como Conrado del Campo. Aunque sus inicios se produjeron en el terreno de la canción ligera, durante los años de la Segunda República cultivó la llamada música “culta”, con obras como *Scherzo Macabro* (1932) o la *Suite Rincones* (1933), valiéndole esta última el Premio de Roma, gracias al cual residió en Italia hasta 1940. En estas piezas se observa la tímida incorporación de novedades estilísticas como la influencia del jazz o el humorismo propio de la Generación del 27. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil y su adhesión a los principios del bando nacional enquistaron su posicionamiento estético en un nacionalismo “andalucista” estereotipado que le convertiría en uno de los compositores más apreciados del periodo autárquico, especialmente en el mundo cinematográfico donde desarrolló la mayor parte de su actividad tras el conflicto. Como vimos, durante la Guerra Civil, Muñoz Molleda trabajó a las órdenes de Florián Rey en la coproducción hispano-alemana *Carmen la de Triana* (*Andalusische Nächte*, 1938), protagonizada por Imperio Argentina, y para Benito Perojo en *Los hijos de la noche* (1939), esta última coproducida con la Italia fascista de Mussolini, y protagonizada por

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Estrellita Castro y Miguel Ligeró. A estos filmes seguiría una nutrida filmografía a los órdenes de directores como Edgar Neville (*Correo de Indias*, 1942; *Café de París*, 1943; *La vida en un hilo*, 1945; *Domingo de Carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946; *El traje de luces*, 1947; *Nada*, 1947), Antonio Román (*Boda en el infierno*, 1942; *La casa de la lluvia*, 1943) o Juan de Orduña (*Yo no me caso*, 1944).

García Estefanía considera que la mayor proyección que el régimen otorgó a otros músicos adeptos, como Joaquín Rodrigo, obligó a compositores de similar talento y estilo, como Muñoz Molleda o Jesús García Leoz, a refugiarse en el celuloide: «la mayor proyección de la obra de Rodrigo redujo la de estos dos colegas, que encontraron en la emergente industria cinematográfica española un excelente *modus vivendi* como demuestra la alta proporción de títulos atendidos solamente entre los dos durante los años cuarenta y cincuenta»⁷⁵. No hay duda de que estos compositores eran conscientes de la inferior consideración profesional del músico cinematográfico⁷⁶. Por ello siguieron, en mayor o menor medida, cultivando la música “de concierto”, obteniendo algunos logros destacados, como –en el caso de García Leoz- el Premio del Ateneo de Madrid (1952) y la posición de finalista y Jurado en algunas ediciones del Premio Nacional de Música; y –en el caso de Muñoz Molleda- el Premio Nacional de Música por el *Trío en Fa mayor* (1951) para flauta (o violín), violonchelo y piano y el Premio Ciudad de Barcelona con la *Sinfonía en La menor para gran orquesta* (1959).

Son muchos los compositores que nos quedan por citar en este apartado, pero nos quedamos con las colaboraciones cinematográficas de algunos autores de prestigio consagrados desde las primeras décadas de siglo:

- Jesús Guridi se convirtió tras la guerra en director musical de Producciones Cinematográficas Ulargui Films, empresa para la que realizó las bandas sonoras musicales de *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), *La malquerida* (José López Rubio, 1940), *Marianela* (Benito Perojo, 1940), *Sucedió en Damasco* (José López Rubio, 1942) y *Fiebre* (Primo Zeglio, 1943).

⁷⁵ GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *José Muñoz Molleda (Catálogo)*. Madrid: Fundación Autor, 2000. Versión on-line: www.catalogodecompositores.com [Última actualización: 04/01/2006]

⁷⁶ Muñoz Molleda reconocía que el cine le servía para darle dinero, y la música ‘de concierto’, el prestigio social y profesional.

- Joaquín Turina, quien ya se había aproximado al mundo del celuloide en los años previos a la Guerra (*La Hermana San Sulpicio*, Florián Rey, 1934), incrementó en la década de los cuarenta su actividad cinematográfica en películas como *El Abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Luis Candelas* (Fernando Alonso Casares, 1947) y *Una noche en blanco* (Fernando Alonso Casares, 1948).
- El célebre Conrado del Campo, verdadero maestro e impulsor de varias generaciones de compositores españoles, compuso en 1947 –junto a Guadalupe Martínez del Castillo– la música de *La nao capitana* (Florián Rey, 1947).
- El zarzuelista Federico Moreno Torroba, que durante la guerra había participado en las co-producciones *Santa Rogelia* (Roberto de Ribón / Edgar Neville, 1939) y *La Canción de Aixa* (Florián Rey, 1939), trabajó en los años cuarenta a las órdenes de Eduardo García Maroto (*Schottis*, 1942; *¿Por qué vivir tristes?*, 1942) y Luis Marquina (*Santander, la ciudad en llamas*, 1944).
- Otro zarzuelista, el granadino Francisco Alonso, trabajó a las órdenes de Eusebio Fernández Ardavín en *Tierra y cielo* (1941) y *Forja de almas* (1943).
- El almeriense José Padilla compuso en estos años la banda sonora de *Una conquista difícil* (Pedro Puche, 1941), *Mi adorable secretaria* (Pedro Puche, 1942), *Ni tuyo ni mío* (Gonzalo Pardo Delgrás, 1944), *Su última noche* (Carlos Arévalo, 1945) y *Leyenda de feria* (Juan de Orduña, 1945), con la que cerraría su trayectoria cinematográfica.
- Sobre la labor cinematográfica de Ernesto Halffter hablaremos en próximas páginas.

La mayor parte de los compositores citados realizaron en el cine una labor marginal, respecto al conjunto de sus creaciones, motivada fundamentalmente por los considerables ingresos que ésta proporcionaba en los difíciles años de la posguerra. Tengamos en cuenta que, durante este periodo, fue casi imposible dedicarse exclusivamente a la música de concierto y el teatro musical también iniciaba una crisis que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, uno de los hechos de mayor importancia que se produce en este momento, fundamental dentro de las cuestiones que se pretenden estudiar en esta tesis doctoral, es el nacimiento de la profesión de “músico

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

cinematográfico”. El tímido desarrollo del sistema de estudios (*sui generis*, desde luego, pero existente al menos en el caso de CIFESA y Suevia Films), las medidas de fomento a favor de la producción nacional y el ideal estético importado desde el cine norteamericano, constituyeron el caldo de cultivo necesario para la aparición de un profesional de la banda sonora en nuestro país. Nos referimos a compositores que renunciaron a otro tipo de actividades para dedicarse, casi en exclusiva, a la composición de música cinematográfica. Esta tesis está dedicada a uno de ellos, quizás el más importante del periodo, Juan Quintero Muñoz. Pero también hablaremos, dentro de este capítulo de autores como Manuel Parada, considerado como uno de los principales compositores cinematográficos de la España de la posguerra, cuya trayectoria se prolonga hasta comienzos de la década de los setenta; y Salvador Ruiz de Luna, uno de los músicos más prolíficos y premiados de la cinematografía española de la dictadura, que participó en casi un centenar de producciones, buena parte de ellas documentales.

Música cinematográfica: hacia una clasificación estilística

Carlos Colón define de la siguiente manera el estilo de la música cinematográfica española durante la posguerra: «el modelo músico-cinematográfico imperante en los años cuarenta es el del primer sinfonismo norteamericano –Joaquín Turina tenía como modelo cinematográfico a Alfred Newman-, con dilatadas intervenciones a cargo de formaciones sinfónicas. El estilo *noble* (motivos histórico-religiosos) mezcla elementos del nacionalismo casticista y del zarzuelismo; el popular-cotidiano (motivos costumbristas o de *teléfonos blancos*) toma referencias de la música ligera, desde la revista a la copla»⁷⁷. A continuación clasifica a los músicos cinematográficos del momento en varios grupos:

- Bajo el título “La visita de los maestros” incluye a Jesús Guridi, Joaquín Turina, Muñoz Molleda, Ruiz de Luna y Ernesto Halffter. Después cita a los consagrados zarzuelistas Moreno Torroba, Jacinto Guerrero, Fernando Díaz Giles. Y finalmente a los autores de canciones, revistas y coplas, como José Padilla, Fernando Moraleda y Manuel Quiroga.

⁷⁷ COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, pp. 82-83.

- Bajo el título “El sinfonismo casticista” se ocupa, en primer lugar, de los compositores dedicados a producciones de mayor empeño (patriótico, dramático-literario): Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz. A continuación, se centra en la línea de comedia, representada por Durán Alemany, Ruiz de Azagra y José Ramón Ferrés. Por último cita a otros compositores menos reconocidos de los años cuarenta como Rafael Martínez del Castillo, Juan Álvarez García, Pedro Braña, Fidel del Campo, Casa Augé, Dotrás Vila, José Forns, Manuel García de Cote, Pascual Godes, Emilio Lehmborg, Martínez Tudó, Modesto Rebollo, Modesto Romero y Ramón Usandizaga.

Otro autor especialista en este periodo, Gerard Dapena, señala la existencia de dos tendencias musicales en el cine español de los años cuarenta:

- 1) Una dirección musical tendía hacia la música popular americana, especialmente las canciones de Tin Pan Alley y el ‘*big band light jazz*’ popularizado por las orquestas de Benny Goodman y Harry James, entre otros. Principalmente proporcionando acompañamiento musical a las comedias románticas, los *fox-trots* y la música *swing* compuesta por Luis Rovira, José Durán Alemany y Rafael Medina entre otros, conjugaba el paso acelerado, la energía frenética y los placeres consumistas desenfundados asociados con un moderno estilo de vida cosmopolita.
- 2) La otra dirección dio preeminencia a las tradiciones musicales nacionales, principalmente al pseudo-flamenco y a otras variedades de la música andaluza, pero también al folclore de las restantes regiones de la península ibérica⁷⁸.

Efectivamente la música constituye un componente fundamental del universo semántico de la llamada “españolada” y aunque en sus bandas sonoras podemos encontrar rasgos del folclore musical de diversas regiones de España, predomina en ellas la música popular andaluza. La feliz colaboración entre los letristas Rafael de León y Antonio Quintero y el músico sevillano Manuel López Quiroga (1899–1988) suministró muchas de las canciones más populares de las películas folklóricas del momento, protagonizadas por estrellas de la “canción española” como Concha Piquer, Juanita Reina, Imperio Argentina o Estrellita Castro: *La Dolores* (Florián Rey, 1940),

⁷⁸ DAPENA, Gerard. «Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950». *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1 - 2 (2002), pp. 141 – 151.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Canelita en rama (Eduardo García Maroto, 1942), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) y *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), entre otros muchos títulos.

Dapena no menciona una tercera tendencia, posiblemente la más valiosa, que adoptó el lenguaje sinfónico internacional de tipo tardorromántico, tal y como lo hicieron los grandes compositores cinematográficos de la industria norteamericana del momento (Max Steiner a la cabeza). Compositores como Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada o Jesús García Leoz representan esta línea que adaptó el sinfonismo *hollywoodiense* a las necesidades del cine español de los años cuarenta utilizando, siempre que el guión lo exigiese, códigos culturales como el folklore regional y la música popular española.

El problema es que si repasamos la filmografía de estos autores cualquier clasificación se nos antoja difícil de justificar. Por ejemplo, Juan Quintero fue un extraordinario sinfonista pero muchas de sus bandas sonoras musicales no tienen nada de “casticistas” –utilizando el término empleado por Carlos Colón-. Quintero compuso música para comedias ligeras (o “de teléfonos blancos”) en las que se aprecia la influencia de las músicas urbanas y los ritmos de moda (desde el *jazz* hasta el *fox*). También hizo -aunque menos- cine casticista inspirado en el lenguaje musical del Género Chico o la música andaluza. Y lo mismo podemos decir de la mayor parte de los autores citados.

2.1.4. Entre la continuidad y el aperturismo (1950-1960)

Un nuevo contexto

Javier Tusell considera el periodo que va desde 1951 hasta 1965 como el apogeo del régimen, y es que fueron diversos los factores políticos (exteriores e interiores), sociales y económicos que motivaron la consolidación del Franquismo y la estabilización del país. Mientras en los años cuarenta «el Franquismo seguía siendo una dictadura personal de difícil definición doctrinal y España era, en el contexto europeo, un país marginal que parecía condenado al subdesarrollo», los años cincuenta comenzaron con «la confirmación de un estatus internacional que, si no le concedía en

su plenitud la condición de igual, suponía una radical mutación de la etapa previa»⁷⁹. El contexto internacional marcado por la Guerra Fría y la política de bloques confirió a la España de Franco un interés estratégico que las potencias occidentales (con Estados Unidos a la cabeza) no dudaron en aprovechar. Ahora los matices cobran mucha importancia y los ideólogos del régimen se ocupan de maquillar la realidad histórica: la guerra española pasa de ser una cruzada a favor de los ideales del movimiento nacional a convertirse en el primer paso para la contención del avance comunista en Occidente. Así, el film *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956; música de Salvador Ruiz de Luna), que narra los suplicios vividos por un grupo de soldados españoles de la División Azul en los campos de concentración soviéticos, elude cualquier referencia al apoyo de España a la causa hitleriana. En su lugar, se hace hincapié en el compromiso español contra la amenaza comunista. También en la política interior se consolida el giro que aleja a los gobiernos del extremismo de Falange y propugna el pragmatismo de las posiciones moderadas de la derecha católica.

En el ámbito sociocultural, Manuel J. González considera que en los años cincuenta se produjo en España una consolidación de la cultura de masas ya que los medios de comunicación, con su extrema capacidad mimética, proporcionaron los símbolos a la sociedad española del periodo⁸⁰. El cine de los años cincuenta nos ofrece un panorama complejo y contradictorio, una etapa de transición, a medio camino entre el continuismo de estructuras heredadas y la apertura hacia nuevos horizontes que estallarán en la década siguiente. En 1952 se produce un cambio legislativo, por el que se modifican los criterios de clasificación de las películas hispanas y se acaba con el sistema de licencias de exportación existente. No obstante, el Estado sigue dirigiendo, a través de una férrea censura, las tendencias generales del cine patrio. La década se abre con pomposos dramas históricos producidos por CIFESA a instancias del gobierno (por ejemplo, *Alba de América*, Juan de Orduña, 1951), con películas de temática pseudoconfesional, en la línea del nacional-catolicismo imperante (por ejemplo, las producciones de Aspa Films), y con filmes de tipo folklórico que alejan al pueblo de cualquier reflexión crítica (se trata del periodo álgido de estrellas como Carmen Sevilla

⁷⁹ TUSELL, Javier. «Los años del consenso: el apogeo del régimen (1951-1965)». En: TUSELL, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España, XIV*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 115.

⁸⁰ GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel J. «Sociedad, ocio y comunicación de masas en el Franquismo (1939 – 1956)». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)* coord. Ignacio HENARES CUELLAR (et al.). Granada: Universidad, 2000, vol. 1, pp. 143 – 160.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

o Luis Mariano). Sin embargo, a lo largo de estos años van operándose progresivamente cambios significativos: «el cine militarista, pseudohistórico y patriótico deja paso a la película de cuplés o con “niño cantor”. Son los primeros años de Sara Montiel, Joselito y Marisol»⁸¹.

Tres hechos marcan claramente la apertura hacia nuevos horizontes:

1) La creación en 1947 del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), primer centro orientado a la formación de cineastas, del que saldrán los principales artífices de la transformación de nuestro cine.

2) El estreno en 1952 de *Bienvenido Mister Marshall*, film escrito y dirigido por dos alumnos del I.I.E.C., Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, que inaugura la disidencia cinematográfica española con una sutil pero efectiva crítica al folklorismo superficial y al conformismo político. El estereotipo andaluz es en este film -con música del navarro J. García Leoz- fustigado con elegante ironía y un toque de surrealismo.

3) En 1955 se celebran las Conversaciones de Salamanca, organizadas por el Cine-Club Universitario de la ciudad charra, a las que asistieron representantes de todos los sectores de la cinematografía española y en donde las nuevas generaciones de cineastas sentaron las bases de su disidencia. Quedará para la historia de nuestro cine la sentencia lapidaria enunciada por Bardem en el marco de estas Conversaciones:

El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico⁸².

En el ámbito de la producción, la década se mueve entre el progresivo declive de una CIFESA incapaz de hacer frente a la evolución natural de la política cinematográfica estatal⁸³ y el ascenso de Cesáreo González, que convertirá a Suevia Films en la principal productora del Estado. Proliferan, por otra parte, empresas de menor tamaño que, como Aspa Films (creada por Vicente Escrivá), desarrollan un cine fuertemente influido por el ideal nacional católico. También surgen tímidamente algunas productoras más o menos independientes que se apoyan en la creatividad de la

⁸¹ CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español...*, p. 83.

⁸² Citado por: MONTERDE, José Enrique. «Continuismo y disidencia (1951-1962)». En: GUBERN, Román (et al.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 283.

⁸³ Véase: GUBERN, Román. «La decadencia de CIFESA». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), Año 1 – Nº 4 (Diciembre/Febrero, 1990), p. 58-65.

nueva hornada cineastas salidos del I.I.E.C. Tal es el caso de Uninci, cuyo primer gran éxito fue la citada *Bienvenido Mr. Marshall*.

Disidencia y vanguardismo

La historiografía cinematográfica española suele citar a Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem (aunque no debemos olvidar la trascendental aportación del polifacético Fernando Fernán Gómez) como los iniciadores de una voz disidente en nuestro cine. Una voz que, intentando alejarse de las convenciones del cine de posguerra, dio lugar a un lenguaje personal, crítico y deudor de la influencia del neorrealismo italiano⁸⁴. Sin embargo, algunos autores actuales ponen en duda la realidad del compromiso en esa disidencia y consideran que hay notables elementos de continuidad con etapas anteriores en la obra de estos cineastas. Así, Castro de Paz señala que «el total desprecio hacia el cine español de la década anterior contribuyó directamente a fortalecer una lectura tan sesgada que iba a permitir (contra toda evidencia analítica y *a priori*) hacer partir títulos tan destacados como *Esa pareja feliz* (L. G. Berlanga y J. A. Bardem, 1951) y, sobre todo *Bienvenido Mr. Marshall* (L. G. Berlanga, 1953, con guión co-escrito con Bardem y activa participación de Miguel Mihura) antes de una confusa influencia neorrealista que de las corrientes populistas que, provenientes de populares tradiciones culturales hispanas, habrían arraigado, previa transformación, en el cinema republicano y se habrían mantenido [...] en el de los años cuarenta»⁸⁵. Sea como fuere, y provenga de donde provenga la influencia, es innegable que un nuevo cine comenzó a surgir tímidamente en la España de los años cincuenta. Un cine que se desarrolló en plena convivencia con los géneros y estructuras provenientes de los años cuarenta pero que sirvió como caldo de cultivo para la definitiva transformación que llegaría en la década de los sesenta. Carlos Colón se ocupa brevemente de la música en las películas de Berlanga y Bardem⁸⁶. Ninguno de los dos cineastas dio a la música un papel destacado en su filmografía (ambos tienden a la austeridad y la contención de las intervenciones musicales) ni estableció colaboraciones frecuentes con músico alguno, si exceptuamos al compositor argentino Isidro B.

⁸⁴ Desde la segunda mitad de los años cuarenta, Italia se había puesto a la vanguardia del cine europeo y triunfaba en todo el mundo con las obras del grupo neorrealista encabezado por Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945) y Luchino Visconti (*La Terra trema: Episodio del mare*, 1948).

⁸⁵ CASTRO DE PAZ, José Luis (et al.). *Cine español, otro trayecto...*, p. 35.

⁸⁶ COLÓN PERALES, Carlos (et al.). *Historia y teoría de la música en el cine...*, pp. 88-89.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Maiztegui, que puso música a buena parte de las películas de Bardem en los años cincuenta (*Cómicos*, 1954; *Muerte de un ciclista*, 1955; *La venganza*, 1957, entre otras). Por su parte, Berlanga comienza la década confiando la música de sus filmes a García Leoz (*Esa pareja feliz*, 1951; *Bienvenido Mr. Marshall*, 1952) y ante la prematura muerte de éste (pocos días después del estreno de *Bienvenido...*), cuenta con los servicios de Juan Quintero en su siguiente largometraje (*Novio a la vista*, 1953). Después recurrirá a compositores extranjeros como Angelo F. Lavagnino (*Calabuch*, 1956) y Franco Ferrara (*Los jueves, milagro*, 1957). Por otra parte, si hemos de hablar de una disidencia en el cine español de los años cincuenta, no podemos obviar las figuras de José Antonio Nieves Conde, que en filmes como *Surcos* (1951, con una extraordinaria música de García Leoz) y *El inquilino* (1958, con música de un despuntante Miguel Asins Arbó) sí nos presenta textos de una notable crítica social y aproximación neorrealista.

Si buscamos un verdadero ejemplo de vanguardismo en la creación cinematográfica, deudor desde luego de la cultura española del primer tercio del siglo XX, hemos de recalar en una pequeña y solitaria “ínsula”, en la que se desarrolla la mayor innovación, tanto en el ámbito técnico como en el expresivo, del cine español de la época. El granadino José Val del Omar⁸⁷, cineasta de espíritu inquieto e innovador, puede considerarse como un verdadero adelantado a su tiempo. Entre sus mejores obras, destaca su Trilogía elemental⁸⁸ en la que ofrece su peculiar visión de cada uno de los tres elementos: el agua (*Aguaespejo granadino*, 1955), el fuego (*Fuego en Castilla*, 1958) y la tierra (*De barro*, 1961). En todos ellos la música juega un papel fundamental, no sólo como elemento estructural en torno al cual se conforman el montaje y la planificación, sino también como elemento expresivo, constantemente sometido a distorsiones sonoras. En 1955 José Val del Omar, visionario y soñador de un cine místico y enteramente personal, presenta su medimetro documental *Aguaespejo*

⁸⁷ Para una visión completa sobre la figura de Val del Omar, véase: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Semana de Cine Experimental / CSIC, 1995.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo / VAL DEL OMAR, María José (Edit). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial / Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1992.

VAL DEL OMAR, María José. *Aguaespejo granadino* (1953-55); *Fuego en Castilla* (1958-60) [Vídeo y folleto]. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Diputación Provincial de Teruel, 1992.

GUBERN, Román. *Val del Omar, cineasta*. Granada: Diputación de Granada, 2004.

⁸⁸ La aplicación a sus obras del término “documental” era rechazada por Val del Omar, que prefería el denotativo “elemental”. No en vano, sus tres grandes obras encierran su visión de los elementos.

Granadino (La gran seguidilla), obra audiovisual en la que –en palabras de José López Clemente– «el sonido y la imagen se enzarzan en caprichos que cobran vida real y afectiva». Las imágenes de los jardines y rincones de Granada y la Alhambra «se aceleran, se retardan o se detienen para infundirnos el misterio de lo que sólo es sentimiento, sensación»⁸⁹. En cuanto al sonido, Val del Omar desarrolla un sistema propio, la “estereo-diafonía”, definido por su autor como “super-realismo sonoro de superior potencia emotiva”. «Para Val del Omar la diafonía significa sonidos en oposición y choque. Se realiza con un mínimo de dos canales sonoros, consiguiendo con uno de ellos un efecto frontal, de acción física, y con el otro, colocado a la espalda del espectador, se induce a éste a formar criterio “a salir de su pasividad vigorizando emotivamente su actitud”»⁹⁰. Como ha puesto de manifiesto Rafael Utrera, destaca en *Aguaespejo* la presencia cultural de dos andaluces universales, ambos amigos de Val del Omar: Manuel de Falla y Federico García Lorca. La película presenta un *collage* audiovisual que tiene muy presente la plasmación fílmica de la obra falliana *Noches en los jardines de España*, de la cual escuchamos algunos compases, siempre sometidos a efectos de distorsión sonora. «Val del Omar, aunque recurre ocasionalmente a la música preestablecida, mantiene la individualidad de cada elemento y consigue hacer evidente la paradoja de una separación solidaria, de una armonía de contrarios que aglutina en homogénea pareja la dualidad de lo icónico y lo musical para armonizar, en elocuente taracea, la construcción audiovisual»⁹¹. Está aún por realizar un estudio en profundidad del papel de la música en el universo valdelomariano.

Continuidades genéricas

La producción cinematográfica española aumentó sobremanera en los años cincuenta, pasando de los 41 filmes en 1951 y 1952 a la casi duplicación de esta cifra a finales de la década. Aunque el panorama es absolutamente heterogéneo, no hay duda del predominio de un cine continuista respecto a los géneros y temáticas estudiados en la década anterior. En las postrimerías de su existencia, antes de su definitivo alejamiento de la producción para dedicarse exclusivamente a la distribución, CIFESA ofreció su

⁸⁹ Citado en: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel Carlos. *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Bahía, 1985, p. 85.

⁹⁰ *Ibidem*. p. 87.

⁹¹ UTRERA, Rafael. «Tras la esencia cinematográfica de lo andaluz. Val del Omar / Guerin Hill». En: *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Coord. Gonzalo SÁENZ DE BURUAGA. Madrid: Semana de Cine Experimental / CSIC, 1995. pp. 194-195.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

canto de cisne con algunas superproducciones históricas llevadas a cabo por Juan de Orduña: *Pequeñeces* (1951), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La leona de Castilla* (1951), todas ellas con música de Juan Quintero.

El relevo lo tomó Suevia films, que «supo mantener un apreciable equilibrio entre las diversas tendencias emergentes del cine español, planteando una política diversificada que muchas veces incluía la coproducción nacional (sobre todo con Benito Perojo) o internacional e iba desde el cine folclórico tradicional (*La niña de la venta*, Ramón Torrado, 1951) o el cupletismo (*Mi último tango*, Luis César Amadori, 1960), el cine con niño cantor (*El ruiseñor de las cumbres*, Antonio del Amo, 1958), el drama de *qualité* (*La laguna negra*, Arturo Ruiz-Castillo, 1952) o incluso el cine de autor menos oficialista –ejemplificado por *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem-, curiosamente contraponible a otro film canónicamente anticomunista como *Murio hace quince años* (1954) de Gil»⁹².

Otro de los grandes filones del cine del momento, con precedentes en el periodo de la posguerra, pero con una innegable conexión con el contexto político-ideológico del Franquismo consolidado de los años cincuenta, es el del cine pseudo-religioso. La productora Aspa Films, creada por Vicente Escrivá, lideró el desarrollo de este cine “confesional” en la línea establecida por el nacional-catolicismo predominante, aportando algunos de los principales títulos en los que la religión solía mezclarse con derivaciones sociales o políticas. Entre ellos destacan *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) y la premiada *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), que cosechó importantes éxitos internacionales.

El cine folclórico y la comedia –por separado o juntos, siguiendo la línea marcada por el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall*- florecieron también durante los años cincuenta. El público respalda a las voces privilegiadas como Antonio Molina (*Esa voz es una mina*, Luis Lucia, 1955) o Joselito (*El ruiseñor de las cumbres*, Antonio del Amo, 1958), los comediantes de talento como Manolo Morán (*Manolo, guardia urbano*, Rafael J. Salvia, 1956) o José Luis Ozores (*Recluta con niño*, Pedro L. Ramírez, 1955)

⁹² MONTERDE, José Enrique. «Continuismo y disidencia (1951-1962)»..., p. 257.

y los primeros ejemplos de comedia desarrollista (*Historias de la radio*, José Luis Sáenz de Heredia, 1955; *Las chicas de la cruz roja*, Rafael J. Salvia, 1958).

Pero si hay un capítulo destacado que diferencia –desde el punto de vista productivo, no temático- al cine español de los cincuenta con el de la década precedente es el de las coproducciones internacionales. En mayo de 1953 aparece en España la Orden de Información y Turismo que regula el régimen de las coproducciones, permitiendo su acceso al sistema nacional de protección. A partir de este momento se multiplica el número de coproducciones españolas con otros países europeos - especialmente Italia y Francia- e hispanoamericanos. Tres estrellas españolas de la canción y la pantalla van a copar el terreno de las coproducciones internacionales: Carmen Sevilla, Luis Mariano y Sara Montiel. Filmes como *Pluma al Viento* (Ramón Torrado / Louis Cuny, 1952), *La bella de Cádiz* (Eusebio Fernández Ardavín / Raymond Bernard, 1953), *Aventuras del Barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, 1954) y *La Violetera* (Luis César Amadori, 1958) –curiosamente, todas ellas con música de Juan Quintero- ejemplifican el auge de la incursión de las productoras y artistas españoles en el terreno internacional.

Músicos cinematográficos

Si repasamos la nómina de compositores en el cine español de los años cincuenta encontramos un panorama similar al que hemos descrito en el contexto cinematográfico general. Por un lado, el cine llamado “continuista” sigue contando con los servicios de músicos ya contrastados en el ámbito cinematográfico, que convierten este periodo en el más prolífico de su carrera. Por otro lado, nuevas generaciones de músicos se introducen en al ámbito cinematográfico. Con ellos llegan algunas novedades estilísticas y una notable diversificación estética.

Entre los músicos que habían trabajado asiduamente para el cine en la década anterior destacan:

- Muñoz Molleda, que sigue componiendo preferentemente a las órdenes de Edgar Neville (*El último caballo*, 1950; *Cuento de hadas*, 1951; *La ironía del dinero*, 1955), pero también lo hace para Ladislao Vajda (*Carne de horca*, 1953; *Tarde de toros*,

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

1955), Luis Marquina (*Así es Madrid*, 1953; *Alta costura*, 1954) y Arturo Ruiz-Castillo (*Dos caminos*, 1953; *El guardián del Paraíso*, 1955), entre otros.

- García Leoz sigue cosechando éxitos cinematográficos, hasta su prematura muerte en 1953, con filmes como *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950), *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga / Juan Antonio Bardem, 1951), *María Morena* (Pedro Lazaga / José María Forqué, 1951), *Niebla y sol* (José María Forqué, 1951), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia / Robert Vernay, 1953), por citar sólo algunos de los casi cuarenta largometrajes a los que puso música entre 1950 y 1953. La crítica por su parte, siguió valorando su labor, como bien lo demuestran los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1950, 1951, 1952 y 1953.

- Juan Quintero, Salvador Ruiz de Luna y Manuel Parada –de los que hablaremos más adelante-, siguen firmando varias bandas sonoras por año, aunque sólo el tercero conseguirá no frenar su ritmo de creación con la llegada de los años sesenta.

Tabla 9: Premios del Círculo de Escritores cinematográficos a la mejor música (1950-1959)

Fuente: Elaboración propia a partir de «Palmarés Histórico». **En:** Círculo de Escritores Cinematográficos. **Sitio Web Oficial:** www.cinecec.com [Última visita: Enero de 2006]

Año	Compositor	Película	Director
1950	Jesús García Leoz	<i>Flor de lago</i>	Mariano Pombo
1951	Jesús García Leoz	<i>Niebla y sol</i>	José María Forqué
1952	Jesús García Leoz	<i>La laguna negra</i>	Arturo Ruiz-Castillo
1953	Jesús García Leoz	<i>Bienvenido, Mister Marshall</i>	Luis García Berlanga
1954	Salvador Ruiz de Luna	<i>Las últimas banderas</i>	Luis Marquina
1955	Salvador Ruiz de Luna	<i>Orgullo</i>	Manuel Mur Oti
1956	Jesús Guridi	<i>La gran mentira</i>	Rafael Gil
1957	Salvador Ruiz de Luna	<i>La guerra empieza en Cuba</i>	Manuel Mur Oti
1958	Xavier Montsalvatge	<i>Distrito quinto</i>	Julio Coll
1959	Salvador Ruiz de Luna	<i>El Lazarillo de Tormes</i>	César Fernández Ardavín

También se aproximan al cine músicos de los llamados “clásicos” -algunos con bastante éxito- como Jesús Guridi, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Ángel Barrios y Arturo Dúo Vital:

- Jesús Guridi comenzó la década con la adaptación cinematográfica de su obra escénica más conocida, *Amaya* (Luis Marquina, 1952). Le siguieron *Marianela* (Benito Perojo

1956), *La gran mentira* (Rafael Gil, 1956), *Un traje blanco* (Rafael Gil, 1956), *Viva lo imposible* (Rafael Gil, 1958) y *Mara* (Miguel Herrero, 1959).

- Joaquín Turina compone su última banda sonora musical para *La puerta abierta* (César Ardavín) en 1956.

- En esta década se produce la única incursión cinematográfica de uno de los músicos andaluces más destacados del siglo XX, el granadino Ángel Barrios, en el film *Un fantasma llamado amor* (Ramón Torrado, 1956).

- Arturo Dúo Vital compone en 1953 la música de *Vuelo 971* (Rafael J. Salvia, 1953), e inicia una fructífera vinculación con el mundo de la pantalla, aunque en el terreno documental. Destacan sus documentales para No-Do, generalmente en colaboración con el operador Manuel Hernández Sanjuán: *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957), *Truchas y salmones* (Luis Torreblanca, 1957), entre otros.

- Joaquín Rodrigo –cuya labor cinematográfica estudiaremos con detalle más adelante– compone entre 1952 y 1957 la música de tres largometrajes y un cortometraje documental.

Capítulo aparte merece la integración en la industria cinematográfica de uno de los compositores españoles más importantes del siglo XX: Xavier Montsalvatge. Al igual que Joaquín Rodrigo, Montsalvatge pertenece a esa generación de músicos españoles de transición, posterior a la República y anterior a la Generación del 51. Sus inicios como compositor se produjeron a mediados de la década de los treinta, su música fue utilizada durante los años cuarenta (junto a la de Toldrá, Mompou, Surinach y Blancafort) en numerosos documentales sobre Cataluña realizados por Arturo Pérez Camarero, pero su llegada al cine habrá de esperar hasta mediados de los cincuenta. Como él mismo explica, la motivaron razones exclusivamente económicas:

En aquella época de los años 50 me inicié en el cine de la mano de Julio Coll que era muy amigo mío y me pidió que escribiera la música de sus películas. Es una cosa que me interesó porque en aquel momento era joven, relativamente joven y era difícil obtener un rendimiento económico de la música clásica⁹³.

⁹³ PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2006, p. 355.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Entre sus primeras películas destacan *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi, 1953), *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1955), *El frente infinito* (Pedro Lazaga, 1956) y *La cárcel de cristal* (Julio Coll, 1957). En 1958 obtuvo el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Música por *Distrito quinto* (Julio Coll, 1958). A partir de aquí su vinculación con el cine se mantendría durante más de tres décadas⁹⁴.

Cuatro años más joven que Montsalvatge era el también catalán Miguel Asíns Arbó, acreedor de gran talento que le hizo obtener dos menciones en el Premio Nacional de Música (1942 y 1943) y en 1950 el preciado galardón por sus *Seis canciones españolas* (1950). Pero a pesar de su palmarés y de su afinidad hacia el régimen, las dificultades económicas le impidieron dedicarse enteramente a la composición, por lo que tuvo que opositar al Cuerpo de Directores de Música del Ejército de Tierra, obteniendo en 1944 su plaza por oposición⁹⁵. Por todo ello, resulta más que curioso que sus primeras participaciones fílmicas le llegaran de la mano de algunos de los directores alineados en la llamada “disidencia” cinematográfica: José Antonio Nieves Conde (*Rebeldía*, 1954; *Los peces rojos*, 1955; *Todos somos necesarios*, 1956; *El inquilino*, 1958), Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla (*La ciudad perdida*, 1955) y, ya en la década de los sesenta, Luis García Berlanga (*Plácido*, 1961; *El verdugo*, 1964).

Entre los jóvenes compositores de la recién nacida Generación del 51⁹⁶, Cristóbal Halffter fue el que más tempranamente se incorporó a la industria del celuloide, quizás alentado por la experiencia de su tío Ernesto y los importantes emolumentos que la actividad cinematográfica le generaba a éste. En 1953, tras recibir el Premio Nacional de Música por su *Concierto para piano y orquesta*, Cristóbal Halffter se estrena en la composición de música de cine de la mano del director Rafael Gil, con la película *El beso de Judas*, a la que le seguirán *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) y *La pícaro molinera* (León Klimovsky, 1955), *remake* esta última

⁹⁴ Sobre la trayectoria cinematográfica de Xavier Montsalvatge véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «La música de cine». En: CABALLERO PAMIES, Llorenç (ed.). *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. Madrid: SGAE / Fundación Autor, 2005. pp. 161-177.

⁹⁵ Cfr. SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Asins Arbó, Miguel». En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. Versión on-line: www.catalogodecompositores.com [Última actualización: 21/12/2005].

⁹⁶ Se atribuye a Cristóbal Halffter la denominación generacional de este conjunto de compositores aglutinados en torno al grupo Nueva Música, formado, entre otros, por el propio Halffter, Ramón Barce, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, etc. La fecha corresponde al año en que algunos de ellos cumplieron la mayoría de edad (21 años) y finalizaron sus estudios de conservatorio. Todavía es válida la semblanza que de esta generación da uno de sus miembros en: MARCO, Tomás. *Historia de la música española: siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

del film *La traviesa molinera* (Harry d' Abbadie d'Arrast, 1934) al que su tío Rodolfo había puesto música veinte años antes.

También su compañero Antón García Abril inició en los años cincuenta una de las carreras más fructíferas de la composición cinematográfica española, con filmes -de menor valor- del irregular realizador Pedro Lazaga: *Roberto el diablo* (1956), *Torrepartida* (1956), *Las Muchachas de azul* (1956), *El Aprendiz de malo* (1958), *La Frontera del miedo* (1958), *Ana dice sí* (1958), *Luna de verano* (1959) y *La Fiel infantería* (1959), por cuya música obtuvo el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

En las comedias de tipo desarrollista, con una música plenamente influida por los ritmos de moda, comienzan a despuntar nombres como Gregorio García Segura (*La vida es maravillosa*, Pedro Lazaga, 1955) o Augusto Algueró (*Las chicas de la cruz roja*, Rafael J. Salvia, 1958), cuya explosión definitiva llegará en el siguiente decenio.

2.1.5. Del desarrollismo a la transición (1960-1975)

De este último periodo de la cinematografía franquista nos ocuparemos más brevemente dado que, en sentido estricto, apenas constituyó contexto para la creación de Juan Quintero Muñoz. Durante los años sesenta el compositor, consciente de su pertenencia a otra época y a otro cine -y afectado ya por algunos problemas de salud- fue alejándose progresivamente de la creación musical cinematográfica, en lugar de adaptar su actividad a las nuevas tipologías de producción (como hizo, por ejemplo, Manuel Parada).

El cine del desarrollismo y los nuevos cines

La última década del régimen franquista se caracterizó por un inusitado crecimiento económico y una progresiva transformación social, que desembocaría en el inevitable proceso de la transición hacia la democracia. El mundo de la cultura desempeñó un papel fundamental en este proceso. Tal como indica Javier Tusell, por estos años «se inició una auténtica alineación del mundo cultural e intelectual contra el

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

régimen y éste fue, en buena medida, consciente de esa situación»⁹⁷. El cine cede su protagonismo, en lo que a la manipulación ideológica por parte del poder se refiere, a un nuevo medio de comunicación de masas de carácter aún más aglutinador y mayor penetración cotidiana: la televisión. Esto permite la apertura –a consecuencia de la relajación de la censura y el dirigismo gubernamental- de nuevos horizontes en la creación cinematográfica, no sólo en el ámbito temático sino también en el terreno estético.

Como explica Casimiro Torreiro, «la radiografía de la producción española entre 1962 y 1969 muestra una línea divisoria extremadamente nítida; por una parte, la conformista industria hasta entonces establecida, acostumbrada desde el final de la Guerra a vivir de las subvenciones estatales. Esta industria, a la que a muy duras penas podemos definir en esta época como tal, producía sobre todo [...] películas de género y, aunque en un porcentaje muy inferior, también acomodaticios filmes del régimen. Por otro lado, tras la aplicación de la política de García Escudero se configuró un nuevo tipo de cine, nacido a veces de la oportunista inversión de los viejos productores, que vehiculaba propuestas diferentes y que no tuvo, como se verá, un destino particularmente brillante»⁹⁸.

Aunque no faltaron líneas continuistas, que siguieron apostando por el cine histórico-patriótico (*¿Dónde vas triste de ti?*, Luis C. Amadori, 1960), el folklórico-populista (*Puente de coplas*, Santos Alcocer, 1961), el confesional actualizado (*Sor Citroën*, P. Lazaga, 1967) y la comedia desarrollista (*La ciudad no es para mí*, P. Lazaga, 1965), algo cambió en el cine de nuestro país en los años sesenta. Muchos fueron los factores que influyeron en esta transformación progresiva pero imparable⁹⁹. La tímida apertura del régimen motivó una cierta suavización de la censura, cuyo gran artífice fue el flamante Director General de Cinematografía José María García Escudero, designado por el Ministro de Información y Turismo en 1962. Bardem, Berlanga y Fernán Gómez habían sido la avanzadilla del nuevo cine disidente y crítico,

⁹⁷ TUSELL, Javier. «Desarrollo económico, apertura y tardofranquismo (1966-1975)». En: TUSELL, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Historia de España, XIV. Barcelona: Crítica, 2005, p. 195.

⁹⁸ TORREIRO, Casimiro. «¿Una dictadura liberal? (1962–1969)». En: GUBERN, Román (coaut.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 307.

⁹⁹ Para una completa visión del cine español de los años sesenta, véase: HEREDERO, Carlos F. / MONTERDE J. E. (Eds.). *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003.

de inspiración neorrealista aunque aspirante a la superación de este lenguaje. Por otra parte, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) se convierte en 1962 en la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.), núcleo catalizador de la generación de cineastas que ha pasado a nuestra historia como “Nuevo Cine Español” y “Escuela de Barcelona”: Carlos Saura, Joaquín Jordá, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, Elías Querejeta, Pere Portabella, y los andaluces Manuel Summers y Miguel Picazo, entre otros.

La década de los sesenta supuso en el mundo entero el despertar de los llamados “Nuevos Cines”, movimiento de renovación cinematográfica iniciado desde Francia, donde se desarrolló la *Nouvelle Vague* al amparo crítico y teórico de la revista *Cahiers du cinéma*¹⁰⁰. En España, nuevas revistas cinematográficas, como *Nuestro cine* (nacida en 1961), araban con empeño regeneracionista (y por qué no, veladamente izquierdista) el terreno sobre el que debía germinar el nuevo cine español. Si bien –como explica José E. Monterde- «el nuevo cine español no responde a unos postulados programáticos explícitos e intrínsecos –más allá de generalizaciones sobre la conexión con la realidad y la tradición cultural española (Unamuno, Baroja, etc.)- puesto que el lugar “al sol” dentro de la industria se ganó en las aulas del I.I.E.C. y la E.O.C. más que en un trabajo de preparación teórico-crítico, como hiciera la *Nouvelle Vague* o el *Cinema Nôvo*»¹⁰¹.

Músicos cinematográficos

¿Cómo afectó esta nueva situación a la música cinematográfica? El nuevo cine, alejado de la grandilocuencia de las superproducciones de los años cuarenta y cincuenta, quiso huir de las convenciones estéticas de la industria comercial norteamericana, lo que en música se traduce en una renuncia al llamado “sinfonismo cinematográfico”. Al mismo tiempo, tras veinte años de sequía en la creación musical de vanguardia, al fin se produjo un relevo generacional que abrió nuevos horizontes. La Generación del 51 opera en la música «una fortísima evolución que le hará asimilar las corrientes internacionales para desarrollar una versión española de las mismas, creando un

¹⁰⁰ Directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais y Claude Chabrol, se vinculan a este movimiento.

¹⁰¹ MONTERDE, José Enrique. «La recepción del “nuevo cine”. El contexto crítico del Nuevo Cine Español». En: HEREDERO, Carlos F. / MONTERDE J. E. (eds.). *Los ‘Nuevos Cines’ en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

lenguaje propio que no será subsidiario del internacional, sino que se refleja en maneras musicales personales»¹⁰². A esta nueva generación pertenecen nombres como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril y Carmelo Bernaola, quienes a partir de este momento alternarán la composición cinematográfica “alimenticia” con la creación musical “culta”. Esta diferenciación entre sendos espacios de creación constituye, a la vez, una muestra del elitismo de la música “culta” y un claro signo del alejamiento entre la composición musical de vanguardia (el arte de vanguardia, en general) y el público. Salvo contadas excepciones (sirvan como ejemplo ciertas bandas sonoras de Halffter y Luis de Pablo), han sido escasos los intentos por parte de esta generación de integrar el lenguaje musical de vanguardia en la obra cinematográfica. De hecho, salvo el fallecido Bernaola, los tres compositores citados que siguen en activo han abandonado actualmente toda vinculación con el mundo del celuloide. Así lo expresaba García Abril en una entrevista con Joan Padrol:

De una manera continuada ya no escribo música para cine. No me interesa hacer un cine estándar que no me aporte nada, hoy no me interesa mucho. Posiblemente hice mucho en su momento y eso me fatigó, lo que sí me interesa es el cine español cuando hay una gran película y naturalmente me encantaría también hacer un trabajo de relieve o de importancia para la televisión, pero generalmente esas cosas se producen muy de tarde en tarde¹⁰³.

A pesar de todo, resulta innegable la contribución de estos compositores a la renovación del lenguaje musical cinematográfico a partir de los años sesenta. Prueba de la importancia de este relevo generacional es el apoyo de la crítica, que se manifiesta en una apuesta decidida por parte de los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. Como podemos ver, éstos privilegiaron a jóvenes compositores como Carmelo Bernaola, Antón García Abril y Luis de Pablo.

Tabla 10: Premios de Círculo de Escritores cinematográficos a la mejor música (1960-1975).
Fuente: Elaboración propia a partir de «Palmarés Histórico». **En:** Círculo de Escritores Cinematográficos. **Sitio Web Oficial:** www.cinecec.com [Última visita: Enero de 2006]

Año	Compositor	Película	Director
1960	Manuel Parada por el conjunto de su obra		
1961	Xabier Montsalvatge	<i>Siega verde</i>	Rafael Gil
1962	Adolfo Waitzman	<i>Diferente</i>	Luis María Delgado
1963	José Buenagu	<i>El valle de las espadas</i>	Javier Setó
1964	Antonio Pérez Olea, por su labor musical		

¹⁰² VALLS GORINA, Manuel / PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, p. 187.

¹⁰³ PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2006, p. 236.

	Premio Especial a Michel Legrand por la importancia de aportación a la expresión cinematográfica a través de la música de <i>Los paraguas de Chesburgo</i> (Jacques Demy, 1964)		
1965	Antonio Pérez Olea	<i>El juego de la oca</i> <i>Con el viento solano</i> <i>Ninette y un señor de Murcia</i>	Manuel Summers Mario Camus Fernando Fernán-Gómez
1966	Antonio Pérez Olea	<i>Mestizo</i>	Julio Buchs
1967	Carmelo Bernaola	<i>Días de viejo color</i> <i>Si volvemos a vernos</i>	Pedro Olea Francisco Regueiro
1968	Antón García Abril por su labor de conjunto		
1969	Carmelo Bernaola	<i>Del amor y otras soledades</i>	Basilio Martín Patino
1970	Alfonso Santisteban	<i>La orilla</i>	Luis Lucia
1971	Desierto		
1972	Carmelo Bernaola	<i>Corazón solitario</i>	Francisco Betriu
1973	Luis de Pablo	<i>El espíritu de la colmena</i>	Víctor Erice
1974	José Nieto	<i>El amor del Capitán Brando</i>	Jaime de Armiñán
1975	Premio suprimido		

Cristóbal Halffter mantiene su actividad cinematográfica durante toda la década, y hasta 1974, año en que firma su penúltima banda sonora musical antes del parón que le tendrá alejado del cine durante diez años. Su trayectoria está jalonada por filmes ciertamente irregulares, de entre los que podemos destacar *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), *El príncipe encadenado* (Luis Lucia, 1960), la meritoria *A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1960) y *El Extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1966) –en nuestra opinión-, una de sus mejores obras para el cine, en la que sí observamos la introducción de técnicas vanguardistas y una notable autonomía en la creación musical.

Antón García Abril¹⁰⁴ continúa en una vorágine de composición cinematográfica que le lleva a firmar casi un centenar de bandas sonoras entre 1960 y 1975. Sin embargo, la nómina de directores y producciones con los que colaboró confieren a sus trabajos un carácter heterogéneo e irregular, en el que predominan las comedias desarrollistas de escaso valor. Se mantienen las numerosas colaboraciones con Pedro Lazaga (más de medio centenar de películas, aunque la mayoría no merecen ni citarse), en comedias donde el desarrollismo temático tiene su analogía musical en los aires pop del estilo “dabadabadá” de *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967)¹⁰⁵, una de sus bandas

¹⁰⁴ Sobre la música de García Abril para la imagen, véase: HERNÁNDEZ RUIZ, Javier / PÉREZ RUBIO, Pablo. *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

¹⁰⁵ Sin duda, una de las mejores comedias del cine español de la época, y claro ejemplo de la actualización desarrollista de la temática confesional. Respecto al “dabadadá”, recurso musical consistente en el protagonismo de pegadizas melodías sin texto ejecutadas por coros femeninos, se extendió por la música cinematográfica del mundo entero, por influencia del cine francés (con la película *Un homme et une femme*, Claude Lelouch, 1966; música de

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

sonoras más conocidas del momento. Junto a Lazaga, el listado de directores es tan amplio que apenas tenemos espacio para citarlos a todos. Sirvan como ejemplo Mariano Ozores, Pedro Masó, Ramón Fernández, Fernando Merino, Fernando Fernán-Gómez, Vicente Escrivá, Mario Camus y José María Forqué. A partir de mediados de los setenta la comedia “a la española” entra en crisis y García Abril comienza a trabajar en otro tipo de cine más valioso, junto a realizadores como Antonio Isasi (*El perro*, 1977), Pilar Miró (*El crimen de Cuenca*, 1981) y Mario Camus (*La colmena*, 1982). También se dedicará a la composición de música televisiva, como las recordadas sintonías de *El hombre y la tierra* o la serie *Anillos de oro*, entre otras.

El caso de Carmelo Bernaola es similar al de García Abril. El cine se convirtió durante los últimos quince años del Franquismo en una de sus actividades primordiales. Sin embargo –y a diferencia del anterior compositor-, Bernaola estuvo vinculado a una filmografía menos comercial, dirigida en su mayoría por representantes del “nuevo cine español” como Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, 1967; *Del amor y otras soledades*, 1969), Antonio Giménez-Rico (*Mañana de domingo*, 1967; *El hueso*, 1968), Manuel Summers (*Juguetes rotos*, 1967) o Pedro Olea (*Pim, pam, pum... ¡fuego!*, 1975). En el terreno de la comedia (aunque con notable vocación de calidad, en la “tercera vía” establecida por el productor José Luis Dibildos) destacan sus trabajos para Roberto Bodegas (*Vida conyugal sana*, 1974; *Los nuevos españoles*, 1974) y Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, 1974).

Luis de Pablo nos ofrece una filmografía más limitada y selecta. Se inicia a comienzos de los sesenta en los terrenos del cortometraje documental a las órdenes de nuevos realizadores vinculados a I.I.E.C. como Elías Querejeta y Antonio Eceiza (*A través de San Sebastián*, 1960), Joaquín Jordá (*Día de muertos*, 1960) o Javier Aguirre (*Pasaje tres*, 1961), para después adentrarse en la ficción cinematográfica con *El hombre del expreso de Oriente* (Francisco de Borja Moro, 1962) y *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1965). Después llegarían sus fructíferas colaboraciones con dos de los mejores directores del cine español de todos los tiempos: Carlos Saura (*La caza*, 1966;

Francis Lai). En España, algunos de sus máximos representantes fueron, junto a García Abril, Augusto Algueró y el argentino Waldo de los Ríos.

Peppermint Frappé, 1967; *La Madriguera*, 1969; *El jardín de las delicias*, 1970; *Ana y los lobos*, 1973) y Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973).

Los compositores de la generación anterior Miguel Asíns Arbó y Xavier Montsalvatge continúan realizando labores cinematográficas. El primero, comienza la década a las órdenes de Marco Ferreri (*Los chicos*, 1960; *El cochecito*, 1960) y Luis Barcía Berlanga (*Plácido*, 1961; *El verdugo*, 1964), mientras Montsalvatge se centra en la musicalización de documentales (*Velázquez*, José Luis Font, 1961) y entabla relación con el realizador Jaime Camino (*España otra vez*, 1968; *Mi profesora particular*, 1973).

Más centrados en el terreno fílmico, como herederos de los grandes profesionales de la banda sonora de las dos décadas anteriores debemos destacar a Antonio Pérez Olea y Augusto Algueró. Pérez Olea constituye –como explica Carlos Colón– un idóneo creador bifronte que «aúna la formación musical (Conservatorio de Madrid, discípulo de Conrado del Campo) y cinematográfica (Diplomado en Cámara por la E.O.C. y en Óptica y Cámaras por el Centro Sperimentale de Roma, operador jefe de una treintena de documentales y de varios largometrajes)¹⁰⁶. Ligado también al nuevo cine español, realiza entre 1960 y 1975 más de un centenar de bandas sonoras musicales. Se inicia – como hemos visto en otros casos– en el cortometraje documental (*Sobre Madrid*, Jorge Grau, 1960) para después convertirse en el compositor preferido de realizadores como Jorge Grau (*Noche de verano*, 1963; *Una historia de amor*, 1967; *Pena de muerte*, 1973), Manuel Summers (*Del rosa... al amarillo*, 1963; *El juego de la oca*, 1965; *Adiós, cigüeña, adiós*, 1971), Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964; *Oscuros sueños de agosto*, 1967), Mario Camus (*Muere una mujer*, 1965; *La visita que no tocó el timbre*, 1966; *Con el viento solano*, 1967) y Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1967; *La novia ensangrentada*, 1972). Obtuvo en tres ocasiones el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música.

Extraordinario y prolífico compositor de música ligera, de gran éxito durante los años sesenta, Augusto Algueró participa en más de medio centenar de producciones cinematográficas, en muchas de las cuales introduce sus pegadizas canciones para ser cantadas por las estrellas del momento: Rocío Dúrcal (*Rocío de la Mancha*, Luis Lucia,

¹⁰⁶ COLÓN PERALES, Carlos (et al.). *Historia y teoría de la música en el cine...*, p. 95.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

1963), Marisol (*Tómbola*, Luis Lucia, 1962) o su esposa Carmen Sevilla, ya sea en solitario (*La fierecilla domada*, Antonio Román, 1955), o formando un singular triplete folklórico con Lola Flores y Paquita Rico en *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962). Autor también de la música incidental (o de fondo) de estos filmes, consideramos que su figura, su talento para la orquestación y los arreglos, así como su capacidad para la integración de las músicas urbanas y el jazz en nuestro cine (al estilo de lo que hiciera Henry Mancini en el norteamericano) están aún por estudiar y reivindicar. En la misma línea de Algueró, aunque más especializados en la comedia (muchas de ellas desarrollistas y de destape), podemos encontrar a Adolfo Waitzman y Gregorio García Segura.

Aproximándonos a un cine de baja (o nula) calidad –cinematográfica, no siempre musical- debemos referirnos a la última etapa de Manuel Parada (de la que hablaremos más adelante) y a una figura peculiar, la del jiennense Enrique Escobar Sotes, sin duda, el compositor cinematográfico español más prolífico de la década de los 60 y 70. Durante estos años trabajó a las órdenes del productor y director Ignacio F. Iquino en un ingente abanico de filmes que iban desde la comedia desarrollista (*¿Dónde pongo este muerto?*, Pedro L. Ramírez, 1962) hasta el destape de los setenta (*Chicas de alquiler*, Iquino, 1974), pasando por el *spaghetti western* (*Oeste Nevada Joe*, Iquino, 1965). En sus filmes tardíos hizo figurar en los créditos el pseudónimo Henry Soteh¹⁰⁷.

Somos conscientes de que son muchos los compositores, las películas y los realizadores que faltan por citar, pero no pretendemos que este capítulo se convierta en un catálogo de la música cinematográfica del Franquismo. Nuestra intención ha sido exclusivamente establecer un contexto, dejar constancia de la evolución de nuestro cine y su música durante estos años y señalar algunos de los compositores más relevantes y sus obras. Quizá algún día trabajos como éste permitan abordar lo que debería de ser una gran obra historiográfica sobre la música del cine español desde sus inicios hasta nuestros días.

¹⁰⁷ Para más información sobre la trayectoria y filmografía de Escobar, veasé: ARBONA COMELLAS, Joan M. (coord.). *Enrique Escobar*. Palma de Mallorca: Associació Balear Amics de les Bandes Sonores, [1993].

2.2. Algunos compositores significativos

A continuación, hacemos un recorrido por la trayectoria cinematográfica de cinco compositores, que hemos tenido la oportunidad de estudiar desde diversas perspectivas y a través de distintas fuentes. En los tres primeros casos –Ernesto y Rodolfo Halffter y Joaquín Rodrigo– se trata de autores que, procedentes del ámbito de la música llamada “cultura” (o “clásica”), alternaron en mayor o menor dicha actividad con la composición cinematográfica. El objetivo de su inclusión en este apartado sería, por tanto, dejar constancia de la importancia que para ellos pudo tener esta labor paralela, en muchos casos oculta a los ojos de la historiografía musical. Los dos compositores restantes –Manuel Parada y Salvador Ruiz de Luna– pueden considerarse al igual que Juan Quintero profesionales de la banda sonora musical, ya que hicieron de ella su actividad primordial. Compositores que lograron, desde el autodidactismo y en condiciones de trabajo adversas, asumir las convenciones de una práctica compositiva, la cinematográfica, cuya excelencia no sólo se sustenta en el dominio de los parámetros formales del lenguaje musical, sino en la capacidad de emplear la música como un elemento estructural y expresivo en la narración audiovisual. Su inclusión en este trabajo se dirige, en parte, a reivindicar el papel de estos músicos (anónimos para muchos) que dejaron su vida entre el cronógrafo y la partitura, sin esperar el reconocimiento de ningún gran auditorio, sino el disfrute del público sencillo que cada semana se situaba frente a la gran pantalla.

2.2.1. Ernesto Halffter (1905-1989)¹⁰⁸

Aunque la filmografía de este compositor y director de orquesta no es muy abundante, destaca su participación musical en el cine español entre los años cuarenta y setenta, a las órdenes de directores como José Luis Sáenz de Heredia o Rafael Gil. Miembro destacado de la Generación musical de la República, inicia junto con su hermano Rodolfo una saga de músicos españoles a la que pertenecen el sobrino de ambos, Cristóbal Halffter y el hijo de éste, Pedro Halffter (director de orquesta).

¹⁰⁸ La bibliografía sobre Ernesto Halffter es menos abundante de lo que debiera, dada su importancia en la música española del siglo XX. Aún menor es la referencia a su labor cinematográfica en las obras que tratan sobre el compositor. La más completa a la que podemos hacer referencia, que incluye también un breve estudio de su música fílmica, es: ACKER, Yolanda / SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter [1905-1989]. Música en dos tiempos*. Granada-Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Residencia de Estudiantes, 1997.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Hijos del joyero alemán Ernesto Halffter Hein y de la barcelonesa Rosario Escriche Erradón, es muy posible que Ernesto y su hermano tuvieran sus primeros contactos con la música a través de su madre, hermana del pianista Ernesto Escriche. A pesar de su precoz vocación musical, los Halffter nunca cursan estudios musicales reglados, aunque sí reciben clases particulares de armonía con Francisco Esbrí y piano con el húngaro Fernando Ember. Estrena su primera obra, *Crepúsculos* para piano, en 1922. Pronto comienza a relacionarse con los ambientes culturales y musicales de la capital española, destacando su amistad con el crítico del diario *El Sol* Adolfo Salazar, que será su mentor y principal exégeta. Salazar le presenta en 1923 a Manuel de Falla, quien lo convertirá en su discípulo e impulsará su carrera internacional. Es precisamente Falla quien ofrece a Halffter la dirección de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, de la que se hará cargo el joven compositor (junto a Eduardo Torres Pérez) desde 1924 hasta su disolución. La década de los veinte constituye un momento álgido en la cultura musical española. En estos momentos se conforma el Grupo de Madrid (o de los Ocho) de la llamada Generación musical de la República (o del veintisiete), del que forman parte, junto a Rodolfo y Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha. Ernesto Halffter, es considerado por la crítica (especialmente por Salazar) como el más valioso de todos ellos, el “músico del porvenir”. Prueba de ello es la obtención en 1924 de una Beca de la Junta de Ampliación de Estudios para continuar su formación -como Falla le había recomendado- en París, y en 1925 del Premio Nacional de Música por su *Sinfonietta* (estrenada en 1927).

En 1926 se produce su primer contacto con el mundo del cine, en este caso, todavía mudo, al ser contratado por la productora francesa Albatros para la composición de la música de acompañamiento del film *Carmen*, dirigido por Jacques Feyder y protagonizado por la cupletista española Raquel Meller. El film –cuya partitura constaba de casi 1.200 páginas- se estrena el 5 de noviembre de 1926 en el Cinéma Marivaux, con una orquesta de cincuenta músicos. Dos años más tarde, Halffter querrá readaptar la música del film para su ópera inconclusa *La muerte de Carmen*, lo que le obliga a abonar a la productora los derechos de su propia obra, con la consiguiente indignación del compositor. En una carta a su maestro Manuel de Falla, Halffter se quejaba de esta circunstancia:

Para comprar de nuevo mi música a la casa de films “Albatros” hubo que comprometerse a entregar a dicha casa la suma de cerca de 70.000 francos que también irían cobrando de los derechos que diese la ópera [...] esa gente de la casa “Albatros” se han portado como verdaderos ladrones ¡con decirle que son judíos y además rusos!¹⁰⁹.

En 1928 se casa en Lisboa con la pianista portuguesa Alicia Cámara de Santos y estrena otra de sus grandes obras de juventud, el ballet *Sonatina*, inspirado en un poema de Rubén Darío. Desde 1928 hasta la Guerra Civil sus diversas crisis (creativas y económicas) le hacen pasar por ciudades como Niza, Lisboa, París o Sevilla, donde en 1934 es nombrado director del recién fundado Conservatorio Superior. En 1931, con la proclamación de la Segunda República, se instituye la Junta Nacional de Música, presidida por Oscar Esplá y con Adolfo Salazar como secretario. Ernesto Halffter es nombrado vocal de la misma. Durante la Guerra Civil, en la que desde un principio toma partido por el bando nacional, se instala en Lisboa con su esposa. Allí compone su *Rapsodia Portuguesa* (1937-1940) para piano y orquesta, e imparte clases de música en el Instituto Español.

Aunque en sus declaraciones afirma haber trabajado para bastantes películas en los estudios franceses y habla de su participación “indirecta” en el cine después de *Carmen*, hasta la posguerra española no encontramos un nuevo acercamiento documentado al mundo cinematográfico. En su correspondencia con Manuel de Falla constan los contactos con la empresa UFILMS Española, a la que se ofrece en 1939 como director musical y compositor. También trata con una compañía norteamericana que pretendía realizar un documental sobre Falange y un cortometraje sobre tradiciones españolas titulado *Día de Fiesta*, que finalmente no se llevan a cabo¹¹⁰. La primera composición de Ernesto Halffter para el cine sonoro no llegará hasta 1945, con la película *Bambú* de José Luis Sáenz de Heredia, producida por Suevia Films y protagonizada por la estrella musical del momento, Imperio Argentina. Para este film, ambientado en la Cuba colonial del 98, compone Halffter la música incidental y la mayor parte de los cantables (en colaboración con Joaquín Goyanes, marido de la protagonista), aunque también participan el guitarrista Regino Sainz de la Maza y el

¹⁰⁹ Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 18 de Octubre de 1928. Fuente: Granada, A.M.F.

¹¹⁰ Cartas de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 6 de Enero y 22 de Febrero de 1939. Citadas en: ACKER, Yolanda. «Ernesto Halffter (1905-1898). Músico en dos Españas». En: ACKER, Yolanda / SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos*. Granada-Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Residencia de Estudiantes, 1997, p. 74.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

compositor cubano Moisés Simons. Por su trabajo recibe el Premio del C.E.C. a la mejor música cinematográfica.

Su siguiente película será la superproducción de CIFESA *Don Quijote de la Mancha* (1948), dirigida por un Rafael Gil en el cenit de su carrera, que contaría con un importante apoyo institucional y numerosos galardones. La música del film, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, es considerada por la crítica como digna de ser oída en concierto. Se trata de una banda sonora musical extraordinariamente amplia que ocupa la mayor parte del metraje, con una presencia posiblemente mayor de lo que requiere la narración fílmica, pero con una calidad musical incuestionable. Estilísticamente, Halffter se decanta por un Neoclasicismo de sonoridad, en unas ocasiones popular y en otras historicista. Destacan especialmente la musicalización de las escenas de acción, los efectos corales y la delicada “Canción de Dorotea”, interpretada por Blanca María Seoane, que Halffter incluiría en su inacabado ciclo *Cinco canciones de amor*.

Durante la posguerra buena parte de su actividad se concentra en la revisión de obras de su maestro Manuel de Falla: realiza la orquestación de las *Siete Canciones Populares*, edita la suite *Homenajes* y en 1954 emprende, por designación de la familia del maestro gaditano, la finalización de la *Atlántida*. En este contexto se inserta su participación en la primera versión cinematográfica de *El amor brujo* (1949), producida por Cetro Films y dirigida por Antonio Román, según la obra homónima de Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra. La adaptación musical recayó en Halffter, discípulo directo y amigo de Falla, quien la dirigió e interpretó al piano junto a la Orquesta Sinfónica y Coros Cinematográficos de Madrid. María Mérida cantó la “Canción del fuego fatuo”, acompañada a la guitarra por Regino y Eduardo Sainz de la Maza. La característica fundamental del film es el protagonismo del baile, un baile en el que se acentúa la vertiente flamenco-gitana de la obra. El reparto de bailarines estaba conformado por lo más granado del baile flamenco profesional de la España de posguerra: Ana Esmeralda (Candelas), Manolo Vargas (Carmelo) y Miguel Albaicín (Luis Heredia), entre otros. Cabe destacar la presencia de Pastora Imperio, bailaora para la que se creó el personaje de Candelas en la *Gitanería* original de Manuel de Falla

(1915), que aparecía en el film, a sus cincuenta años, como estrella invitada en el papel de 'la Sabia'.

Su aproximación al cine de temática religiosa se produce en *La Señora de Fátima* (1951), una de las exitosas colaboraciones del director Rafael Gil con la productora Aspa Films, en la que se narran los sucesos acontecidos en Cova de Iría. La música del film, de menores pretensiones sinfónicas que las anteriores, manifiesta la influencia del folclore portugués, con el que Halffter, que había vivido durante años en Lisboa, tuvo sobrado contacto. Acker y Suárez-Pajares indican en el catálogo del compositor que la banda sonora de *La señora de Fátima* fue compuesta en colaboración con Juan Quintero. Aunque no hemos encontrado en el archivo del compositor ni en ninguna de las demás fuentes consultadas (incluida la propia película) rastro alguno de esta colaboración, sí nos consta que Quintero tiene registrada la música de este film en la Sociedad General de Autores.

De nuevo con tintes historicistas, en 1954 compone la música para la versión española de *La Princesa de Éboli* (*That Lady*, 1955), coproducción hispano-británica dirigida por Terence Young. John Addison pondría música a la versión inglesa de este melodrama histórico ambientado en la corte de Felipe II, mientras que la versión española quedó gravemente mutilada por la censura. La convergencia semántica local también se aprecia en el uso de material popular en las músicas de otros filmes de los años cincuenta, como *Todo es posible en Granada* (J. L. Sáenz de Heredia, 1954) o *También hay cielo sobre el mar* (1956), ópera prima de José María Zabalza ambientada en su País Vasco natal. En *Todo es posible...* la labor compositiva de Halffter tiene un extraordinario campo de desarrollo, ya que justo en mitad del film, y con la excusa de un sueño de la protagonista, se produce la inserción de un espectáculo coreográfico de doce minutos de duración, filmado en el sistema Cinefotocolor y protagonizado por el bailarín Antonio. La influencia falliana resulta innegable en estos compases.

Entre sus bandas sonoras de esta etapa resulta especialmente interesante la de la exitosa producción de Suevia Films *Historias de la radio* (J. L. Sáenz de Heredia, 1955). Su música se adapta al tono de comedia a través de un lenguaje irónico, lleno de disonancias, ostinatos mecánicos y una instrumentación alejada de todo sinfonismo.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Respecto a las composiciones no cinematográficas de los años cincuenta y sesenta, destacan los ballets *El cojo enamorado* (1955) y *Fantasia galaica* (1956), el *Concierto para guitarra y orquesta* (1969), encargado por Radio Nacional de España para su estreno por Narciso Yepes, y varias incursiones en la música religiosa (*Canticum in P.P. Johannem XXIII*, 1964; *Los Gozos de Nuestra Señora*, 1970). En 1967 adapta por segunda vez la música de *El amor brujo* para la gran pantalla, ahora para la versión dirigida por Francisco Rovira Beleta y protagonizada por Antonio Gades (a partir de aquí indisolublemente unido al cine), La Polaca y Rafael de Córdoba. La interpretación a la guitarra corrió a cargo de Narciso Yepes. Ese mismo año realiza su última colaboración cinematográfica con Rafael Gil en el melodrama *La mujer del otro*, protagonizado por la actriz norteamericana Martha Hyers. A comienzos de la década de los setenta, y de la mano del director que le dio su primera oportunidad como compositor en el cine español y con el que en más ocasiones trabajó, llega su última banda sonora musical para un largometraje de ficción, *Los gallos de la madrugada* (J. L. Sáenz de Heredia, 1971).

Su filmografía se completa con la participación en cortometrajes documentales como *Viaje Romántico a Granada* (1955), primera obra del irregular realizador Eugenio Martín, cuyo rodaje fue patrocinado por la Universidad de Granada. Junto con la sobria partitura de Ernesto Halffter el film, que sigue el itinerario desde la frontera francesa hasta Granada a través de una colección de dibujos, grabados y litografías de artistas románticos extranjeros, cuenta con la guitarra clásica de Regino Sáinz de la Maza, la flamenca de José Motos y las voces del cantaor Manolo Manzanilla, Blanca María Seoane e Isabel Penagos. Le sigue *Costas del sur* (1956), documental sobre la almadraba gaditana en cuya realización participó el propio Halffter junto a José María Hernández Sanjuán. Por último, colabora en *Rafael Alberti en Roma... y en España* (1977), documental dirigido por Francisco Rabal acerca del poeta de la Generación del 27, sobre cuyos textos había compuesto Halffter en su juventud las *Dos canciones* para voz y piano hacia 1925.

Desde que en 1972 es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, transcurren las dos últimas décadas de su vida sin participaciones cinematográficas y con un notable descenso en su producción compositiva. En 1983

recibe por segunda vez el premio Nacional de Música, y fallece en Madrid el 5 de Julio de 1989.

2.2.2. Rodolfo Halffter (1900-1987)

De formación musical autodidacta, al igual que su hermano menor Ernesto, estrena su primera obra *Naturaleza muerta con teclado* en 1922. Se relaciona con los círculos intelectuales madrileños de los años veinte, frecuenta la Residencia de Estudiantes y, junto a Ernesto, forma parte del Grupo de Madrid de la Generación musical del Veintisiete (o de la República). Su trayectoria posee dos etapas: la española y la mexicana.

En España alcanza su mayor éxito con el ballet *Don Lindo de Almería* (1935). El desenlace de la Guerra Civil, en la que participa como activista en favor de la República, le obliga en 1939 a salir de España e iniciar un exilio en México que duraría hasta el final de su vida. Allí no sólo compone la mayor parte de su obra, sino que se convierte en auténtico protagonista de la vida cultural del país, realizando una notable labor en la docencia, la crítica y la gestión musical. Entre sus mejores obras de esta etapa destacan el *Concierto para violín* (1940), el ballet *La madrugada del panadero* (1940), las tres *Sonatas para piano* (1947, 1951 y 1967), *Tres hojas de álbum* (1953) y *Tres piezas para orquesta de cuerda* (1954). En las dos últimas obras citadas se adscribe a la técnica de composición dodecafónica, que viene a culminar una evolución iniciada en las propuestas politonales de sus obras tempranas.

Su vinculación con el cine se inicia en 1934, cuando compone la música de *La travesía molinera*, uno de los principales filmes del periodo republicano español, dirigido por Harry d'Abbadie d'Arrast con guión de Edgar Neville. Dado que hemos tenido oportunidad de estudiar, a través de fuentes primarias localizadas en el Archivo Manuel de Falla (Granada), los orígenes de este film y los intentos, por parte de los creadores del mismo, de contar con la colaboración del compositor gaditano, presentamos aquí brevemente este singular episodio, que tuvo como consecuencia el advenimiento de Rodolfo Halffter a la industria cinematográfica.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Edgar Neville había sido presentado a Falla por Fernando de los Ríos durante el Concurso de Cante Jondo (1922) y había coincidido con él en otras ocasiones tanto en Granada (visitando su casa junto a Federico García Lorca), como en Madrid. Acababa de regresar de Hollywood¹¹¹, donde había tomado contacto con las principales estrellas cinematográficas del momento: Mary Pickford, Dolores del Río, Douglas Fairbanks, Marion Davies y, especialmente, Charles Chaplin, «el cual, dicho sea de paso –contaba Neville a Falla en su primera carta- es un ferviente admirador de usted (publiqué algo en ABC contándolo, no sé si lo vería usted)»¹¹². A través de su amigo Chaplin, que le permitió asistir a los rodajes de *Luces de ciudad*, Neville conoció al cineasta vasco-francés (aunque nacido en Argentina) Harry d'Abbadie d'Arrast, quien había sido asistente del director en *La quimera del oro* (1925). Aquí nació una amistad entre ambos que fructificaría en el planteamiento de algunos proyectos en común. En el verano de 1929, Neville regresó a España con algunos proyectos en mente y envió, desde Málaga, una misiva a Manuel de Falla en la que le hacía la siguiente propuesta:

Estoy trabajando en una película que vamos a hacer en primavera, en España, de asunto español, hablado en español y en inglés, y para la que quisiéramos, de ser posible, música suya. La película será una superproducción (millón y medio de pesetas de coste) distribuida por los Artistas Unidos, y presentada por Charlie Chaplin (...) El director será Harry D'Arrast, que es de lo mejor de allí y que siendo vasco habla español perfectamente y conoce España¹¹³.

Falla se hallaba inmerso de lleno en la concepción de la *Atlántida* y se negó desde un principio a participar en el proyecto fílmico. Neville no se dio por vencido y modificó su propuesta:

Gisbert me informó de sus trabajos en la *Atlántida* y no seré yo quien robe una hora de su precioso tiempo y le distraiga de ello. Veremos pues de arreglar la película con música ya escrita, suya todo lo posible y popular, o de época, el resto. Lo que sí quisiéramos es indicaciones suyas, pues queremos que la cosa tenga gran calidad¹¹⁴.

Neville se presentó en Granada una semana después, junto al director d'Arrast, que vino expresamente desde Biarritz (donde solía pasar estancias veraniegas, en la

¹¹¹ Sobre los inicios de Neville en Hollywood véase: HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Los que pasaron por Hollywood*. Ed. J. B. HEININK. Madrid: Verdoux, 1992, pp. 75-80. Sobre D'Arrast, Neville y la génesis de *La travesía molinera*: BORAU, José Luis. *El caballero D'Arrast*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Vasca, 1990.

¹¹² Carta de Edgar Neville a Manuel de Falla, 26 de Septiembre de 1929. Fuente: A.M.F.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Carta de Edgar Neville a Manuel de Falla, 28 [de Septiembre de 1929]. Fuente: A.M.F.

residencia del marqués de Ivanrey), con objeto de conversar sobre el film. Una vez instalado en el Hotel Alhambra Palace, a escasos metros del Carmen de la Antequeruela Alta, envió al maestro una tarjeta con membrete del Hotel:

Aquí estamos. Cuando podemos verle; estamos tristísimos por la lluvia en estos jardines de España. Neville¹¹⁵.

Desconocemos el contenido de sus conversaciones aunque, con toda seguridad, el proyecto fílmico al que se refiere Neville era *La travesía molinera*, del que poco después -a principios de 1930- hablaría en una entrevista con Piqueras para *La gaceta literaria*¹¹⁶. Sin embargo, la película no se rodó hasta 1934, con música de Rodolfo Halffter. Precisamente el testimonio de Halffter nos permite saber parte de lo que sucedió:

Compuse la música para *La Travesía Molinera* por recomendación de Manuel de Falla y por encargo del director del film, Harry d'Abbadie d'Arrast, de quien se me dijo que había sido asistente de Charles Chaplin. Edgar Neville redactó los diálogos y el guión. Como el argumento de *La Travesía Molinera* está basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El Sombrero de Tres Picos*, Harry d'Abbadie d'Arrast solicitó a Manuel de Falla que le autorizara a usar la música, adaptándola convenientemente, de su famoso ballet del mismo nombre. Falla se negó terminantemente y le propuso que se me encargara a mí la composición de los fondos musicales. A Manuel de Falla pues, debo agradecer el haber compuesto la música de este film¹¹⁷.

José Luis Borau ofrece, en su completa monografía sobre Harry D'Arrast, una versión distinta de los hechos: «no se pudo conseguir que Falla hiciera la música, como hubiera sido de esperar, habida cuenta de que era el autor de la partitura de *El sombrero de tres picos*. Fueron a verle d'Arrast e Ivanrey [productor de la película] para explicar el proyecto, el maestro no pareció interesarse. Quizá para quitárselos de encima pidió una cifra astronómica, incluso según los amplios baremos del marqués, y recomendó a su discípulo preferido, Rodolfo Halffter, como la persona idónea para sustituirle. D'Arrast consideró entonces la posibilidad de encargar la partitura a su amigo Jean

¹¹⁵ Tarjeta con membrete del Hotel Alhambra Palace de Edgar Neville a Manuel de Falla. Sin fecha [6 de Octubre de 1929]. Fuente: A.M.F.

¹¹⁶ PIQUERAS. «Entrevista con Neville». *La gaceta literaria*, Nº 76 (15 de Febrero, 1930). Citado por: GUBERN, Román. «El cine sonoro (1930–1939)». En: GUBERN, Román (coaut.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 155.

¹¹⁷ HALFFTER, Rodolfo. «La música para el cine». En: RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (Ed.). *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*. México: CENIDIM, 1990, p. 269. Este testimonio figura también en: IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter: (tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 426-427.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

L'Epee, pero finalmente se decidió aceptar la opinión del autor de «La vida breve», animado por Soriano [Ivanrey] y Neville que preferían un compositor español»¹¹⁸.

Como indica Román Gubern, «la película fue coproducida por Ricardo Soriano, marqués de Ivanrey, con United Artists, y se realizó en versiones española, francesa (*Le tricorne*), e inglesa (*It happened in Spain*) –estas dos últimas sincronizadas posteriormente-, con la cubana Hilda Moreno en el papel protagonista, mientras Santiago Ontañón interpretó al molinero y fue escenógrafo de esta cinta, elogiada como una de las más frescas, alegres, chispeantes y coloristas de todo el periodo republicano y convertida en una de las favoritas de Charles Chaplin»¹¹⁹. La música del film recibió unas extraordinarias críticas en el momento de su estreno, entre las que destaca la de Gerardo Diego en el diario *La Libertad*, donde elogiaba la originalidad de Halffter frente a la fácil tentación de una imitación servil del ballet de su maestro Falla:

El peligro podía acechar con el recuerdo demasiado directo del “ballet” de Falla y Picasso. Pero nada más lejos que la música del gran maestro gaditano y la de su joven discípulo madrileño. Si se exceptúa un arabesco inicial, que deliberadamente recuerda al Sombrero, a modo de homenaje o saludo, todo el resto, guardando siempre el sabor de la buena escuela española y acusando las directas enseñanzas de De Falla en los detalles técnicos, le pertenece a Halffter¹²⁰.

La desaparición de las copias existentes de esta película (como las de casi un 90% de la producción española anterior a la Guerra Civil, según Román Gubern) nos impide abordar un estudio más profundo de la misma, pero queda en la correspondencia falliana la constancia de los primeros intentos de Neville por conseguir la música del maestro. Intentos infructuosos que conducirían, sin embargo, a un afortunado encuentro, el de un joven Rodolfo Halffter con el Séptimo Arte.

Tras *La traviesa molinera* Rodolfo Halffter sigue trabajando para el cine, ahora documental, poniendo música a varios cortometrajes producidos por CIFESA, como el experimental *Infinitos* (1936), dirigido por Fernando G. Mantilla y Carlos Velo (con el que volvería a trabajar en su etapa mexicana). Su colaboración con Neville continúa con *La señorita de Trevélez* (1936), pero el estallido de la Guerra Civil provoca un notable

¹¹⁸ BORAU, José Luis. *El caballero D'Arrast...* pp. 130-131.

¹¹⁹ GUBERN, Román. «El cine sonoro...». p. 155.

¹²⁰ DIEGO, Gerardo. «La traviesa molinera de Rodolfo Halffter». *La Libertad* (Madrid), 28 de Octubre de 1934. Recogido en: RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter...* p. 271.

cambio en la actividad del compositor. Nombrado responsable de un departamento de la Subsecretaría de Propaganda, Halffter centra sus esfuerzos en la defensa de la causa republicana a través de la música. Orquesta y graba, junto a Gustavo Pittaluga, los *Chants de la guerre d'Espagne* (1937), cuya aparición será frecuente en el cine propagandístico del bando republicano. Compone música para documentales bélicos como *Sanidad* (Rafael Gil, 1937), *La mujer y la guerra* (Miguel Ángel Sollin, 1938), y la versión francesa de la valiosa producción internacional *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937).

Durante los difíciles primeros años de su exilio en México, el cine se convierte en una inestimable fuente de ingresos para el compositor. Entre 1939 y 1957 participa en más de una veintena de películas comerciales, en algunos casos como adaptador de la música de otros compositores, como Vicente Lleo (*La corte del faraón*, Julio Bracho, 1943), Mozart y Chaikovski (*El herrero / Felipe Derblay*, Ramón Pereda, 1943) o Emilio Arrieta (*Marina*, Jaime Salvador, 1944). Destaca entre sus bandas sonoras musicales de este periodo la del film histórico *Cristóbal Colon o la grandeza de América* (José Díaz Morales, 1943) -donde trabaja sobre tonadas españolas del siglo XVI- que le vale el Premio de la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos de México a la mejor música de fondo. Realiza también dos colaboraciones con Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950), compuesta sobre temas originales de Gustavo Pittaluga (que no pudo firmar la banda sonora por no estar sindicado ni nacionalizado en México), y *Nazarín* (1958). El propio compositor manifiesta en sus escritos sentirse particularmente satisfecho con la música del film *Torero* (1956) -su reencuentro con el realizador español Carlos Velo- que narra la biografía del matador Luis Procuna.

Halffter dejó por escrito sus opiniones respecto la actividad cinematográfica, señalando su escaso interés para la labor creadora del compositor:

El escribir música para cine sólo tiene un interés económico, puesto que la música fílmica es un producto muy bien pagado.

También alude a la destrucción de sus obras para la pantalla, negativo precedente que ha sido seguido por muchos otros compositores españoles:

Mi música fílmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Sin embargo, en mi ballet *La madrugada del panadero* he utilizado, elaborándolas, varias tomas de *La travesía molinera*¹²¹.

2.2.3. Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Invidente desde los tres años a causa de una difteria, Rodrigo nunca pudo ver las imágenes del cine. Considerado como uno de los músicos más importantes del siglo veinte español, su catálogo contiene once conciertos para distintos instrumentos, más de setenta canciones, obras corales e instrumentales y música escénica. Su obra musical para la pantalla incluye tres largometrajes de temática religiosa y un cortometraje documental realizados entre 1952 y 1957¹²²: *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952), *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) y *El Hereje* (Francisco Borja Moro, 1957), a las que hay que sumar el documental *Música para un jardín* (1957), de los hermanos José María y Manuel Hernández Sanjuán. Como vemos, la actividad cinematográfica se produce en un momento muy concreto de la carrera del compositor y en un plazo de apenas cinco años. El primer contacto de Rodrigo con el cine se produjo en 1939, cuando una productora francesa le ofreció el que hubiese sido su debut como músico cinematográfico:

Residiendo en París, tuve en mis manos el guión de una película que trataba de exaltar las glorias de Cristóbal Colón; se me había designado para componer la música. Pero aquella cinta no llegó a tener realización y de aquel proyecto sólo quedó la “Canción del grumete”¹²³.

Tras su regreso a España, la década de los cuarenta estuvo marcada por el éxito profesional y personal. El nacimiento de su hija, el clamoroso éxito de sus conciertos *de Aranjuez* (1940) y *Heroico* (1945), así como su labor en la crítica, la gestión y la docencia musical, marcaron una época dorada de su trayectoria. Posiblemente esta actividad mantuvo al maestro lejos del mundo del cine hasta el siguiente decenio,

¹²¹ HALFFTER, Rodolfo. «La música para el cine». En: RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (Ed.). *Rodolfo Halffter...* pp. 426-427.

¹²² Para su estudio hemos contado con importantes fuentes primarias: junto con el visionado de las películas hemos podido disponer de las partituras, localizadas en la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo (Madrid) y en el Archivo personal de Juan Quintero Muñoz (Madrid).

¹²³ MOYANO ZAMORA, E. *Concierto de una vida: memorias del Maestro Rodrigo*, Madrid: Planeta, 1999, p. 217. Estas declaraciones proceden de una entrevista publicada en prensa en 1953, cuyo recorte hemos podido localizar en la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo (Madrid, en adelante F.J.R.): CASTÁN PALOMAR, F. «Deducciones que hace el Maestro Joaquín Rodrigo cuando ha terminado la partitura para “La Guerra de Dios”» [sin cabecera, ¿Primer Plano?]. [sin fecha, ca. 1953]. Madrid: Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

cuando el director Rafael Gil solicita su colaboración en el film *Sor Intrépida* (1952), de la productora Aspa Films, sobre un argumento de Vicente Escrivá. El film narra la historia de una cantante famosa que ingresa en un convento y se convierte en una monja audaz, dispuesta a ayudar al prójimo y a salvar la institución a cualquier precio. Gil confió la banda sonora musical a Juan Quintero, con el que había trabajado en numerosas ocasiones (*Viaje sin destino*, 1942; *Huella de luz*, 1943; *El clavo*, 1944, entre otras). Junto con Quintero, que se encargó de la coordinación musical general, Gil encargó a Joaquín Rodrigo la composición de varios efectos corales y, especialmente, de un “Aleluya” para la cabecera y el final de la película. Gracias al estudio directo de las fuentes musicales (localizadas en el Archivo Personal de Juan Quintero) podemos establecer de manera clara qué hizo cada uno de ellos:

Tabla 11: Reparto de tareas en la creación de la BSM del film *Sor Intrépida* (1952) según las fuentes musicales disponibles. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

Joaquín Rodrigo	Juan Quintero
Tema de Cabecera: “Aleluya” (4 p.)	29 Bloques de música “de fondo” (44 p.)
“Para la música de San Roque” (1 p.)	2 breves piezas corales: “Veni creator spiritus” y “Veni sponsa Christi”
“Música para el tránsito por el corredor” (4 p.). Indicación de duración: 32 segundos	Coordinación general de la BSM
“Final”: incluye a) “Quia tu es Deus fortitudo mea” (4 p.) b) Vuelta al “Aleluya” (3 p. + añadido)	Dirección de orquesta

Resulta significativa, y queda patente en el film, la diferencia estilística entre los dos compositores, mostrando las secciones compuestas por Rodrigo una estética decididamente más avanzada. Es especialmente llamativo el comienzo de la película, los títulos de crédito y la primera escena, donde se contraponen los estilos de ambos compositores. Se aprecia que el maestro saguntino trabajó sin estar sujeto a los condicionantes estilísticos, argumentales o estructurales del film. No hay anotaciones de tiempo y tampoco creemos que tuviera en cuenta el estilo del resto de la banda sonora. Digamos que aportó lo que se le pedía y no pasó de hacer una colaboración puntual. Tal y como explica el mismo Rodrigo, su «espaldarazo como músico cinematográfico se produjo con la película *La guerra de Dios*»¹²⁴, en la que se implicó de una manera total componiendo más de treinta números.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 217.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Producido también por Aspa Films *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) cosechó importantes éxitos internacionales. Fue seleccionada para competir por el León de Oro del Festival de Venecia, en el cual obtuvo además el Gran Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine. En el recién creado Festival de San Sebastián, el film se hizo con las Conchas de Plata a la Mejor Película y Mejor Dirección. Su estreno público tuvo lugar en el Cine Rialto (Madrid) el 30 de Septiembre de 1953. Narra la historia de Andrés, un joven sacerdote, recién ordenado y lleno de ideas renovadoras en favor de la justicia (divina) social para los más desfavorecidos, que es enviado como párroco a un lejano pueblo minero. Allí tendrá que trabajar entre el recelo de los humildes y la incomprensión de los poderosos, en busca de una conciliación de clases. Después de muchos intentos infructuosos, y tras granjearse la enemistad de la clase dirigente, un accidente en la mina se convertirá en el punto de inflexión hacia el entendimiento. No cabe duda del carácter convencional del argumento, sin embargo hay elementos - matices apenas perceptibles- que manifiestan visos de novedad. Resulta significativo, no sólo el hecho de que el cura se ponga a favor de un colectivo de mineros ateos y rebeldes, sino que la visión inicial que se da de la clase dirigente (el patrón de la mina y el médico del pueblo) sea absolutamente negativa. Se nos presentan como personajes corruptos incapaces de dar su brazo a torcer ante las justas reivindicaciones de los obreros. La expiación catártica llegará con la catástrofe: el accidente minero en el que se ven implicados obreros y patrón abrirá el camino al entendimiento y ofrecerá el *happy end* moralizante de rigor.

El crítico García de la Puerta elogió en su columna «la música del maestro Rodrigo, de elevada inspiración y emocionante armonía en muchos pasajes»¹²⁵. La Guerra de Dios fue la primera banda sonora musical compuesta exclusivamente por el compositor saguntino y su última colaboración con Rafael Gil y Vicente Escrivá. Esto no significa que la experiencia fuese negativa para Rodrigo, el cual confesó en una entrevista:

Estoy muy contento y agradecido, figúrese usted que la casa productora además de abonarme una cantidad superior a la que es habitual en nuestra cinematografía acaba de regalarme este reloj.

¹²⁵ GARCÍA DE LA PUERTA, «Con brillante éxito se estrenó anoche la película “La Guerra de Dios”» [31 – 09 - 1953] [no figura lugar de publicación]. Recorte de prensa que se encuentra en la F.J.R. (Madrid)

En la misma entrevista Rodrigo afirmaba que:

La compensación material que el cine produce es superior a cualquier otra. Y este es un aspecto nada desdeñable¹²⁶.

En sus memorias, la esposa del maestro Victoria Kamhi, explica que con los honorarios de esta película pudieron comprar su modesto ático de la calle Villalar, alquilado hasta entonces.

Joaquín Rodrigo compuso para esta película un total de 30 números o bloques. La mayor parte de ellos están escritos para una plantilla de orquesta sinfónica, aunque encontramos algunos bloques para agrupaciones más reducidas. En general, el estilo de esta banda sonora podría incluirse dentro de lo que hemos dado en llamar el “sinfonismo cinematográfico” de los años cuarenta y cincuenta, pero con una actitud estética decididamente más avanzada que la de otros compositores fílmicos de la época. La libertad en el tratamiento tonal (cercano en algunos momentos a concepciones seriales), el impulso rítmico, los modelos de orquestación, el trabajo motivico y la creación de nexos entre música y guión, demuestran una labor compositiva de envergadura, ello a pesar de la premura con la que Rodrigo tuvo que componer:

Ha tenido que trabajar muy intensamente –en palabras de Victoria-, apremiado por el plazo en que había de dar cima a esta partitura. Ha trabajado de día y de noche, con verdadero afán y sin descanso¹²⁷.

Uno de los principales rasgos del sinfonismo audiovisual al que ya hemos hecho referencia (y que permanece hoy día en la mayoría de las películas, especialmente norteamericanas) es la articulación de la banda sonora a través de temas. En *La guerra de Dios* se pueden localizar cuatro grandes temas que van a aparecer constantemente en el film, aunque sometidos a variaciones de todo tipo (instrumentación, ritmo, armonía, etc.). El primer tema (Tema A) tiene una sonoridad abrupta, con una melodía constituida por una serie de doce sonidos: 1. Re – 2. Mi bemol – 3. La bemol – 4. Fa – 5. Fa sostenido – 6. Sol – 7. Re bemol – 8. Do – 9. Si – 10. Si bemol – 11. La – 12. Mi.

¹²⁶ CASTÁN PALOMAR, F. «Deducciones que hace el Maestro...».

¹²⁷ *Ibidem*.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)



**Ilustración 5: Joaquín RODRIGO. Tema A de *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953)
Fuente: Partitura Original. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo**

Lo escuchamos por primera vez al inicio de la película, con los títulos de crédito, y a partir de entonces va a aparecer en los momentos trágicos, tensos o misteriosos. El núcleo melódico de este tema constituye posiblemente el primer intento dodecafónico en la trayectoria de Joaquín Rodrigo, quien nunca renunció al vanguardismo a pesar de mantenerse siempre dentro de los dominios de la tonalidad.

La reflexión sobre a la relación entre la BSM creada por Rodrigo y el desarrollo dramático-argumental del film debe ir antecedida de algunas consideraciones en torno a la especificidad de esta obra, su autor y las circunstancias de su creación. En primer lugar, no podemos obviar el hecho de que el maestro fuera invidente desde los cuatro años (1905). Rodrigo nunca pudo ver las imágenes cinematográficas, de lo cual se lamenta en sus memorias:

Eso de no poder ver las pinturas, los paisajes o el cine me ha producido un cierto desasosiego. Sobre todo durante la adolescencia. Después uno se acostumbra a todo. La vida ha sido generosa conmigo¹²⁸.

La imposibilidad de tener una concepción visual de la película no supuso un obstáculo insalvable para el compositor a la hora de afrontar la concepción de la BSM:

Yo, naturalmente, no he visto la película ¡Ojala hubiera podido verla! Pero de su diálogo y de su explicación he obtenido la certeza de que se trata de una gran producción. Y a uno, claro es, le satisface aportar la música [...] En el guión que me trajo Rafael Gil estaba tan bien especificado todo, que me encontré la pauta cabal para mi tarea¹²⁹.

Este testimonio implica una creación más ligada al guión que a las imágenes del film, si bien la adecuación sincrónica de los bloques musicales ya está presente en la partitura. Esto indica que el compositor pudo concebir la BSM con arreglo a una versión

¹²⁸ MOYANO ZAMORA, E. *Concierto de una vida...* p. 219.

¹²⁹ CASTÁN PALOMAR, F. «Deducciones que hace el Maestro...».

ya montada de la película. No obstante, las discordancias que encontramos entre la partitura y la BSM definitiva pueden ser consecuencia de labores de post-producción llevadas a cabo con posterioridad. Lo habitual, una vez grabada la música, es realizar el montaje de ésta, junto con los efectos sonoros y los diálogos; y es aquí donde pudieron “perdersse” o sesgarse algunos de los motivos concebidos por el maestro.

Hay que tener en cuenta la escasa experiencia de Rodrigo en la composición de música dramática. Buena parte de los recursos que se emplean en la música cinematográfica proceden del ámbito escénico. Rodrigo había compuesto algunas piezas para el teatro (*La vida es sueño*, 1950; *El desdén con el desdén*, 1951) y para la opereta *El Duende Azul* (1946, con Moreno Torroba), pero consideraba el momento poco propicio para este tipo de creaciones:

¿No ha intentado usted la música teatral? – Hice una experiencia con Moreno Torroba, *El duende azul*. No pienso incidir en ese género. Creo que el momento no le es propicio (...) Es hora más bien del cine¹³⁰.

Tras un paréntesis de casi cuatro años, *El Hereje* (Francisco Borja Moro, 1957) es la tercera y última película de ficción a la que Rodrigo puso música. Se trata de una coproducción hispano-italiana, de tema también confesional, basada en un cuento homónimo de Sánchez Silva, y dirigida por el debutante Francisco Borja Moro. Aunque fue filmada en las costas gallegas a lo largo de 1957, su estreno en España no se produjo hasta finales del año siguiente¹³¹. Desconocemos las razones que motivaron este retraso, pero las críticas tras el estreno no fueron buenas, especialmente en lo concerniente al guión. Para Carlos Fernández Cuenca:

La idea se pierde en un guión reiterativo y monótono, pese a las truculencias que lo recargan, muy ingenuas algunas¹³².

Ciertamente, tras el visionado se advierten las notables carencias de esta película (especialmente si la comparamos con las dos anteriores). La inconsistencia del guión mengua sus posibles virtudes: narra la historia de Tadeo “el Hereje”, un pescador ateo que accede a trasladar la talla de un Crucificado de madera en su barca. La barca

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ En la base de datos de la Filmoteca Española figuran como fechas y lugares de estreno: «24-05-1958 Italia y 20-10-1958 Madrid: Real Cinema, Paz».

¹³² FERNÁNDEZ CUENCA. C, «El mundo de la pantalla: Tremendismo religioso...» [no figura fecha ni lugar de publicación]. Recorte de prensa que se encuentra en la F.J.R. (Madrid)

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

naufraga y “el Hereje” se sirve del Cristo para mantenerse a flote, llegando incluso a clavarle su navaja en el costado. El resto del film se resume en los remordimientos de este personaje, que empieza a ver apuñalamientos en todos los crucificados hasta que, finalmente, se redime, recupera el Cristo perdido y vuelve con su mujer enferma, a la que tenía muy abandonada. La música fue compuesta íntegramente por Rodrigo e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Odón Alonso. Según el crítico Luis Gómez Mesa:

La música –de calidades sinfónicas- del maestro Joaquín Rodrigo se ajusta en todo momento a la acción. Y la realza cuando corresponde. Más que notarse “se la siente”¹³³.

La partitura manuscrita de esta BSM se encuentra en la Fundación Cecilia y Joaquín Rodrigo y además contamos con una fuente peculiar y muy valiosa en este caso: el guión técnico que recibió el compositor. De éste podemos destacar como principal indicación musical, el establecimiento de un tema para el Cristo (ver ilustración). Estaríamos ante un concepto cercano al *leitmotiv*, frecuente en el cine, aunque a veces los analistas tienden a confundirlo con otros recursos de identificación temática.



**Ilustración 6: Joaquín RODRIGO: “Tema de Cristo” de *El Hereje* (Fco. Borja Moro, 1957)
Fuente: Partitura Original. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo**

Existe otra indicación destacada en el guión técnico, concretamente en una de las escenas finales llamada “El Calvario”, en la que Tadeo asciende con la gran escultura del Crucificado a costas para devolverlo a la iglesia del pueblo. El guionista/director emplea otro recurso habitual en el cine: el *temp-track*; es decir, sugiere la utilización (generalmente provisional, aunque a veces puede convertirse en definitiva) de una música preexistente, en este caso un apunte coral de la Pasión según San Mateo de J. S.

¹³³ GÓMEZ MESA, L, «Estreno de “El Hereje”» [no figura fecha ni lugar de publicación]. Recorte de prensa que se encuentra en la F.J.R. (Madrid)

Bach. Rodrigo posiblemente consideró esta posibilidad como demasiado obvia y aplicó su propio criterio construyendo un bloque con más de 10 minutos de música basados en una textura creciente: ostinato en las cuerdas y alternancia de los distintos instrumentos de viento que van realizando el tema de Cristo, primero a solo y más adelante en grupos y contrapuntísticamente hasta llegar al clímax homofónico y al *tutti* orquestal. El compositor articula estas “fases de crecimiento” a través de las distintas caídas del personaje en su ascensión catártica hacia el perdón divino.

Música para un jardín (José María Hernández Sanjuán, 1957) es la última composición de Joaquín Rodrigo para el cine y reviste un carácter muy distinto al de los filmes anteriores: en primer lugar, se trata de un cortometraje documental (11:38 minutos) y no de una película de ficción. Y en relación con la música (que ocupa todo el metraje del film), debe destacarse un hecho peculiar. Lo habitual es que la película incluya la música a posteriori, como acompañamiento o fondo musical -en terminología de Lluís i Falcó, “función articuladora secundaria”-, de manera que lo que prevalezca sea la imagen. Pero en casos excepcionales es la música la que prima e, incluso, preexiste a la imagen. Como dice Lluís i Falcó, «la funcionalidad en este caso se invierte y deberíamos hablar más de imagen funcional que de música funcional»¹³⁴. Esto lo encontramos básicamente en el cine musical, en la ópera filmada y en algunos documentales (como el que nos ocupa): en ellos la función articuladora de la música pasa a ser protagónica, ya que las imágenes se estructuran, construyen y articulan en torno a la música y a partir de ella.

El film se divide en cuatro partes, que se corresponden con las cuatro estaciones del año y las edades de la vida. En primer lugar se nos muestran los Jardines del Retiro nevados y, poco a poco, comienzan a florecer las plantas, los paseos se llenan de gente, niños, juventud, el jardín se inunda de vida. Con el verano llega el calor y el agua se convierte en protagonista: las parejas conversan, pasean, reman en el lago y duermen la siesta. La música muestra en este momento (como indican las notas al programa de un concierto en Argentina): «una página de sentido somnoliento, lánguida, pesada; en fin,

¹³⁴ LLUIS I FALCÓ, Josep, «Parámetros per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica», *D'Art* (Barcelona), nº 21, pp. 169-186. Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

la verdadera manera de expresar el sentido del verano»¹³⁵. Durante el otoño los operarios del parque retiran las hojas, acompañados por el ritmo que marcan cellos y contrabajos en *pizzicato*. El otoño simboliza también la vejez (dos ancianos hablan sentados en un banco), planos que muestran edificios en ruina y la figura de un hombre que se aleja. Finalmente, el fuego quema las hojas y el humo asciende hasta el cielo. Desde el punto de vista visual, predomina lo que en terminología cinematográfica llamamos la foto-fija, aunque con algunos movimientos laterales y verticales. Hemos de decir que este documental recibió el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, y Rodrigo obtuvo por su trabajo el Diploma a la Mejor composición Musical dentro del III Certamen CIDALC¹³⁶ de la Música y la Danza en el Cine.

Desde el punto de vista estrictamente musical, es interesante el recorrido de esta obra, que nace como música pura, se convierte después en música aplicada, para finalmente integrarse dentro del repertorio concertístico de Rodrigo. El propio autor lo explicaba en una entrevista: desde 1933 tenía escritas las *Deux Berceuses* (de otoño y primavera) para orquesta. Con motivo de la realización del film, el compositor cerró el ciclo anual con las correspondientes *Berceuses* de invierno y verano, así como el preludio y posludio a la obra. Ésta puede considerarse la única música incidental cinematográfica de Rodrigo que ha pasado al llamado gran repertorio de concierto.

En definitiva, la composición cinematográfica no fue una actividad primordial en la carrera de Joaquín Rodrigo, como tampoco lo fue para muchos de los músicos españoles de su época, pero la mayor parte de ellos realizaron incursiones (esporádicas o frecuentes) en este espacio de creación, discreto a la vez que lucrativo. Aunque los propios compositores no hayan dado, en muchos casos, importancia a esta faceta de su producción, el estudio de sus obras para la pantalla debe también formar parte de la labor musicológica. En el caso de Rodrigo nos hemos encontrado con una filmografía limitada, de calidad irregular y muy mediatizada por el contexto ideológico-religioso. Aún así, la aparición de sorpresas como las interesantes tentativas dodecafónicas de *La guerra de Dios*, la colaboración con el compositor Juan Quintero Muñoz en el film *Sor Intrépida* (incluyendo el hallazgo de fuentes inéditas en el archivo de este compositor) o

¹³⁵ Notas al programa de un Concierto celebrado en Avellaneda (Argentina) el 20 de Junio de 1960. Fuente: F.J.R. (Madrid)

¹³⁶ Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma.

la valiosa solución musical de la escena final de *El Hereje*, dan validez y justificación a un trabajo musicológico que puede ayudarnos a completar el perfil de un artista tan notable en su época como Joaquín Rodrigo.

2.2.4. Salvador Ruiz de Luna (1908-1978)¹³⁷

Fue uno de los músicos más prolíficos y premiados de la cinematografía española de la dictadura, participando en casi un centenar de producciones, buena parte de ellas documentales. Hijo del famoso ceramista talaverano Juan Ruiz de Luna, Salvador cursa estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid, teniendo entre sus maestros a Pablo Luna y Conrado del Campo, de quien fue amigo y discípulo predilecto hasta su muerte. Compositor y arreglista de multitud de canciones, su estilo musical acusa una clara influencia del folclore español e hispanoamericano.

Realiza su primer trabajo cinematográfico en 1935, poniendo música al cortometraje *Ciudad encantada* de Antonio Román. Compone una serie de ballets para la bailaora Carmen Amaya, destacando el espectáculo *El embrujo* (1935) sobre textos de Gerardo Rivas. En 1936 viaja por primera vez a América, con motivo de la inauguración de unos murales cerámicos que la empresa familiar había realizado para las estaciones de la línea C del “Subte” de Buenos Aires. Al menos en una ocasión más vuelve a cruzar el Atlántico durante la Guerra Civil, pasando por Argentina, Uruguay (donde conoce en 1939 a la que sería su esposa) y Cuba. A su regreso de América participa en el cortometraje documental *Boda en Castilla* (Migue Ángel García Viñolas, 1941) y vuelve a colaborar con el cineasta Antonio Román en su primer largometraje de ficción, el film ‘de cruzada’ *Escuadrilla* (1941). Aunque intensifica su labor en la industria fílmica de posguerra, con títulos como *Intriga* (Antonio Román, 1943), *Con los ojos del alma* (Adolfo Aznar, 1943) –en colaboración con Ruiz de Azagra– y *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), no abandona los espectáculos

¹³⁷ La bibliografía sobre este compositor es extremadamente limitada y puede resumirse en las referencias que sobre él encontramos en los diccionarios del cine y de la música española de reciente publicación: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Ruiz de Luna, Salvador». En: *Diccionario del cine español*. Dir. José Luis BORAU. Madrid: Alianza Editorial / A.A.C.C.E., 1998, pp. 775-776.

MAGAÑA GARCÍA DEL PINO, M. «Ruiz de Luna Arroyo, Gabriel Salvador». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, ed. E. CASARES RODICIO. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 481.

Agradecemos el testimonio de la hija del compositor Marinela Ruiz de Luna, que nos ha facilitado datos de primera mano sobre su estancia en América.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

teatrales, que le reportan un notable éxito. Así en 1943 estrena en el Teatro Eslava de Madrid la opereta *Rumbo a pique*, con texto de Rafael Duyos y Vicente Vila Belda, protagonizada por la cupletista estrella del momento Celia Gámez. En 1945 –en las postrimerías de la II Guerra Mundial- embarca de nuevo hacia Uruguay, donde permanece algún tiempo hasta trasladarse a Buenos Aires, ciudad con mayores posibilidades de trabajo musical. Allí funda una orquesta para la que contrata al conocido cantante de tangos Charlo. También conoce allí a la que sería su segunda esposa, la cantante Luisa de Córdoba.

A comienzos de la década de los cincuenta, Ruiz de Luna regresa a España. Aunque retoma la actividad teatral con *La Sole, no me hace caso* (1953) –con libreto de Jaime García Herranz y Serafín Adame-, se decanta definitivamente por el cine, al que se dedicará intensamente durante tres décadas. La de los cincuenta es, sin duda, la década más fructífera de su carrera cinematográfica. Comienza con la adaptación de la música de Bizet para la producción italo-española *Siempre Carmen* (G. M. Scotese / V. Perla, 1953), a la que le seguirán otras coproducciones con México, Francia e Italia: *Señora Ama* (Julio Bracho, 1954), *Pasión en el mar* (Arturo Ruiz Castillo, 1956), *Río Guadalquivir* (P. Zeglio, 1956), *Las Aerogupapas* (M. Costa / E. Manzanos, 1957), *Toro bravo* (V. Cottafavi / D. Viladomat, 1959). Su primer gran éxito en el terreno de la banda sonora musical será *Las últimas banderas* (Luis Marquina, 1955), por la que obtiene el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música. En tres ocasiones más obtendrá este galardón, por los filmes *Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1955), *La guerra empieza en Cuba* (Manuel Mur Oti, 1957) y *El Lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959). También se hace en dos ocasiones con el Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo, convirtiéndose así –junto con Jesús García Leoz- en el compositor cinematográfico español más laureado de su época.

Entre los elementos característicos de su música cinematográfica hay que citar su gusto por los temas melódicos, a menudo sobre ostinatos rítmicos o texturas arpegiadas – por ejemplo en *El malvado Carabel* (Fernando Fernán Gómez, 1955)-, la articulación de la banda sonora a través de temas, que varía y desarrolla en función del carácter de la escena, y el uso de códigos culturales, geográficos e incluso ideológicos para describir a personajes, lugares y situaciones. En la música de *Embajadores en el*

infierno (José María Forqué, 1956) emplea, por ejemplo, esta codificación de tipo ideológico-musical, utilizando como *leitmotiv* de los prisioneros españoles de la División Azul una melodía inspirada en el himno falangista “Cara al sol”, sometido a diversas variaciones armónicas. En el *biopic*¹³⁸ *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1958) su música se pone al servicio de la voz de Alfredo Kraus, que interpreta al famoso tenor navarro Julián Gayarre. Junto a las músicas de fondo de inspiración a menudo folclórica, la banda sonora –ganadora en 1958 el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo- se completa con piezas de repertorio operístico italiano y dos canciones españolas compuestas *ex profeso* para el film: la jota navarra “Por mi puerta” y el zortzico “El roncalés”. Para *El Lazarillo de Tormes*, película que obtuvo el Oso de Oro en el Festival de Berlín, Ruiz de Luna concibe una música inspirada en un neoclasicismo de raíz popular castellana. La banda sonora de *Molokai (la isla maldita)* (Luis Lucia, 1959) constituye –según el propio autor- uno de sus mejores trabajos. El film narra la historia real del beato misionero padre Damián en esta isla hawaiana llena de leprosos. El compositor utiliza hasta cuatro temas distintos para caracterizar al personaje protagonista en sus diversas facetas.

La composición de música para cortometrajes documentales –actividad que había realizado esporádicamente en los años anteriores- va a convertirse ahora en uno de sus principales espacios de creación. En 1957 inicia una serie de colaboraciones con el realizador Manuel Domínguez en la producción de breves documentales de temática diversa: el patrimonio histórico-artístico (*Oraciones en piedra: catedral de Toledo*, 1957), los grandes pintores (*Mascarada, obra y presencia de Solana*, 1958) y la divulgación institucional (*El milagro del agua*, 1959). Participa en algunas producciones de *No-Do*, como *La fragua encendida* (J. Rodolfo Boeta, 1958), *Sevilla penitente* (Christian Anwander, 1958) y *Don Aire de España* (Miguel Ángel García Viñolas, 1963). Colabora con el tándem Julio Buchs (realizador) / José Luis Martínez Molla (guionista) en producciones documentales de encargo para la promoción de la industria de la celulosa (*SNIACE 1960*, 1960) o la automovilística (*Barreiros 1961*, 1961). También pone música a una serie de filmes sobre la actividad de los Astilleros de Cádiz, dirigidos por Ricardo Fernández Lasquetty. En algunos de estos documentales la

¹³⁸ Término inglés con el que la industria cinematográfica norteamericana designa a las películas de carácter biográfico. Resulta de la contracción de las palabras *Biographical Picture*.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

música del compositor es interpretada por su amigo y destacado pianista José Tordesillas.

Junto con su labor compositiva, Ruiz de Luna desarrolla una amplia actividad en la gestión musical y la docencia. Dirige la Sección de Cinematografía de la SGAE, imparte clases en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.) y cursos monográficos sobre música de cine. En 1959 es invitado por Carlos Fernández Cuenca a intervenir en el III Curso de Estudios Fílmicos del Cine Club de San Sebastián. El compositor edita en 1960 los apuntes de estas conferencias, plasmados en un ensayo titulado *La música en el cine y la música para el cine*¹³⁹, con objeto de regalar un ejemplar a sus amigos y compañeros de profesión. Lo dedica «A la profesión cinematográfica en el XXV aniversario de mi ingreso en su seno». Ruiz de Luna conmemoraba así su debut cinematográfico de 1935, fecha en que grabó la música del cortometraje *La ciudad encantada*. Obra de gran interés, al tratarse de una de las aportaciones más tempranas a la reflexión teórica sobre la banda sonora musical en España, este breve escrito (del que existen sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Filmoteca Española) tiene como objetivo contribuir a la superación de la dificultad de comunicación entre el director y el compositor, cuando el primero muestra al segundo el ‘copión mudo’ para planificar el diseño musical de la película. Haciendo gala de una extraordinaria claridad expositiva, el autor explica su manera de entender la banda sonora musical y comienza reconociendo la importancia que, para su desarrollo, ha tenido la influencia de compositores como Wagner (especialmente su idea de *leitmotiv*) y Debussy. A continuación, distingue entre los dos conceptos que dan título a su ponencia: la “música en el cine”, donde la partitura es el elemento sustantivo y su intervención tiene carácter real y directo, y la “música para el cine”, que acepta el papel de elemento adjetivo y se pone al servicio de la imagen. Ruiz de Luna se alinea en la corriente clásica de la banda sonora (perfectamente ejemplificada en el cine *hollywoodienese* desde los años treinta hasta nuestros días), según la cual la música cinematográfica ha de oírse pero no escucharse, es decir, ha de ejercer su influencia de manera secreta, sin que el espectador la perciba como protagónica. Su concepto de “música para el cine” se divide en tres ramas: la música objetiva, la subjetiva y la descriptiva, a las que añade otras dos tipologías -que considera necesarias en el cine

¹³⁹ RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imp. Pérez Galdós, 1960.

argumental, e imprescindibles en el documental-, la música de lugar y la folclórica. El ensayo culmina con una lección práctica en la que explica brevemente su forma de abordar la composición para dos filmes, el documental *Mascarada...* y la película argumental *Molokai* (L. Lucia, 1959), aplicando los criterios anteriormente expuestos.

En los años sesenta y setenta Ruiz de Luna continúa alternando su participación en numerosos documentales con la creación de bandas sonoras para largometrajes de ficción. También pone música a producciones escénicas, como el ballet *Pasión gitana*, para la compañía de María Rosa. Como novedad resultan llamativas sus dos incursiones en el terreno del cine infantil, en primer lugar con *Aventuras de Don Quijote* (Eduardo García Maroto, 1960), primera y única parte filmada de una serie de seis episodios dirigidos al público infantil que obtuvo el Premio Especial y una medalla de plata en el Certamen Internacional de Cortometrajes de Bilbao. En segundo lugar, participa en la producción de Walt Disney *Von Drake in Spain* (Norman Foster, 1962) que narra, mezclando imágenes animadas y personajes reales, el cuaderno de viaje del profesor Ludwig von Drake por tierras españolas. Entre las estrellas invitadas destacan los bailarines José Greco, Marienma y Lola de Ronda, que interpretan danzas folclóricas españolas al son de la música creada por Ruiz de Luna. Algunas de estas piezas fueron editadas bajo el título *Dances of Spain*, por Ediciones Quiroga. En cuanto a los largometrajes, comienza la década a las órdenes del consagrado José Luis Sáenz de Heredia, en la adaptación de la obra de Pardo Bazán *El indulto* (1960), y del siempre sorprendente Carlos Serrano de Osma, en su último film *La rosa roja* (1960). Destacan, entre otras bandas sonoras de este periodo, las de la producción italo-franco-española *Los tres etceteras del coronel* (*Les trois etc... du Colomel*, C. Boissol, 1960) –sobre la obra homónima de José María Pemán-, *El vagabundo y la estrella* (Mateo Cano / José Luis Merino, 1960), *Perro golfo* (Domingo Viladomat, 1962), *Isidro el labrador* (Rafael J. Salvia, 1963) y *Piedra de toque* (Julio Buchs, 1963). También realiza trabajos para la pequeña pantalla, como el programa *Especial Nochebuena 1964: Noche de paz*, producido por Televisión Española.

Tras un paréntesis de seis años centrados en el terreno documental, y ya en las postrimerías del Franquismo, Ruiz de Luna vuelve al cine de ficción en 1972 con *Secuestro a la española* (Mateo Cano, 1972) y dos de las principales obras tardías de

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

sendos directores de la posguerra, *El mejor alcalde, el rey* (Rafael Gil, 1973) y *Proceso a Jesús* (José Luis Sáenz de Heredia, 1973). También en 1973 pone música al largometraje documental *Goya*, dirigido por Rafael J. Salvia, con guión del historiador del arte José Camón Aznar.

2.2.5. Manuel Parada (1911-1973)¹⁴⁰

Manuel Parada de la Puente es considerado como uno de los principales compositores cinematográficos de la España de la posguerra, aunque su trayectoria se prolonga hasta comienzos de la década de los setenta. En su filmografía figuran más de un centenar de títulos de largometrajes, a los que hay que sumar su participación en cortometrajes documentales y producciones escénicas. Todos los autores que han estudiado la obra de Manuel Parada coinciden en señalar que su trayectoria presenta dos etapas claramente diferenciadas: por un lado las creaciones sinfónicas de los años cuarenta y cincuenta, ligadas al cine oficialista del momento. Por otro lado, en los años sesenta y setenta se adapta a los nuevos gustos musicales, en los que «la exhibición del sinfonismo del que hacía gala la música de los cuarenta y cincuenta es sustituida por la inmediatez, sencillez y modernidad de una música ligera en la que la melodía llana y directa se hace presente»¹⁴¹.

Parada adquiere sus primeros conocimientos musicales en el colegio de monjas de Salamanca donde estudió en su juventud, pero pronto sus progresos le llevan a ampliar estudios con el maestro Hilario Goyenechea y, más tarde, a matricularse en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Su padre, médico de profesión, le obliga a iniciar la licenciatura de Derecho, carrera que abandonaría en favor de su verdadera vocación, la música. En Madrid cursa estudios de composición con Conrado del Campo, verdadero maestro e impulsor de varias generaciones de compositores españoles. Prueba del talento del joven salmantino es la obtención en

¹⁴⁰ La mejor referencia bibliográfica que podemos dar, y que deja sentado el estado de la cuestión en lo que a la trayectoria cinematográfica de Manuel Parada se refiere, son las notas del disco editado en 2000 por la Fundación Autor: ARCE, Julio C. / ARMADA, Ignacio. *Clásicos del cine español. Vol. 3. Manuel Parada* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 2000. Por otra parte, ya hemos hecho referencia al Proyecto de Investigación Tutelada de Laura Miranda González *Manuel Parada y su música cinematográfica: una propuesta de análisis* (Universidad de Oviedo), realizado en 2006 bajo la dirección de Celsa Alonso. Esperamos que este primer paso derive próximamente en la presentación de una tesis doctoral sobre el compositor.

¹⁴¹ ARCE, Julio C. «La música de Manuel Parada». En: *Clásicos del cine español. Vol. 3. Manuel Parada* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 2000, p. 8.

1934 del Primer Premio de Composición del Conservatorio, por la obra *Scherzo para una sinfonía charra*. Durante la Guerra Civil Parada permanece en Madrid, alistado como pianista en una banda militar.

En este contexto se produce su primera participación cinematográfica. Gracias a su amigo el director falangista José Luis Sáenz de Heredia, consigue el encargo de poner música a la película *Raza* (1941), gran epopeya oficialista del primer Franquismo producida por el Consejo de la Hispanidad, cuyo guión estaba inspirado en una novela concebida por el propio caudillo (bajo el seudónimo de Jaime de Andrade). El compositor debutante, consciente de la importancia de la producción, concibió una partitura de formato sinfónico en cuya grabación se empleó una plantilla de ochenta músicos seleccionados entre lo mejor de las orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica de Madrid. Aunque pueden observarse algunos indicios de la inexperiencia de Parada en la composición para la pantalla, el resultado final resulta más que satisfactorio, destacando la importancia de la música como apoyo expresivo en la transmisión del mensaje ideológico del film. De hecho, la marcha final “Pasan los almogávares” llegó a formar parte del repertorio de música militar española. También en el terreno estructural la música desempeña un papel fundamental, especialmente en las secuencias de montaje que jalonan la película.

Tras el éxito obtenido con *Raza* Parada decide hacer de la actividad cinematográfica -junto con la teatral- su principal ámbito de creación. Poco después compone la que sería fanfarria de cabecera de *NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos)* desde su primera edición en 1942 hasta el final (aunque se grabaron varias versiones actualizando su orquestación). Con el paso del tiempo esta sintonía se convertirá en un sello inconfundible para los españoles y distintivo, no sólo del noticiario, sino de toda una época.

Durante la década de los cuarenta Parada compagina la composición para el cine con la actividad lírica y teatral. En 1943 es nombrado director musical del Teatro Español de Madrid, cargo en el que se mantiene durante trece años y que implicaba la composición de ilustraciones musicales para las diversas obras escénicas que allí se representaban. Esta labor está muy relacionada con la composición para el cine, ya que consiste en la creación de los pequeños fragmentos de música incidental que se

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

intercalan en las obras teatrales. El listado de obras teatrales clásicas para las que Parada creó estos fondos musicales es muy extenso, pero podemos citar *Romeo y Julieta* (1943), *Fausto 43* (1944), *El prisionero de Zenda* (1945) y *El médico de su honra* (1946), entre otras muchas. También compone en este momento la canción *Dos primaveras* (1941), con texto de Joaquín Álvarez Quintero.

Parada concibe en este periodo algunas de sus bandas sonoras musicales más celebradas y trabaja con los mejores directores de la posguerra: José Luis Sáenz de Heredia (*El escándalo*, 1943), Antonio Román (*Lola Montes*, 1944), Jerónimo Mihura (*Aventura*, 1942), Rafael Gil (*La fe*, 1947) y Fernando Delgado (*Lluvia de hijos*, 1947), entre otros. Entre sus mejores creaciones destaca la música del film *Los últimos de Filipinas* (1945), una nueva incursión del cine franquista en la temática colonial (ese mismo año se estrena *Bambú* de José Luis Sáenz de Heredia, con música de Ernesto Halffter). La dirección recayó en Antonio Román, uno de los realizadores especialistas en el género bélico. Parada compuso para esta película una banda sonora marcada por la influencia de la música militar. El tema principal, con el que se inician los créditos, posee un carácter épico basado en la contundencia rítmica y el predominio tímbrico de los metales, sobre un acompañamiento ostinato de las cuerdas. Sin embargo, el tema de este film que ha quedado para la historia del cine español no es precisamente composición de Manuel Parada. Se trata de la habanera “Yo te diré” (letra de E. Llovet y música de J. Halpern), una de las canciones más populares de la posguerra¹⁴². La influencia norteamericana y la capacidad de Parada para adaptarse a los diversos géneros cinematográficos se aprecian en el film policíaco *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) y en el melodrama *La vida encadenada* (Antonio Román, 1948), valiéndole este último el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música.

Julio Arce define de la siguiente manera el estilo de la música cinematográfica de Manuel Parada en su etapa sinfónica (años cuarenta y cincuenta):

Fue un músico preocupado por la integración de la forma musical en el discurso narrativo de la película. Busca en todo momento la coherencia de la forma de tal manera que articula la música en frases y periodos muy definidos, teniendo siempre en cuenta la estructura narrativa del film. Sus melodías son articuladas y muy estructuradas, de tal manera que no hace uso

¹⁴² Fue incluida por Basilio Martín Patino en su extraordinario documental *Canciones para después de una guerra* (1976).

del desarrollo motivico, más bien juega con la variación melódica que le sirve para conseguir la unidad del discurso musical. En ocasiones usa esquemas formales preestablecidos, como el vals o la seguidilla, en los que integra los elementos temáticos de la película.

Al igual que todos los músicos de su generación, Manuel Parada hace uso del lenguaje musical romántico y tardorromántico que se cristalizó a través de la ópera y el poema sinfónico¹⁴³.

A comienzos de la década de los cincuenta disminuye el ritmo de su creación músico-cinematográfica. Parada pasa de las 11 películas de 1948 a musicalizar un uno o dos filmes al año. Un de las posibles razones es que en este momento inicia una incursión en el teatro musical, colaborando con el libretista Casto Fernández Shaw en la composición de revistas y operetas como *Contigo siempre*, *A todo color*, *Colorín, colorado... este cuento se ha acabado* (1950). Se inicia así una constante participación en el teatro lírico-musical que perdurará hasta la década de los sesenta: *La cuarta de A. Polo* (libreto de C. Llopis, 1951), *Las hijas de Helena* (libreto de J. Fernández Diez, 1952), *Las cuatro mujeres y un día* (libreto de L. Navarro / J. L. Sampedro, 1952), *Espábleme usted al chico o El país de los tontos* (en colaboración con Guerrero Torres, libreto de Jiménez / E. Paradas del Cerro, 1952), *El corderito verde* (libreto de A. de la Iglesia, 1953), *Aquí te espero* (libreto de Fernández / E. Galindo, 1953), *El caballero de Barajas* (libreto de J. López Rubio, 1955), *Ka-ka-ra-ka* (libreto de Sánchez Polak / J. Portillo, 1956), *Río Magdalena* (libreto de A. Paso / R. Pérez Carpió, 1957), *Elena te quiero* (libreto de Varzary / Ruiz Iriarte, 1960), *La canción del mar*, (libreto A. Quintero, 1966), entre otras muchas. Otro de los ámbitos de composición transitados por Parada en esta década será el de la canción: *Anteprimavera* (sobre un texto de Juan Ramón Jiménez, 1956) y *Rianxeira* (con texto de José Ramón Fernández Oxea, 1959).

Como decíamos, su ritmo de composición cinematográfica decreció en la primera mitad de la década para volver a incrementarse (ya indefinidamente) a partir de 1958. Llama la atención, en estos momentos, su retorno a *No-Do* con la creación de músicas de fondo para cortometrajes documentales como *Entre el agua y el barro*, *Jardines de España* y *Sinfonía monumental de Asturias*, todos ellos dirigidos por Christian Anwander en 1957. En el terreno de la ficción, sigue colaborando con Rafael Gil (*La noche del Sábado*, 1950; *El gran galeote*, 1951; *La casa de la Troya*, 1959; *El*

¹⁴³ ARCE, Julio C. «La música de Manuel Parada...», p. 8.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Litri y su sombra, 1960), José Luis Sáenz de Heredia (*Don Juan*, 1950; *Los ojos dejan huellas*, 1952) y Antonio Román (*Los clarines del miedo*, 1958), pero también se vincula a nuevos directores como Francisco Rovira Beleta (*Treinta y nueve cartas de amor*, 1949) y Juan Antonio Bardem (*Cómicos*, 1954). A finales de la década comienza el fructífero ciclo de las coproducciones con la comedia *Los italianos están locos* (*Gli Italiani sono matti*) (DUILIO COLETTI / Luis María Delgado, 1958), el drama policíaco *El pasado te acusa* (Lionello de Felice, 1958) y el western *Il Terrore dell'Oklahoma* (Mario Amendola, 1959).

Los años sesenta comienzan con el galardón del Círculo de Escritores Cinematográficos por el conjunto de su obra¹⁴⁴ y con la participación en dos películas de cierta importancia: *Mi calle* (1960), último largometraje de Edgar Neville, y *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960), basada en la comedia homónima del genial Miguel Mihura. En ambas películas tiene Parada la oportunidad de seguir desarrollando su estilo más celebrado: el sinfonismo con matices pintoresquistas madrileños, en la primera, y la influencia musical de la comedia y el cine negro americanos con una inusitada riqueza melódica y armónica, en la segunda. A la vez que comienza a adaptar su estilo a los nuevos gustos musicales, disminuye el valor de los filmes en que participa. Llegan las últimas películas de un “niño prodigio” –Joselito– cada vez más talludito: *Bello recuerdo* (1961), *Los dos golfillos* (1961), *El secreto de Tommy* (1963), dirigidas por todas ellas por Antonio del Amo, y *Loca juventud* (Manuel Mur Oti, 1965). Continúan las coproducciones internacionales, en algunas de las cuales Parada colabora con compositores extranjeros con desigual fortuna. En colaboración con Italo Greco compone la música de *Una mujer para Marcelo* (*I Zitelloni*) (Giorgio Bianchi, 1961), junto a Lucio Demare la del film hispano-argentino *La sed* (Lucas Demare, 1961) y en solitario la de *Una chica casi formal* (*Ein Fast anständiges Mädchen*) (Ladislao Vajda, 1963). Llega también la saga de películas hispano-italianas sobre El Zorro dirigidas por Joaquín L. Romero Marchent: *La venganza del Zorro* (1962), *Cabalgando hacia la muerte* (1963), *Tres hombres buenos* (1963). Parada parece plenamente integrado en este tipo de producciones de serie B, en algunas de las cuales –por ejemplo en los westerns– despliega todavía algunos retazos de su talento

¹⁴⁴ Sólo otros tres compositores merecieron este reconocimiento durante el periodo franquista: Jesús García Leoz (1947), Antonio Pérez Olea (1964) y Antón García Abril (1968).

sinfónico. Títulos como *El vengador de California* (Mario Caiano, 1963), *El hombre del valle maldito* (Siro Marcellini, 1965) y *Kid Rodelo* (Richard Carlson, 1965), confirman su definitivo enquistamiento en este tipo de cine, de escasos medios técnicos y aún menor talento artístico, en el que la música desempeñaba un papel crucial, dada su capacidad de sugestión.

Pero estas labores “alimenticias” no impidieron a Parada seguir trabajando con algunos de los viejos realizadores del cine de la posguerra, que se van reciclando hacia los terrenos del melodrama o la comedia desarrollista. Lo hace especialmente con Rafael Gil, para el que compone las bandas sonoras musicales de *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1965), *El marino de los puños de oro* (1968), *Un adulterio decente* (1969), el *remake* de *El hombre que se quiso matar* (1970), *El relicario* (1970), *Nada menos que todo un hombre* (1971), *El sobre verde* (1971), *La guerrilla* (1972) y, finalmente, *La duda* (1972), adaptación de la novela *El abuelo* de Benito Pérez Galdós¹⁴⁵, considerada una de las obras maestras tardías de Rafael Gil, por cuya música obtuvo Parada el último de sus reconocimientos: el Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo a la mejor música. Para José Luis Sáenz de Heredia realiza la partitura de *Los derechos de la mujer* (1968), para Ramón Torrado *Con ella llegó el amor* (1969) y *Más allá del río Miño* (1969), para Alfonso Paso *No somos ni Romeo ni Julieta* (1969), *Vamos a por la parejita* (1969), *Los extremeños se tocan* (1970) y *La otra residencia* (1970).

Hemos de referirnos también a la labor compositiva de Manuel Parada para Televisión Española (T.V.E.), realizando desde músicas para dibujos animados hasta una *Antología de la Zarzuela*, pasando las sintonías de diversos programas y series televisivas como *Puerta Grande*, *Música en la intimidad* y *Tintín y Pasitas*, entre otras. A ello hay que sumar su actividad en el ámbito de la gestión musical, concretamente en la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), entidad de la que llegó a ser vicepresidente en diversas etapas. Fallece en 1973 dejando tras de sí un notable conjunto de partituras para el mundo audiovisual que permanecen en la memoria colectiva de muchos españoles. Todo el conjunto de sus partituras fue donado a en la

¹⁴⁵ Han sido varias las adaptaciones cinematográficas de esta obra literaria: José Buchs en 1925 y Román Viñoly Barreto en 1954. En 1998 José Luis Garcí dirigió la última versión de este film, protagonizada por Fernando Fernán Gómez, en la que encontramos algunos planos y escenas directamente calcados del original de Rafael Gil.

2. La música cinematográfica en la España del Franquismo (1936-1975)

Sección de Música Biblioteca Nacional de España (Madrid). Según el listado facilitado por esta institución, allí se conservan un total de 89 “fondos musicales de películas”, a los que hay que sumar su música para noticiarios y documentales, los fondos musicales y obras originales para TVE, operetas, revistas y zarzuelas, ilustraciones musicales para obras teatrales y otras composiciones (básicamente canciones, entre las que se incluyen el “Himno Nacional de Guinea Ecuatorial” y el “Himno de los Paracaidistas del Ejército de Tierra”). En definitiva, se trata de un conjunto de más de doscientas partituras cuya catalogación y estudio nos parece una tarea tan necesaria y como urgente.

Finalizamos con unas palabras de Julio Arce que, en buena medida, podrían aplicarse a muchos de los compositores cinematográficos que fueron contemporáneos a Manuel Parada (incluyendo a Juan Quintero):

La música de Manuel Parada es indisoluble del cine de la época. Un cine de exaltación nacional unas veces, de carácter moralizante otras, o simplemente de entretenimiento. Por ello su música oscila de lo brillante y efectista a lo sencillo y directo¹⁴⁶.

¹⁴⁶ ARCE, Julio C. «La música de Manuel Parada...». p. 8.

3. JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903 - 1980).

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

3.1. Fuentes para su estudio. Estado de la cuestión.....	171
3.1.1. Fuentes secundarias.....	174
3.1.2. Fuentes primarias. Archivo Personal.....	174
3.2. Años de juventud: los inicios de su carrera	
antes de la Guerra Civil (1903-1936).....	195
3.2.1. Infancia y formación musical (1903-1924).....	195
3.2.2. Inicios como intérprete y compositor (1924-1936).....	199
3.3. El paréntesis bélico y la posguerra:	
entre el cine y el teatro (1936 - 1950).....	219
3.3.1. Un músico en tiempos de guerra.....	219
3.3.2. Entre bambalinas: la música para la escena.....	227
3.3.3. Un encuentro definitivo: la música de cine.....	241
3.4. Consagración y ocaso de un músico	
cinematográfico (1950-1980).....	256
3.4.1. Los años cincuenta: Del canto de	
cisne de CIFESA a las diez películas por año.....	256
3.4.2. La actividad internacional y los cortometrajes.....	266
3.4.3. Nuevos cines, nuevas circunstancias. El final	
de su carrera (1960-1980).....	277

3. JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903 - 1980). APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

Buena parte de los estudiosos de la banda sonora musical española consideran a Juan Quintero Muñoz (Ceuta, 1903 – Madrid, 1980) como el principal compositor fílmico de su época, «el Max Steiner español» e incluso «el músico más importante de toda la historia del cine español, tanto por su calidad como por su cantidad de partituras»¹. Resulta incuestionable, por tanto, la necesidad de abordar un estudio musicológico amplio sobre este autor, dotado de un talento innegable, cuya capacidad de adaptación e intuitivo autodidactismo le llevaron a convertirse en referente musical del cine de la posguerra, y cuyo caso puede servir como paradigma para el estudio de la composición cinematográfica española durante los años cuarenta y cincuenta. Este capítulo pretende aportar un estudio de carácter biográfico, en el que cabrán además consideraciones analíticas, no sólo acerca de su labor cinematográfica, sino también sobre el resto de su obra musical que, aunque incluye algunas piezas instrumentales “de concierto”, se desarrolló especialmente en el terreno de la música escénica y ligera.

¹ PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora en España». En: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Coord. Fernando CALVO. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares - Club Cultural Antonio Nebrija, 1986, p. 29.

En primer lugar, ofreceremos un breve panorama sobre las fuentes disponibles para el estudio de este compositor. Citaremos a continuación las referencias encontradas en la escasa bibliografía disponible (fuentes secundarias) para después ocuparnos con mayor detenimiento de las fuentes primarias, principalmente aquellas contenidas en el archivo personal del autor, al que hemos tenido acceso para su vaciado, digitalización y catalogación.

3.1. Fuentes para su estudio. Estado de la cuestión

3.1.1. Fuentes secundarias

El estado de la cuestión en la bibliografía, como en el caso de la mayoría de los compositores cinematográficos españoles, se presenta muy reducido. Comenzando por las obras de referencia, merece destacarse la temprana alusión encontrada en el *Diccionario del cine español (1896-1966)* publicado por Fernando Vizcaíno Casas en 1966:

Maestro compositor, Premio Extraordinario del Conservatorio en 1924, ha logrado numerosos triunfos con su música. Compone por vez primera para el cine en 1934 (“La hermana San Sulpicio”) y a partir de 1940 se convierte en uno de los compositores más solicitados por los productores nacionales. Entre los muchos filmes, cuya partitura escribió, figuran “Currito de la Cruz” (v. 1948), “Locura de amor”, “Pequeñeces”, “Alba de América”, “El clavo”, “Huella de luz”, “Aeropuerto”, “Jeromín” y, últimamente, “La violetera”, “El grano de mostaza”, “Ventolera” y “Rogelia”. N. en Ceuta en 1903; es Jefe de la Sección de Cinematografía de la Sociedad General de Autores de España².

Antonio Fernández-Cid dedica, en el diccionario de compositores líricos que anexa a su obra *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, elogiosas palabras a la faceta teatral de Quintero, destacando sus particulares condiciones para la música escénica. Pero se lamenta de que la crisis que atravesaba el teatro lírico español impidiera una mayor expansión de Quintero en este terreno y su definitiva adhesión a la industria cinematográfica:

En realidad, a los efectos de creación, Juan Quintero ha centrado más sus actividades en el campo cinematográfico, que en el teatral. Son muchas las películas animadas por sus partituras.

En el teatro, Quintero ha escrito fundamentalmente comedias arrevistadas. Dos de ellas de manera especial, consiguieron un éxito grande

² VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Diccionario del cine español, 1896-1968*. Madrid: Editora Nacional, 1966, p. 236.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

en ocasión de su estreno: «Si Fausto fuese Faustina» y «Yola». De ambas encontrará el lector referencias en otro lugar del libro. Con ellas, «Matrimonio a plazos», «Vergüenza» [Ayer estrené vergüenza], «Amor partido por dos»...

Juan Quintero destacó siempre en su labor como un artista de vena fluida, un melodismo fácil y un quehacer pulcro. Si las tareas fílmicas no hubiesen ocupado tanto su tiempo, es indudable que habría sido mayor su producción teatral.

Cabría también decir que en otras épocas —en la suya de madurez, la causa de la zarzuela estaba sentenciada y el momento no era el más propicio, ni mucho menos, para intentos de este carácter— no habrían faltado producciones de Quintero dignas de la popularidad. El músico de «Yola» disponía con creces de condiciones para ello³.

En la última década del siglo XX se produce la redacción de los diccionarios especializados españoles más importantes, tanto en el terreno musical como en el cinematográfico. En todos ellos figura Juan Quintero, si bien la extensión de las voces a él dedicadas está lógicamente supeditada al carácter y amplitud de estas obras. En el *Diccionario Espasa Cine Español*, redactado en solitario por Augusto Martínez Torres (en una edición que casi podría considerarse “de bolsillo”) apenas encontramos diez líneas sobre la trayectoria del compositor, seguidas de una mera enumeración de sus filmes más importantes:

Sin ninguna relación de parentesco con Manuel Quintero [sic], del famoso terceto de la canción española integrado por Quintero, León y Quiroga, pero con el que colabora al final de su carrera, es uno de los grandes de la música cinematográfica española. Discípulo de Joaquín Larregla, Amadeo Vives y Julio Francés, comienza a trabajar como violinista y pianista en compañías de zarzuela, antes de convertirse en un dotado compositor de música de cine en los cuarenta y cincuenta⁴.

Algo más amplia y completa es la voz del *Diccionario “de la Academia”*, redactada por Josep Lluís i Falcó, quien además se preocupa por ofrecernos algunas pinceladas sobre el estilo de compositor:

La música que Juan Quintero compuso para el cine disfruta de una entidad sinfónica poco común, con orquestación tremendamente cuidada, que

³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical, 1975, p. 467.

⁴ MARTÍNEZ TORRES, Augusto. *Diccionario Espasa Cine español*. Madrid: Espasa, 1994, p. 389. En posteriores reediciones aumentará el formato de la obra y la voz de Quintero (p. 696 en la edición de 1999) será acompañada por una completa filmografía.

denota su preocupación por dotar a sus bandas sonoras de una sensibilidad y unos matices inusuales en la época⁵.

Por su parte, la voz redactada por M^a Luz González Peña para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* nos resume lo apuntado en anteriores textos y aporta un completo listado de la música escénica del compositor. También presenta una breve semblanza estilística:

Su música cinematográfica fue concebida en gran medida para el medio sonoro sinfónico, pero según fueran las necesidades de las situaciones cinematográficas concretas, empleó aires tradicionales que acercasen la acción a los ambientes regionales españoles⁶.

Entrando ya en el terreno de las monografías, Joan Padrol fue el primero en estudiar de una manera breve, pero completa en cuanto a títulos comentados, el conjunto de su obra fílmica. Comienza atreviéndose a decir que Quintero «ha sido el músico más importante de toda la historia del Cine español, tanto por su calidad como por su cantidad de partituras, y al menos, número uno indiscutible de esa etapa –clásica y dorada como en Hollywood en cuanto a bandas sonoras- de los años 40»⁷. Define su estilo audiovisual de la siguiente manera:

De Quintero hay que admirar su depurada técnica, su magnífica utilización de la gran orquesta sinfónica y las masas corales, su don para la melodía y el *leitmotiv* –una película suya tenía como mínimo un tema-motivo central que servía para identificarla⁸- y la intuición para saber en qué momento debía haber la frase musical que revalorizase la imagen. Insistimos que su labor merece una revalorización urgente [...] Fue un gran profesional y un músico de Cine excelente. El tiempo y la crítica le deben otorgar el puesto de honor que merece en la historia de la banda sonora española. Yo, con este trabajo, ya he empezado⁹.

A continuación realiza un recorrido por sus composiciones cinematográficas, dedicando un párrafo a cada uno de los directores con los que más trabajó (Juan de Orduña, Rafael Gil y Luis Lucia), para finalmente reseñar de manera más breve la música de los filmes realizados por algunos otros directores (Torrado, Sáenz de Heredia,

⁵ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Quintero, Juan». En: *Diccionario del cine español*. Dir. José L. BORAU. Madrid: Alianza / A.A.C.C.E., 1998, pp. 723 – 724.

⁶ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Quintero Muñoz, Juan». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Ed. Emilio CASARES RODICIO. Madrid: I.C.C.M.U. - S.G.A.E., 2002, p. 1059.

⁷ PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora en España...», p. 29.

⁸ Aquí Padrol cae en la habitual confusión entre la existencia de un tema central identificativo y la presencia del *leitmotiv*, cuyas características son bien conocidas en el ámbito musicológico y (cada vez más) en el cinematográfico. Véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186. Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>

⁹ PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora en España...», pp. 29-33.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Mihura, Román, Ardavín, Saslavsky, Berlanga y Amadori). Alejandro Pachón también se refiere a Quintero citando y resumiendo la esencia del texto de Padrol¹⁰.

En una línea similar, aunque de manera mucho más resumida, Carlos Colón Perales presenta a Quintero -dentro del capítulo “Sinfonismo Casticista”- junto a Parada y García Leoz, formando parte de la triada de compositores dedicados a las producciones de mayor empeño (patriótico, dramático-literario) de los años cuarenta:

Su nombre se une a las más populares y *fastuosas* obras de Juan de Orduña, de Rafael Gil y de Luis Lucia; por ello es el más representativo compositor de este periodo¹¹.

Sin embargo, el disco dedicado a Juan Quintero y editado por la Fundación Autor constituye la obra más completa a la que podemos hacer referencia. Se trata de la primera entrega de la colección *Clásicos del cine español*¹², que contiene unas interesantes notas biográficas y comentarios sobre el estilo del compositor. La génesis de este trabajo, impulsado por el también compositor cinematográfico José Nieto con el apoyo de la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), responde a una inquietud personal del propio Nieto:

No puedo recordar con precisión, porque hace ya mucho tiempo, el día en que surgió en mí la idea de que había que mostrar tal como suena realmente, la música de los grandes maestros de la música cinematográfica que aportaron su talento a las películas realizadas en España entre, más o menos, los años 1941 y 1955 [...] Puede que fuera viendo en TV alguna de las películas más emblemáticas de entonces cuando, por evidente deformación profesional, me encontré convirtiendo, mentalmente, en partitura la música que escuchaba en la limitada banda sonora del film [...]: “Si alguien escuchase cómo suena realmente la música que está en la partitura, se llevaría una enorme sorpresa”, fue la idea que empezó a tomar forma como consecuencia del improvisado experimento¹³.

En una crítica sobre esta edición discográfica aparecida en el suplemento cultural de *La Vanguardia*, Carlos Colón apunta que la idea inicial para la realización de este proyecto pudo provenir de las grabaciones que, con motivo de los Encuentros Internacionales de Música de Cine de Sevilla, se hicieron de las músicas

¹⁰ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992, pp. 94-95.

¹¹ COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 84.

¹² Los otros dos volúmenes fueron dedicados a Jesús García Leoz (1999) y Manuel Parada (2000), respectivamente.

¹³ NIETO, José. «Así suena». En: *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 3.

cinematográficas de otros compositores de la época, como Joaquín Turina o Jesús Guridi:

Tal vez fue a partir de la audición de esos discos de Turina y Guridi, o cuando los Encuentros de Sevilla presentaron a la SGAE un proyecto de concierto dedicado precisamente a Juan Quintero, que nunca se llevó a cabo. Quién sabe...¹⁴.

Sea de quien fuera la feliz idea de realizar esta producción discográfica, en su materialización fue crucial la colaboración de Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor, quien afortunadamente «conservaba en perfecto estado todos los manuscritos con las partituras originales de las películas»¹⁵. Las piezas que se incluyeron en el disco suman, en total, casi una hora de música:

- *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1947): “Títulos de crédito”, “Cabalgando hacia el Castillo”, “La comitiva del Emperador”, “Locura de Amor”, “Las damas de la Reina/Recuerdos”, “La Cacería” y “Final”.

- *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1949): “Títulos/Fin de curso”, “La condesa y el marqués”, “Baile en... (vals)”, “En París”, “Buscando a Jacobo”, “Asesinato en Carnaval”, “Cena de gala” y “Final”.

- *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948): “Mare Nostrum (Títulos de crédito)”, “En el puerto de Nápoles”, “La ruinas de Pompeya”, “Sembrando muerte”, “La fiesta del consulado” y “Adiós para siempre”.

- *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951): “Títulos de crédito”, “La tormenta”, “La batalla. El Gran Capitán”, “En Córdoba”, “Ante el consejo”, “Fanfarria y marcha” y “¡Tierra a la vista!”.

Junto con la propia música de Juan Quintero, el elemento más importante para nuestro trabajo -presente en esta edición discográfica- son las profusas notas biográficas y comentarios estilísticos realizados por Julio Arce¹⁶. Este musicólogo, que mantuvo un contacto directo con los familiares del compositor y (como nosotros) tuvo oportunidad

¹⁴ COLÓN PERALES, Carlos. «Juan Quintero. Un clásico del cine». *Culturas* (06-05-1999).

¹⁵ NIETO, José. «Así suena...». p. 3.

¹⁶ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, pp. 6-26.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

de manejar las fuentes primarias contenidas en su archivo, fue precisamente quien nos animó a seguir esta línea de investigación y convertirla en el objeto de una tesis doctoral. El texto de Julio Arce constituyó en su momento el punto de partida para el planteamiento de este estudio y, aún hoy, puede ser considerado como la referencia más completa y actualizada sobre Juan Quintero Muñoz y su obra.

3.1.2. Fuentes primarias. Archivo Personal

Como hemos dicho en apartados anteriores, junto con la ausencia de referentes metodológicos, el principal *handicap* de la investigación sobre música de cine radica en la naturaleza diversa y dispersa de sus fuentes primarias. Siguiendo el mismo orden apuntado en el capítulo primero repasamos aquí las diversas fuentes sobre las que construiremos nuestro estudio de la figura de Juan Quintero Muñoz.

Películas

El primer referente ha de ser el objeto fílmico, es decir, la película de celuloide con el registro óptico de la imagen y el de la banda sonora. El listado filmográfico elaborado (Apéndice 1) arroja la cifra de ochenta y ocho largometrajes con música original o adaptada directamente por Quintero, a las que hay que sumar los cortometrajes (más de una treintena) y la inclusión “ajena” de piezas del ceutí en otras películas. Aunque no resulta sencilla su localización, hemos podido visionar la mayor parte de su filmografía, tanto a través de la Filmoteca Española (Madrid) como de la Filmoteca de Andalucía (Córdoba). Por otra parte, hemos manejado ediciones en video conservadas en el propio archivo del compositor¹⁷ y grabaciones de emisiones televisivas realizadas por nosotros mismos. Como sabemos, durante los años ochenta y noventa las distribuidoras cinematográficas emprendieron la edición sistemática de buena parte del cine “clásico” español en formato de video doméstico (VHS/Beta). En el caso de las ediciones de películas con música de Juan Quintero, hemos localizado un total de cuarenta (tabla 12), lo que constituye casi la mitad de su filmografía, si bien tan sólo dos han sido reeditadas en formato DVD: *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia,

¹⁷ No fue el propio Quintero (fallecido en 1980) sino su viuda Francisca Martos quien diligente y sistemáticamente adquirió todas las ediciones en video doméstico que pudo localizar.

1956) y *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959). De la diligencia editorial de estas empresas –especialmente Divisa y Video Mercury, actuales propietarias de los derechos de buena parte del cine español anterior a 1980- dependerá la conservación y difusión de este patrimonio y, en consecuencia, el avance de investigaciones como ésta. Si bien es posible que el desarrollo de los nuevos formatos de televisión digital (satélite, TDT), basados en la puesta en marcha de canales temáticos cinematográficos¹⁸, y la distribución de contenidos audiovisuales por Internet, mermen las posibilidades de la edición de cine español antiguo en formato doméstico.

Tabla 12: Ediciones en formato doméstico de películas con música de Juan Quintero. Fuente: Elaboración propia a partir de la Base de Datos de la Biblioteca Nacional de España (Madrid)

Prod.	Título	Director	Ed.	Editor	Format
1934	La hermana San Sulpicio	Florián Rey	1995	Divisa	VHS
1942	El frente de los suspiros	Juan de Orduña	1997	Divisa	VHS
1942	A mí la Legión	Juan de Orduña	1995	Divisa	VHS
			2002	Divisa	VHS
1942	Viaje sin destino	Rafael Gil	1995	Divisa	VHS
1943	Deliciosamente tontos	Juan de Orduña	1996	Divisa	VHS
1943	Eloísa está debajo de un almendro	Rafael Gil	1996	Divisa	VHS
1943	Rosas de otoño	Juan de Orduña	1996	Divisa	VHS
1944	El clavo	Rafael Gil	1997	Divisa	VHS
1944	El fantasma y Doña Juanita	Rafael Gil	1997	Divisa	VHS
1944	Ella, él y sus millones	Juan de Orduña	1996	Divisa	VHS
1944	Tuvo la culpa Adán	Juan de Orduña	1997	Divisa	VHS
1944	La vida empieza a medianoche	Juan de Orduña	1996	Divisa	VHS
1946	La pródiga	Rafael Gil	1989	Video Mercury	VHS
1948	Locura de amor	Juan de Orduña	1997	Divisa	VHS
			1987	Thor Films	VHS
1948	Currito de la Cruz	Luis Lucia	1996	Divisa	VHS
1948	Mare Nostrum	Rafael Gil	1989	Video Mercury	Beta
1950	De mujer a mujer	Luis Lucia	1997	Divisa	VHS
			1987	Thor Films	Beta
1950	Pequeñeces	Juan de Orduña	1997	Divisa	VHS
			1987	Thor Films	VHS
1950	Teatro Apolo	Rafael Gil	1988	Video Mercury	Beta
			1984	Comavisa	Beta
1951	Alba de América	Juan de Orduña	1996	Divisa	VHS
1951	Una cubana en España	Luis Bayón Herrera	1998	Divisa	VHS
1951	La corona negra	Luis Saslavsky	1988	Video Mercury	Beta
			1984	Argenfort	Beta
1951	La leona de Castilla	Juan de Orduña	1996	Divisa	VHS
1951	La Señora de Fátima	Rafael Gil	1987	Video Mercury	Beta
			1984	Comavisa	Beta

¹⁸ Actualmente existen dos canales especializados en cine español clásico: DCine Español (de la plataforma Digital Plus) y Somos (de la plataforma Teuve).

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

1951	Lola la Piconera	Luis Lucia	1997	Divisa	VHS
1952	Bajo el cielo de España	M. Contreras Torres	1996	Divisa	VHS
1952	La hermana San Sulpicio	Luis Lucia	1989	Video Mercury	Beta
1952	De Madrid al cielo	Rafael Gil	1989	Video Mercury	VHS
1952	Gloria Mairena	Luis Lucia	1995	Divisa	VHS
1952	Sor Intrépida	Rafael Gil	1987	Video Mercury	Beta
1952	Último día	Antonio Román	1996	Divisa	VHS
1953	Alegre caravana	Ramón Torrado	1989	Video Mercury	VHS
1953	Jeromín	Luis Lucia	1990	PolyGram	VHS
1954	Un caballero andaluz	Luis Lucia	1994	PolyGram	VHS
			1988	E. Broadcasting	VHS
1954	El Padre Pitillo	Juan de Orduña	1987	Video Mercury	Beta
1954	Zalacaín el aventurero	Juan de Orduña	1999	Polygram	VHS
			1990	Video Mercury	VHS
1956	Faustina	J. L. Sáenz de Heredia	2004	Divisa	DVD
			1999	Divisa	VHS
			1984	Gran Vía Films	Beta
1956	La vida en un bloc	Luis Lucia	2000	Divisa	VHS
			1989	Video Mercury	VHS
1958	La violetera	Luis César Amadori	1983	Mi canal de TV	Beta
1959	La copla andaluza	Jerónimo Mihura	2003	Divisa	DVD
			2000	Divisa	VHS
			1985	Grupo Video	Beta

Partituras

Ya hemos hablado de la problemática existente respecto a la localización de partituras de música cinematográfica. En el caso de Juan Quintero Muñoz, es la familia del compositor quien ha conservado todo su legado artístico, al que nos ha dado amablemente acceso para su digitalización, vaciado y catalogación. Se trata de un conjunto de sesenta y cinco carpetas, cada una de las cuales contiene la partitura a limpio (en algunos casos también los borradores a lápiz e, incluso, las particellas) de una banda sonora musical concreta. Todas las partituras cinematográficas localizadas han sido digitalizadas, inventariadas y ordenadas (en muchos casos) en el proceso de realización de esta tesis doctoral. Por otra parte, en S.G.A.E. están depositadas fotocopias de las partituras de cinco películas: *Agustina de Aragón*, *Alba de América*, *El canto del gallo*, *La leona de Castilla* y *Pequeñeces*, lo que indica que posiblemente las copias quedaron allí cuando se realizó el disco de la Fundación Autor (1997-1998). Sin embargo, no se encuentran en S.G.A.E. las correspondientes a las otras dos bandas sonoras registradas en la grabación (*Locura de amor* y *Mare Nostrum*). Tampoco se encuentran en el archivo personal de Quintero, pues su viuda las entregó a los

promotores del disco. Desconocemos cual ha sido el destino de estas partituras, aunque continuamos rastreando su paradero¹⁹.

Tabla 13: Listado de partituras cinematográficas localizadas de Juan Quintero Muñoz
Fuente: Elaboración propia²⁰

Año	Carpeta / Título	Director	Fte Musical
1939	<i>Ya viene el cortejo</i> [corto]	Carlos Arévalo	Madrid: APJQ
1940	<i>Suite Granadina</i> [corto]	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1940	<i>La Gitanilla</i>	Fernando Delgado	Madrid: APJQ
1941	<i>Porque te vi llorar</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1941	<i>Unos pasos de mujer</i>	Eusebio Fdez Ardavín	Madrid: APJQ
1942	<i>¡A mí la Legión!</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1942	<i>Viaje sin destino</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1942	<i>Huella de luz</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1943	<i>Castillo de naipes</i>	Jerónimo Mihura	Madrid: APJQ
1943	<i>Deliciosamente tontos</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1943	<i>Eloísa está debajo de un almendro</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1943	<i>Rosas de otoño</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1944	<i>Tuvo la culpa Adán</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1944	<i>El fantasma y doña Juanita</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1944	<i>Ella, él y sus millones</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1944	<i>La vida empieza a media noche</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1944	<i>Lecciones de buen amor</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1945	<i>Tierra sedienta</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1946	<i>La pródiga</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1946	<i>Misión blanca</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1946	<i>Un drama nuevo</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1947	<i>La muralla feliz</i>	Enrique Herreros	Madrid: APJQ
1948	<i>Locura de amor</i>	Juan de Orduña	VJN
1948	<i>Currito de la Cruz</i>	Luis Lucia	Madrid: APJQ
1948	<i>Mare Nostrum</i>	Rafael Gil	VJN
1948	<i>Tres ladrones en casa</i>	Raúl Cancio	Madrid: APJQ
1948	<i>Yo no soy la Mata - Hari</i>	Benito Perojo	Madrid: APJQ
1949	<i>Aventuras de Juan Lucas</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1949	<i>Tempestad en el alma</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1950	<i>Pequeñeces</i>	Juan de Orduña	Madrid: SGAE
1950	<i>Agustina de Aragón</i>	Juan de Orduña	Madrid: SGAE
1950	<i>De mujer a mujer</i>	Luis Lucia	Madrid: APJQ
1950	<i>Teatro Apolo</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1950	<i>Torturados</i>	Antonio Más Guindal	Madrid: APJQ
1951	<i>Alba de América</i>	Juan de Orduña	Madrid: SGAE
1951	<i>La leona de Castilla</i>	Juan de Orduña	Madrid: SGAE
1951	<i>Una cubana en España</i>	Luis Bayón Herrera	Madrid: APJQ
1952	<i>Bajo el cielo de España</i>	Miguel Contreras Torres	Madrid: APJQ

¹⁹ Mientras tanto, para su inclusión en el archivo digitalizado de partituras de Quintero y su posterior estudio en esta tesis doctoral, el compositor José Nieto nos ha facilitado amablemente una copia de la edición por ordenador de las mismas que realizó junto a Benito Lauret para la grabación del disco.

²⁰ Las siguientes abreviaturas especifican el lugar donde se conservan las fuentes musicales disponibles:
APJQ: Archivo personal de Juan Quintero Muñoz, conservado por Francisca Martos, viuda del compositor.
SGAE: Partituras fotocopiadas del original conservadas en el CEDOA – ICCMU de la Sociedad General de Autores (Madrid).
VJN: Versión editada a ordenador por José Nieto y Benito Lauret para la grabación del disco *Clásicos del cine español* vol. 1 (Fundación Autor, 1998).

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

1952	<i>Cerca de la ciudad</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1952	<i>¡Che, qué loco!</i>	Ramón Torrado	Madrid: APJQ
1952	<i>De Madrid al cielo</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1952	<i>Gloria Mairena</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1952	<i>La hermana San Sulpicio</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1952	<i>Pluma al viento</i>	L. Cuny – R. Torrado	Madrid: APJQ
1952	<i>Sor Intrépida</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1952	<i>Último día</i>	Antonio Román	Madrid: APJQ
1953	<i>Aeropuerto</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1953	<i>Como la tierra</i>	Alfredo Hurtado	Madrid: APJQ
1953	<i>El alcalde de Zalamea</i>	José G. Maesso	Madrid: APJQ
1953	<i>El pórtico de la gloria</i>	Rafael J. Salvia	Madrid: APJQ
1953	<i>El seductor de Granada</i>	Lucas Demare	Madrid: APJQ
1953	<i>La alegre caravana</i>	Ramón Torrado	Madrid: APJQ
1953	<i>La bella de Cádiz</i>	Raymond Bernard	Madrid: APJQ
1953	<i>Maldición gitana</i>	Jerónimo Mihura	Madrid: APJQ
1954	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i>	Ladislao Vajda	Madrid: APJQ
1954	<i>El padre Pitillo</i>	Juan de Orduña	Madrid: APJQ
1954	<i>La otra vida del capitán Contreras</i>	Rafael Gil	Madrid: APJQ
1954	<i>Un caballero andaluz</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1955	<i>Congreso en Sevilla</i>	Antonio Román	Madrid: APJQ
1955	<i>El canto del gallo</i>	Rafael Gil	Madrid: SGAE
1955	<i>La lupa</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1956	<i>Faustina</i>	J. L. Sáenz de Heredia	Madrid: APJQ
1956	<i>La vida en un block</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1957	<i>María de la O</i>	Ramón Torrado	Madrid: APJQ
1957	<i>Un marido de ida y vuelta</i>	Luis Lucía	Madrid: APJQ
1958	<i>La violetera</i>	Luis César Amadori	Madrid: APJQ
1959	<i>El amor que yo te di</i>	Tulio Demicheli	Madrid: APJQ
1959	<i>La copla andaluza</i>	Jerónimo Mihura	Madrid: APJQ
1961	<i>La cuarta carabela</i>	Miguel Martín	Madrid: APJQ
1961	<i>Ventolera</i>	Luis Marquina	Madrid: APJQ
1962	<i>El grano de mostaza</i>	J. L. Sáenz de Heredia	Madrid: APJQ
1964	<i>Valiente</i>	Luis Marquina	Madrid: APJQ

En el Archivo personal de Juan Quintero Muñoz se conservan además otras partituras, que podemos clasificar de la siguiente manera:

- Comedias musicales y operetas.
- Canciones, obras instrumentales y piezas ligeras manuscritas.
- Borradores diversos.
- Ediciones impresas de canciones y otras piezas del autor.

Entre las fuentes musicales cinematográficas deben incluirse las ediciones comerciales de partituras fílmicas. Si buscamos las ediciones existentes bajo el nombre de Juan Quintero Muñoz, éstas se reducen a las populares “Sevillanas Imperio”,

compuestas por Quintero para que fueran interpretadas por Imperio Argentina en la primera versión sonora de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), un bolero de *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), tres cantables del film hispano-francés *Aventuras del Barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, 1954), que fueron interpretadas por Luis Mariano (autor también de la letra española, junto a Jesús María de Arozamena), y el pasodoble “Olé ya compañero” incluido en *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954). Aunque puede resultar chocante la escasez de canciones cinematográficas editadas, hemos de señalar que Quintero compuso relativamente poco para el cine musical, destacando su labor en el terreno de la música instrumental de fondo. Sí que encontraremos numerosas ediciones de sus piezas no cinematográficas (teatro musical, pasodobles, canción ligera, etc.), algunas de las cuales alcanzaron un notable éxito y le reportaron importantes beneficios.

Tabla 14: Ediciones comerciales de música cinematográfica de Juan Quintero en la B.N.E. ²¹
Fuente: Base de datos de la B.N.E. (Madrid) y Archivo personal de Juan Quintero (Madrid)

Año	Título	Película	Edición
1934?	“Sevillanas Imperio”	<i>La hermana San Sulpicio</i> (Florián Rey, 1934)	Madrid: Faustino Fuentes, [entre 1912 y 1940]. - 3 h.; Canto y piano
1949	“Te quiero besar” (Bolero)	<i>Mare Nostrum</i> (Rafael Gil, 1948)	Madrid: Ediciones Casablanca, [1949]. Canto y piano
1958	“¡Ay Lola!” (<i>Lola marinera</i>)	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)	[Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958?] - 2 h.; Canto y piano
1958	“Bulerías de Fígaro” (<i>Fígaro</i>)	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)	[Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958?] - 2 h.; Canto y piano
1958	“Canción de la sierra” (<i>Chanson de la montagne</i>)	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)	[Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958?] - 2 h.; Canto y piano
1955	“Olé ya compañero”: Pasodoble- Andaluz	<i>Un caballero andaluz</i> (Luis Lucia, 1954)	Barcelona: Música del Sur, cop. 1955; 8 partes (Orquestina)

Materiales sonoros cinematográficos

Aquí se incluirían todos los materiales relacionados con la música, producidos a lo largo de las distintas fases cinematográficas: pre-producción, rodaje, post-producción y exhibición.

²¹ Incluimos sólo las cinematográficas, aunque existen otras partituras no cinematográficas editadas de las que daremos cuenta en el catálogo del compositor.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

1) Fase de pre-producción: No hemos localizado en el archivo personal de Quintero ningún guión cinematográfico técnico o literario. Tampoco existen *storyboards* ni ningún otro material previo al rodaje de los filmes. Esto prueba que, en la mayor parte de los casos, el compositor llegaba al proceso de creación del film en fases posteriores, generalmente una vez terminado el rodaje.

2) Fase de rodaje: No hemos tenido acceso a registros sonoros directos de la fase de rodaje ni de post-producción. Las grabaciones originales, en soporte generalmente óptico, de las bandas sonoras constituyen un material de muy difícil localización que, en el mejor de los casos, ha permanecido en poder de las empresas productoras y cuyo deterioro o destrucción consideramos una inevitable cuestión de tiempo.

Sin embargo, sí hemos encontrado fuentes que prueban la participación ocasional del compositor en la fase de rodaje. En el archivo personal de Quintero se conserva una carta fechada en Julio de 1940 en la que Rafael Gil, guionista de la película *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940) le envía las instrucciones pertinentes antes de comenzar el rodaje:

Barcelona, 29, Julio, 1940.

Querido Juanito: te enviamos un pequeño guión musical para que puedas ir preparando los motivos que luego acoplarás aquí. Como verás, has de conseguir un tema lo más melódico posible, pues influirá decisivamente en el ritmo total de la película. Lo que más prisa corre es la cancioncilla y el vals y la mazorca del Real. Esto debes prepararlo con toda urgencia [...].

Ardavín te avisará con anticipación cuándo tienes que venir. Nosotros empezamos a rodar el miércoles o el jueves.

Un abrazo. Rafael Gil²².

La urgencia con que se requerían la cancioncilla, el vals y la mazorca, responde a una cuestión práctica relacionada con la inclusión de música diegética en el film. Se trataba de números cantados y bailados en la acción de la película, por lo que las piezas tenían que estar compuestas y grabadas antes del rodaje de las escenas, para poder realizar en el plató el *play-back* correspondiente. El resto de las músicas de fondo podían ser compuestas y grabadas con posterioridad al rodaje, ya que no serían

²² Carta de Rafael Gil a Juan Quintero, 29 de Julio de 1940. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

necesarias hasta la fase de post-producción, concretamente hasta el montaje sonoro del film. Sabemos que el propio Juan Quintero se trasladó a Barcelona y participó en uno de esos *play-backs*, como lo demuestra la fotografía en la que aparece caracterizado a tal efecto.



Ilustración 7: Juan Quintero caracterizado durante del rodaje de *La florista de la reina* (E. Fernández Ardavín, 1940). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

3) Fase de post-producción: Dada la gran variedad de directores y guionistas con los que trabajó Juan Quintero Muñoz, las fuentes nos ofrecen muy diversas posibilidades respecto a la influencia del cineasta en la labor del músico. Se conservan en su archivo algunos “Guiones Musicales”²³, cuyo formato varía en función del director de la película. Algunos entregaban por escrito el guión musical del film (*cue sheet*) con indicaciones bastante precisas sobre la duración de los bloques, la estructura temática, la instrumentación y otros muchos aspectos. Tal es el caso del director Luis Marquina, del que conservamos el guión musical que entregó a Quintero para la BSM de *Ventolera* (1961):

²³ Las fuentes nos ofrecen denominaciones tan variadas como (a veces) inexactas: “Guión Musical”, “Bloques de Música” o directamente nada.

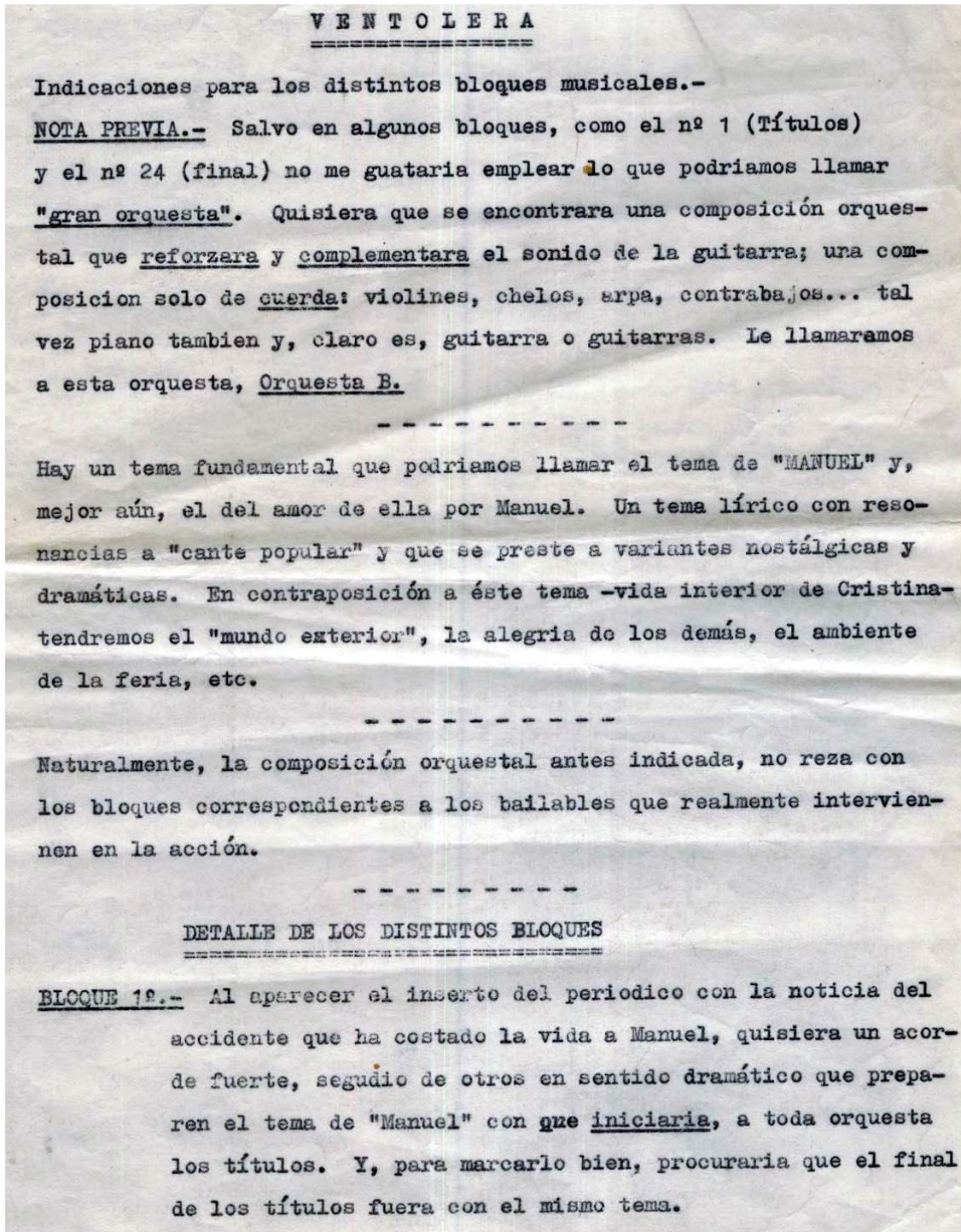


Ilustración 8: Primera página del guión musical de *Ventolera* (Luis Marquina, 1961)
Fuente: Madrid, Archivo Personal Juan Quintero

Como vemos, en este caso las indicaciones son absolutamente precisas, pero no siempre eran así. En algunas de las carpetas conservadas en el archivo de Quintero encontramos folios sueltos con breves listados a lápiz en los que consta tan sólo el título

de cada bloque y su duración. Así sucede en esta página perteneciente al “guión musical” de la película *Yo no soy la Mata-Hari* (Benito Perojo, 1948).

Celuloide Rameio (3^{er} rollo)

Fachada y público paseando	7 m	16 ^s
Baile	16 m	36 ^s
<hr/>		
Llegada auto y columpio	10 m	23 ^s
(la caída al final)		
Bicicleta (Total, 9 ^{1/2})		
Efectos: hasta caída EL	3 ^{1/2}	8 ^s
Hasta ruido en el pecho de EL	2 ^{1/2}	6 ^s
Ruido pecho de ELLA	3 ^{1/2}	8 ^s
(caja de música cuerda)		
<hr/>		
El por el pasillo optimista	3 m	4 ^s
Rede fue mira cerria dura hasta		
sea se oye el tiro (escena pasional)	11 ^{1/2}	26 ^s
Corren y ven el cadáver	2	5 ^s
Contemplando el cadáver hasta		
fue ELLA se cae de espalda	5	12 ^s
<hr/>		
Salida coche	4 m	9 ^s
<hr/>		
Tonal tal rapid y brava		

Ilustración 9: Página del guión musical de la película *Yo no soy la Mata-Hari* (Benito Perojo, 1948).
Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Otra fuente encontrada en nuestras investigaciones, y de la que no tenemos referencia en estudio alguno, son las anotaciones realizadas por el compositor-director durante las sesiones de grabación con la orquesta. En estas “hojas de grabación” Quintero anotaba las tomas que servían y aquellas que no. Recordemos que en este periodo las grabaciones sonoras se realizaban sobre soporte óptico (y no magnético), por lo que no se podía regrabar la toma correcta sobre la toma errónea, sino que había que registrarlos todo seguido. En la ilustración se presenta la hoja de la grabación realizada para el film *El grano de mostaza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1962), en la que, como vemos, junto a cada bloque numerado (B5, B6, B7, etc.) se indica que la 1ª toma es correcta (1ª Bien).

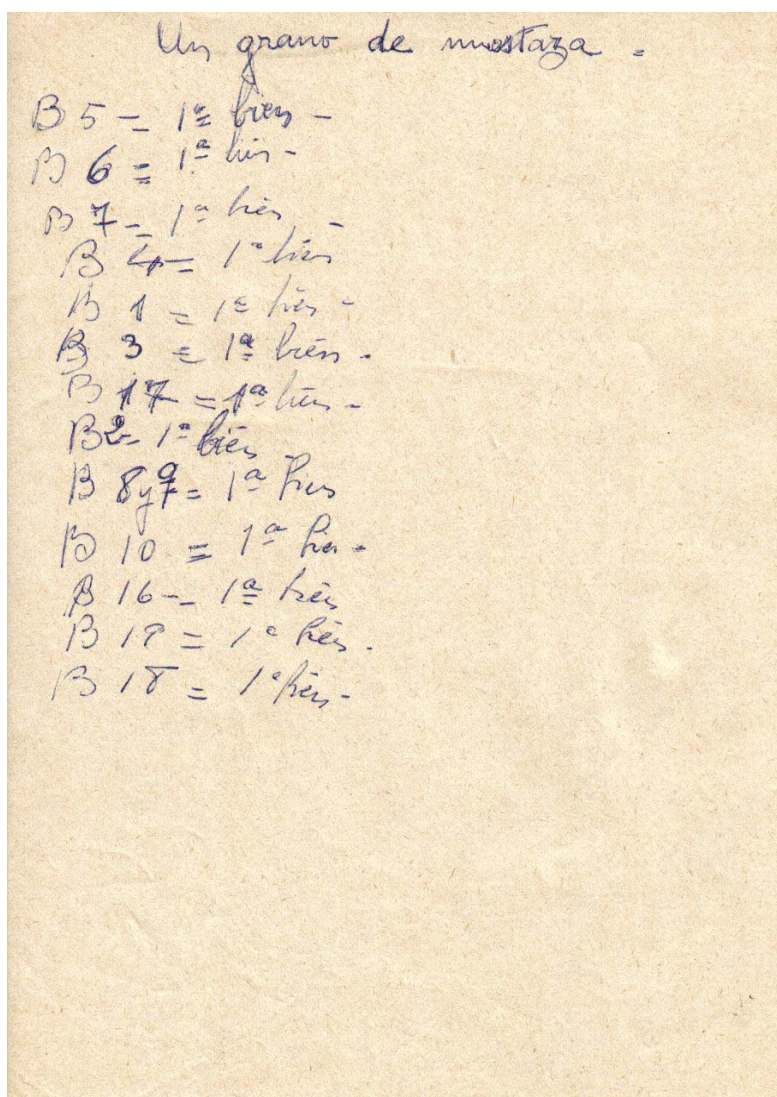


Ilustración 10: Hoja de grabación de la película *El grano de mostaza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1962).
Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

4) Fase de exhibición y comercialización: Aquí se incluyen las ediciones comerciales de partituras (de las que ya hemos hablado) y, muy especialmente, las ediciones discográficas. El listado de ediciones discográficas con música cinematográfica de Juan Quintero arroja una cifra algo mayor que el de partituras, aunque hemos de indicar que únicamente el disco editado por la Fundación Autor contiene sus grandes composiciones sinfónicas para música de fondo²⁴.

Tabla 15: Discografía localizada con música cinematográfica de Juan Quintero Muñoz.

Fuente: elaboración propia a partir de la base de datos de la B.N.E. (Madrid)

Año	Piezas Grabadas	Película	Edición
1940	“Sevillanas Imperio”	<i>La hermana San Sulpicio</i> (Florián Rey, 1934)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1940], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1947?	“Sevillanas Imperio”	<i>La hermana San Sulpicio</i> (Florián Rey, 1934)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [ca. 1947], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1949	“Te quiero besar”	<i>Mare Nostrum</i> (Rafael Gil, 1948)	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, [1949], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1953	“De Madrid al cielo”	<i>De Madrid al cielo</i> (Rafael Gil, 1952)	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, [1953], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1954	“Bulerías de Fígaro” “Canción de la sierra”	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1954	“Camino de gloria” “Canción de amor de Fígaro”	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954], 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 17'5 cm
1954	“Plegaria de Fígaro” “Camino de gloria”	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1955	“En una calle cualquiera” “Ole ya, compañero”	<i>Un caballero andaluz</i> (Luis Lucia, 1954)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1955], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm
1955	“En una calle cualquiera” “Ole ya, compañero”	<i>Un caballero andaluz</i> (Luis Lucia, 1954)	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1955], 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 17'5 cm

²⁴ En la fase de corrección de esta tesis salió al mercado el libro-disco *Fantasía cinematográfica, vol. 1*. Selección musical y textos de Ana Vega Toscano. Madrid: Radiotelevisión Española, 2007. Incluye dos CD con bandas sonoras españolas de diversas épocas y autores (Quintero, Guridi, Turina, Parada, García Leoz, Asins Arbó, José Nieto y Carmelo Bernaola). El primero de los discos incluye siete números de la BSM de *Locura de Amor*, interpretados por la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, según los arreglos que José Nieto y Benito Lauret realizaron para el disco de la Fundación Autor.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

1997	“Vana ilusión” “Pensar en ti”	<i>Deliciosamente tontos</i> (Juan de Orduña, 1943)	Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, D.L. 1997, 2 discos (CD-DA) + 1 folleto (27 p.)
2000	<i>Locura de amor</i> <i>Mare Nostrum</i> <i>Pequeñeces</i> <i>Alba de América</i>	<i>Locura de amor</i> (Juan de Oruña, 1947) <i>Mare Nostrum</i> (Rafael Gil, 1948) <i>Pequeñeces</i> (Juan de Orduña, 1949) <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951)	[Madrid]: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.)
2002	“Olé ya, compañero”	<i>Un caballero andaluz</i> (Luis Lucia, 1954)	Sevilla: Calé Records, D.L. 2002. 1 disco (CD-DA). - (Grandes de la copla, 11. Carmen Sevilla)

Fuentes Documentales

En el amplio apartado de fuentes documentales, hemos de destacar la importancia de las referencias halladas en publicaciones de la época. Junto con los artículos localizados en hemerotecas y filmotecas, ha sido de especial ayuda en nuestra labor la existencia en el archivo del compositor de un amplio *corpus* de recortes de prensa y revistas (noticias, entrevistas, críticas, reportajes), folletos publicitarios, programas de conciertos, correspondencia y fotografías.

La importancia de Quintero en el panorama cinematográfico español queda demostrada por su frecuente aparición en revistas especializadas, siendo incluso objeto de reportajes y entrevistas, como las que encontramos en la revista *Espectáculo* (órgano de difusión del Sindicato Nacional del Espectáculo), firmadas por R. Martínez Torres (1954, ver ilustración) y por Antonio Serrano (1953)²⁵. También encontramos entrevistas con el compositor en medios especializados en música como la revista *Ritmo*. En 1949 Antonio de la Callé realizó para esta revista una especie de encuesta sobre música cinematográfica a varios compositores, entre ellos a Juan Quintero²⁶.

²⁵ SERRANO, Antonio. «En el cine no están bien pagados nada más que estos elementos: director, estrellas y operador». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, Nº 79 (diciembre-enero, 1953).

MARTÍNEZ TORRES, R. «Un congreso internacional de música para cine». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, Nº 83 (abril-mayo, 1954). Recorte de prensa. Madrid Archivo Personal de Juan Quintero.

²⁶ CALLE, Antonio de la. «El cine español no es melómano». *Ritmo* (Madrid), Nº 224 (noviembre-diciembre, 1949), p. 26.

**Espectáculo, año VII, Núm. 83 1954
Abril-Mayo**

También se celebró en Cannes...

Un congreso internacional de música para cine

En fecha reciente, el maestro Juan Quintero ha efectuado un viaje a Cannes, del que se han recogido ligeras noticias en la Prensa. Pero a nosotros nos complace tener ampliamente informados a nuestros lectores, y a tal efecto hemos celebrado una entrevista con Juan Quintero, el cual, no obstante encontrarse en período de convalecencia por las heridas que recibió en un accidente de automóvil, nos ha brindado la simpatía y la amabilidad de sus palabras. Ofrecemos a ustedes el siguiente diálogo:



Juan Quintero.

—¿Motivo de su viaje a Cannes?

—Asistir al Congreso Internacional de Música organizado por la Unesco y la Federation Internationale des Auteurs de Films, de la que soy vicepresidente.

—¿Qué países tuvieron representación en el Congreso?

—Estuvieron representados Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, España y Japón, asistiendo los principales autores cinematográficos de cada país; entre ellos, Oreste Petrolini, italiano, y Georges Auric, el gran compositor francés.

—¿Cuáles fueron las intenciones y conclusiones de dicho Congreso?

—Cada país ha expuesto los problemas que se derivan de la música cinematográfica con referencia a la producción. En realidad, los problemas que se trataron no existen, pues hubo delegación que pretendía la pureza musical en el cine, no admitiendo que se oiga nada que no se ve en la pantalla. Georges Auric se opuso terminantemente a esta idea, pues dice que no cree en el cine realista, y que necesita, para que una película musical le guste, que tenga bellas imágenes y una hermosa sonoridad, aunque sea falsa. También se discutió mucho la incorporación del *ballet* al cine. Italia nos ha dado una muestra con su película *Carrousel napolitano*, auténtica obra de arte en que se barajan de manera maravillosa la danza, el canto y la fantasía. Pero este problema no lo puede resolver un Congreso. Hace falta, como ha ocurrido en Italia, que se decidan a gastar la enorme cantidad de dinero que debe de haber costado esa película, con el temor de que el gran público no llegue nunca a comprender los valores que aquello encierra y no responda comercialmente al esfuerzo económico hecho por los productores, cosa que sería muy lamentable, pues es obvio que si la explotación de la película no guarda relación con los gastos hechos, no volverán, lógicamente, a hacer otro intento artístico de tal categoría.

**Ilustración 11: Fragmento de Entrevista de R. Martínez Torres a Juan Quintero Muñoz.
Revista *Espectáculo*, año VII, N° 83 (1954)
Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero**

EL ALCAZAR

De la ceca a la meca... DEL CINE

“Un drama nuevo” se estrena con brillante éxito en el Avenida

Argumento: Tamayo y Baus. Adaptación: Tamayo y Echegaray. Música: Juan Quintero. Decorados: Burmann y Canet. Fotografía: G. Golberger. Dirección: Juan de Orduña. Intérpretes: Irasema Diliam, Roberto Font, Julio Peña, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Ricardo Acero, Nicolás Perchicot, Gabriel Algara y Fortunato Bernal.

El estreno de la obra de Manuel Tamayo y Baus “Un drama nuevo”, celebrado el 1 de mayo de 1867, marcó una fecha destacada en el teatro español. Y ahora en su versión cinematográfica señala también una brillante efeméride en los anales del cine nacional.

Además de lo que el drama realista de Tamayo y Baus significó en su momento, queda hoy, al cabo de la depuración del tiempo, la intensidad de su acción, el choque vigoroso de los más tremendos sentimientos humanos, la atormentada psicología de unos seres prisioneros de la angustia de sus pasiones insatisfechas, la universal materia dramática de su profundo contenido y ese juego contrario de la ficción y la realidad componiendo la desolada tragedia que centra el bufón Yorick. Drama volcado hacia afuera, gritado con el énfasis declamatorio que le da la condición de actores de sus protagonistas, drama al que todos se entregan, cada uno con su tormento distinto, bajo el peso inexorable de un destino movido por los celos, la traición, la envidia y la venganza, sentimientos antiguos como el mundo. Una adaptación de respetuosa fidelidad al texto original ha conservado todos los elementos dramáticos que puso en juego Tamayo y Baus, encuadrándolos en los mismos límites. Quizás en una adaptación más libre estos elementos habrían perdido brío. Había que aceptarlos con todas sus consecuencias, exponerlos en su versión cinematográfica con sinceridad y valentía, sin diluir ni dilatar ninguna de sus esencias dramáticas.

hace gala de sus sorprendentes facultades de actor con seguros recursos para el éxito. Irasema Diliam luce su delicada belleza, restándole brillantez a su labor un doblaje poco afortunado. Manuel Luna incorpora con su bien acreditado talento el papel de Walton. Julio Peña salva con inteligente comprensión los grandes riesgos del Edmundo, imponiendo su categoría de excelente galán. Jesús Tordesillas personifica un Shakes-

peare lleno de empaque y dignidad.

Burman y Canet han compuesto unos decorados bien entonados con la época y el ambiente, resueltos con excelente concepto cinematográfico, entre los que destaca la impecable fidelidad del teatro El Globo. El vestuario abunda en bellos figurines que interpretan la época con deliciosa propiedad. Tanto decorados como intérpretes han sido estupendamente fotografiados por Golberger en un trabajo lleno de justeza expresiva, con belleza en los contrastes dando a cada lugar y a cada instante del drama su luz adecuada. Juan Quintero apoya la acción con una música inspirada que además de su servicio al tema contiene riqueza melódica y bella composición.

brados motivos de alabanza para ser eximida de los defectos que un prisma riguroso pudiera hallar, y es digna de figurar entre las mejores películas de nuestra cinematografía.

Alfonso SANCHEZ

Un gigantesco superfilm en Coliseum, mañana jueves.
“Infierno en la tierra”, con Gene Tierney, George Montgomery, Lynn Bari, Víctor McLaglen, etc.

La triunfadora marca 20th Century Fox ha llevado a la pantalla “China girl” con el título de “Infierno en la tierra”. ¡Amor! ¡Espionaje! ¡Heroísmo! ¡Acción! ¡Luchas titánicas! ¡Asunto nuevo en el cine! ¡Lujo asiático! ¡Movimiento de masas! ¡Uno de los cataclismos más formidables de la Historia los une en el más grande de los amores!

La subyugante Gene Tierney —más elegante y bella que siempre—, la revelación mundial del galán del día, George Montgomery, y la bellísima Lynn Bari, con el genial Víctor McLaglen, hacen de esta maravillosa película una de las joyas del cine moderno... ¡Arte! ¡Pasión! ¡Amor! ¡Presentación fastuosa! ¡Una fortuna!

Ha sido dirigida por el único capaz en la meca del cine: ¡Henry Hathaway! ¡As de directores! ¡Prodigiosa dirección! ¡El director de las más famosas producciones! El público madrileño admirará

COLISEVM

MAÑANA ESTRENO



INFIERNO EN LA TIERRA

Ilustración 12: Fragmento de la crítica de la película *Un drama nuevo* aparecida en el diario *El Alcázar* (26-11-1946). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

Ya hemos explicado que las críticas cinematográficas de la prensa diaria prestaban poca o ninguna atención al aspecto musical de los filmes. Sin embargo, resulta significativo el hecho de que en la mayor parte de las críticas sobre películas de Juan Quintero se hace alguna referencia a su labor, lo que denota el aprecio que hacia él sentía la crítica y la profesión cinematográfica. Si tomamos como ejemplo una crítica aparecida en el diario *El Alcázar* y firmada por Alfonso Sánchez (Ilustración 6), la única referencia a la música se limita a una aseveración elogiosa pero desprovista de contenido analítico. Y pudo darse por afortunado el compositor, porque es mucho más de lo que a este tema se le dedica en otras críticas:

Juan Quintero apoya la acción con una música inspirada que además de su servicio al tema contiene riqueza melódica y bella composición²⁷.

Se conservan además en el archivo algunos apuntes biográficos redactados por el propio Quintero con motivo de entrevistas o reportajes periodísticos, así como una biografía más extensa escrita en un estilo literario y ampuloso en 1955 por Mariano Sanz de Pedré, profesor de la Banda Municipal de Música de Madrid. Sanz de Pedré es autor de una historia de la Banda Municipal de Madrid publicada en 1959 y de un ensayo sobre el pasodoble, entre otras publicaciones²⁸.

Finalmente, el testimonio directo de la viuda de Juan Quintero, Doña Francisca Martos Plasencia, quien acompañó a su marido durante toda su trayectoria cinematográfica, supone una fuente fundamental para la culminación de este trabajo²⁹.

²⁷ SÁNCHEZ, Alfonso. «Un drama nuevo se estrena con brillante éxito en el Avenida». *El Alcázar* (Madrid), (26-11-1946). No consta número de página. Fuente: recorte de periódico localizado en el Archivo Personal de Juan Quintero.

²⁸ SANZ DE PEDRE, Mariano. *La Banda Municipal*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1959.

_____. *El pasodoble español*. Prólogo de Guillermo Fernández Shaw; epílogo de Victorino Echevarría; Madrid: Imp. de José Luis Cosano, 1961.

²⁹ Aunque nuestros encuentros y conversaciones han sido numerosos y constantes a lo largo de la realización de esta tesis, la información esencial sobre su marido quedó recogida en dos entrevistas realizadas en el verano de 2004 y que se presentan en el apéndice 3.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

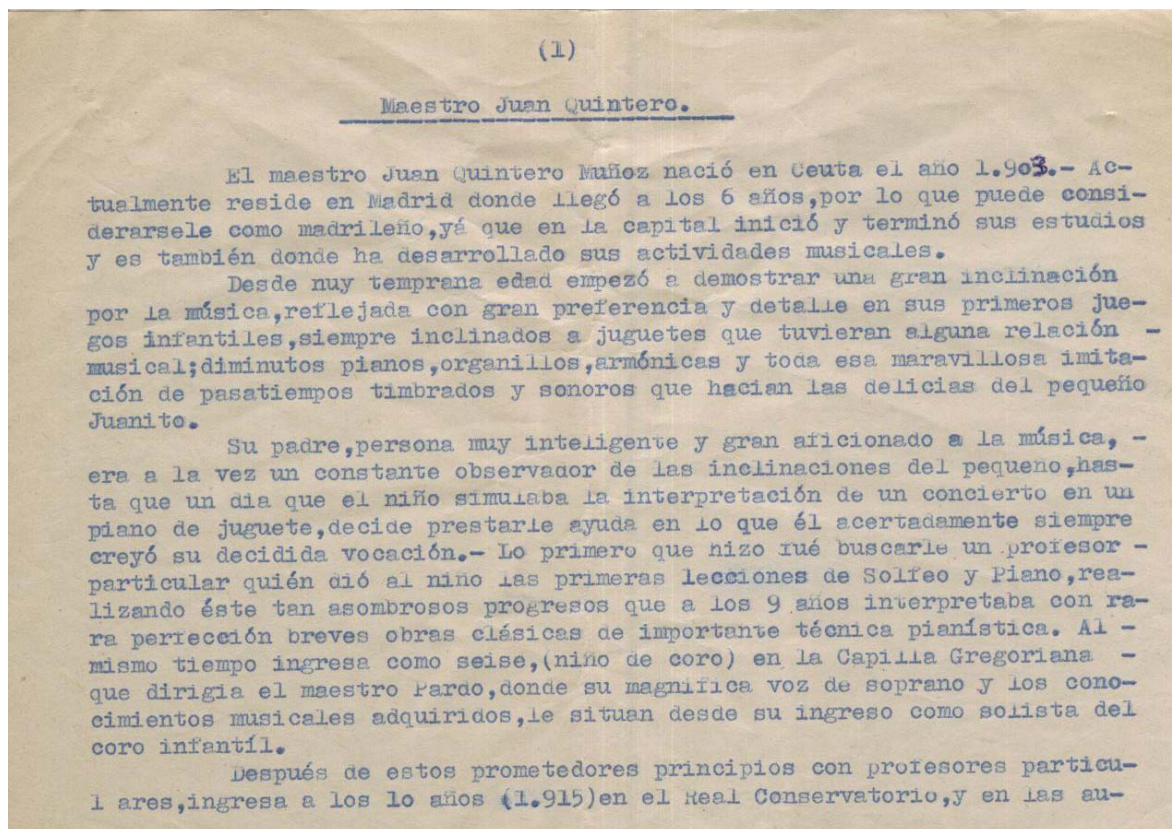


Ilustración 13: Primera página de los "Breves datos biográficos" redactados por Mariano Sanz de Pedré (1955). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

3.2. Años de juventud: los inicios de su carrera antes de la Guerra Civil (1903-1936)

«Tengo que confesar que mi vida profesional no ha sido difícil, y me he ido adaptando a los trabajos que me iban saliendo, y lo mismo acompañaba tangos (lo que hice con Spaventa mucho tiempo) que acompañaba a conciertos»³⁰.

3.2.1. Infancia y formación musical (1903-1924)

El hecho de que Juan Quintero Muñoz naciera en Ceuta el 29 de junio de 1903 responde a una razón estrictamente circunstancial ya que su padre, Francisco Quintero, funcionario del cuerpo de Correos y Telégrafos, y toda su familia procedían de la localidad gaditana de San Roque. En ella pasa Juan Quintero buena parte de su infancia

³⁰ QUINTERO MUÑOZ, Juan. [Breve biografía. 2 páginas mecanografiadas], p. 1 (Archivo Personal de Juan Quintero).

hasta que a los seis años, de nuevo por compromisos laborales del padre, su familia se traslada a Madrid. Desde muy temprano, el menor de los tres hermanos Quintero (Francisco, Manuel y Juan)³¹, muestra una inclinación natural hacia la música. No existían en su familia antecedentes musicales aunque su padre, guitarrista aficionado, le enseñó sus primeras notas:

Un día que el niño simulaba la interpretación de un concierto en un piano de juguete, decide prestarle ayuda en lo que él acertadamente siempre creyó su decidida vocación³².

Quintero comienza a tomar lecciones particulares de solfeo y piano, «con tan asombrosos progresos que a los nueve años interpretaba con rara perfección breves obras clásicas de importante técnica pianística», e ingresa como niño cantor en la Capilla Gregoriana que dirigía en Madrid el Maestro Pardo, «donde su voz de soprano y los conocimientos musicales adquiridos, le sitúan desde su ingreso como solista del coro infantil»³³.

Con apenas once años, el pequeño Juan había logrado estrenar y editar su primera obra como compositor. Se trataba de un cuplé titulado “El monoplano”, con letra de Fernando Salazar, un amigo de su hermano Manuel, que era empleado de Hacienda. La canción fue interpretada por primera vez en un Cabaret de Madrid llamado Ideal-Rosales (situado en el madrileño Paseo de Rosales), y más tarde en otros locales de la capital, Alcalá de Henares y San Sebastián, todo lo cual le reportó la “nada desdeñable” cantidad de 10 pesetas con 83 céntimos en calidad derechos de autor. En el archivo personal de Quintero se conserva la partitura de acompañamiento pianístico de este cuplé, que bien puede considerarse como la primera obra de su catálogo.

Su padre siempre había querido para él, al igual que para el resto de sus hermanos, un puesto como funcionario del Estado, pero se vio obligado a admitir la vocación de su hijo que, en 1915, ingresa en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde empieza a estudiar solfeo con Doña Dolores Salvador.

³¹ Es importante aclarar que el escritor jerezano Antonio Quintero Ramírez, letrista junto con Rafael de León de la ingente producción de canciones compuestas por el trío Quintero-León-Quiroga (del que sólo el tercero era músico), no tenía ninguna relación familiar con Juan Quintero Muñoz. La confusión causada por esta coincidencia onomástica ha salpicado de continuos errores la limitada bibliografía existente sobre el compositor ceutí, especialmente en las bases de datos cinematográficas.

³² SANZ DE PEDRÉ, Mariano. *El maestro Juan Quintero Muñoz. Breves datos biográficos*. [Cuartillas mecanografiadas], 1955, p. 1 (Archivo Personal de Juan Quintero).

³³ *Ibidem*.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Su hermano mayor Manuel, también funcionario de Correos y Telégrafos que vivía en Barcelona, le compra a plazos su primer piano. Durante su primera etapa como compositor de canciones, el apoyo de su hermano Manuel fue fundamental, llegando incluso a escribir alguna de sus letras como veremos más adelante. Su primera profesora de piano en el conservatorio fue Sofía Salgado. Al pasar en el sexto año a estudios superiores, comienza a tomar lecciones con algunos de los nombres históricos de la música española del siglo XX. Su profesor de piano fue el célebre Joaquín Larregla. Estudia armonía con Abelardo Bretón, hijo del gran maestro Tomás Bretón, composición con Amadeo Vives, música de cámara con Rogelio Villar y violín con Julio Francés, integrante y líder del famoso Cuarteto Francés, uno de los más importantes del primer tercio del siglo XX en España.



Ilustración 14: Alumnos distinguidos en la asignatura de Música de Cámara del Conservatorio de Madrid (recorte de prensa, 1923). Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

En febrero de 1923 Quintero participa en un concierto organizado por la asociación de Alumnos del Conservatorio. La prensa elogia brevemente su actuación, junto a la de otros alumnos:

Con arreglo al brillante programa anunciado se verificó la tercera velada organizada por la Asociación de alumnos del Conservatorio. El salón-teatro estaba lleno de bote en bote y el público salió complacidísimo de tan encantadora fiesta de arte. En la parte musical se distinguieron los alumnos Juan Quintero, José Núñez Castellanos y Jesús Fernández³⁴.

Ese mismo año es distinguido por su capacidad en la asignatura de Música de Cámara, junto a otros compañeros entre los que se encontraba su buen amigo (y futuro colaborador), el violinista Jesús Fernández. La prensa de la época publicó una fotografía de los alumnos junto al profesor de la asignatura don Rogelio Villar. Quintero aparece en el centro de la imagen señalado con una cruz (Ilustración 14).

En 1924 finaliza sus estudios de piano, obteniendo la calificación de Sobresaliente y el Premio Extraordinario del Conservatorio. La prensa madrileña se hizo eco de la noticia:

Con la solemnidad propia del acto y el salón-teatro lleno de público, se ha celebrado en el Conservatorio el concurso para adjudicar los premios de piano.

Por unanimidad le ha sido adjudicado uno a la señorita, y bien puede llamársela niña, puesto que no cuenta más que trece años de edad, María Teresa García Moreno, que ejecutó como obra impuesta, el primer tiempo de la Sonata en “la bemol”, de Weber, y como de libre elección, “Mazzepa” de Listz, siendo aplaudidísima y aclamada por el auditorio, que la hizo salir repetidas veces al proscenio; y el otro, al joven Juan Quintero, que, además de la mencionada página impuesta, interpretó el “Allegro” de concierto, de Saint-Saens, mereciendo, asimismo, aplausos y plácemes de la concurrencia.

Ambos notables pianistas son discípulos del ilustre maestro D. Joaquín Larregla, que, como es natural, ha recibido de compañeros, alumnos y amigos, muchas felicitaciones³⁵.

En otro recorte de periódico leemos:

En el Real Conservatorio de Música se ha verificado la oposición a los premios de fin de carrera. El de piano fue obtenido por unanimidad por D. Juan Quintero, que contendió brillantemente con doce concursantes.

³⁴ [Sin autor]. «En el Real Conservatorio de Música y Declamación». Recorte de prensa sin cabecera ni lugar de publicación [15-02-1923]. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

³⁵ O. «Informaciones y noticias musicales: Los premios de piano en el Conservatorio». Recorte de prensa sin cabecera, fecha ni lugar de publicación [1924]. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Interpretó con gran pericia y buen sentido la “Sonata en la bemol”, de Wéber; el “Allegro appassionato”, de Saint Saëns³⁶.

También en estos momentos dio el joven Quintero muestras de sus dotes para la composición. En cierta ocasión, el Conservatorio convocó entre sus alumnos un concurso de composición. Quintero concurre con un *Scherzo* que le fue premiado. El trofeo, que había sido donado por el Círculo de Bellas Artes, consistía en dos aguafuertes sobre temas de la *Tetralogía* de Wagner que aún conserva la viuda del compositor en su domicilio. Entre estas composiciones de principiante se cuenta un himno bajo el lema “Dejad que los niños”, cuya partitura manuscrita para voces y piano (fecha en febrero de 1924) hemos localizado en el archivo de Quintero.

3.2.2. Inicios como intérprete y compositor (1924-1936)

Los primeros ingresos continuados de Juan Quintero llegaron desde el ámbito de la interpretación. El joven músico se ganaba la vida, recién terminados sus estudios a mediados de los años veinte, como pianista acompañante, músico de café y violinista suplente en las orquestas de los teatros de zarzuela, donde cobraba en aquella época de 4 a 5 pesetas diarias. En septiembre de 1924 el diario *La Libertad* de Madrid publica la reseña de un concierto, organizado por el propio medio, en el que había participado con gran éxito el pianista ceutí. El articulista le augura un prometedor futuro:

El joven y eminente pianista Juan Quintero fue la más saliente figura del concierto que organizó el martes pasado *La Libertad*. Este gran artista, que ha obtenido el primer premio de piano en el último curso del Conservatorio de Madrid, ejecutó, tan admirablemente como él sabe, algunas composiciones del maestro Larregla, el «Vals» de Chopin y finalmente el «Allegro appassionato» de Saint-Saens, difícilísima pieza con la que ganó el merecidísimo lauro que hubo de destacar su relevante personalidad. En plena juventud, Juan Quintero, a quien ha dotado la Providencia con esos poderes que no son por ella frecuentemente concedidos, aparece frente a un porvenir brillantísimo y como una espléndida realidad en el arte musical contemporáneo³⁷.

Como vemos, las obras interpretadas por Quintero pertenecen al repertorio clásico que había desarrollado en sus estudios del Conservatorio (incluida la pieza que le valió su Premio Extraordinario de Piano). Sin embargo, en palabras de Julio Arce, «como era habitual en esta época, no existía entre los intérpretes una delimitación

³⁶ [Sin autor ni título] Recorte de prensa sin cabecera ni lugar de publicación [09-07-1924]. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

³⁷ - [Sin autor]. «El joven y eminente pianista Juan Quintero». [*La Libertad* (Madrid)]. Recorte de prensa sin cabecera [13-09-1924]. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

estricta en los repertorios, de tal manera que un pianista podía ofrecer recitales de obras clásicas y en otras ocasiones música ligera»³⁸. Así, Quintero acompañaba en sus giras por España y Portugal a solistas y agrupaciones de muy diversos ámbitos y repertorios: el violinista ruso Miltems, el violonchelista húngaro Faldhes, el saxofonista brasileño Ladario Teixeira, el cantante de tangos Spaventa, la Agrupación de Música de Cámara “Doble Quinteto Español” o el Quinteto de Instrumentos de Viento de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos.

En octubre de 1924 Quintero comienza a colaborar como pianista acompañante de un quinteto de instrumentos de viento, llamado Quinteto España, formado por solistas de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, del Teatro Real y del Real Cuerpo de Alabarderos. El grupo, integrado por Manuel Garijo (flauta), Aurelio Fernández (clarinete), Antonio Romo (fagot), Álvaro Mont (trompa), Emilio González (oboe), realizó junto a Quintero una serie de recitales por el sur de España: Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, Sevilla, Málaga y Albacete, entre otras ciudades. Del éxito de sus interpretaciones quedó constancia en las distintas publicaciones locales. Sirva como ejemplo esta crítica publicada en *El Defensor de Albacete* el 21 de octubre de 1924, sobre un concierto celebrado en el Círculo de Bellas Artes de la ciudad:

Brillante resultó la fiesta musical de anoche organizada por el Círculo de Bellas Artes.

El notable Quinteto España, de instrumentos de viento, que se ha constituido oficialmente en agrupación artística con esa denominación, bajo el patronato de S. M. el Rey, ha sido éste el primer concierto que ha dado con tal carácter.

El hermoso programa en el que figuraban obras de los maestros Schubert, Bretón, Beethoven, Saint-Saens, Doppler, Huguenin, Francés y Thuiller, fue interpretado admirablemente por los competentes profesores, acompañados por el eminente pianista señor Quintero.

Justamente la numerosa concurrencia que asistió al acto, prodigó sus entusiastas aplausos a los conocidos artistas, que supieron poner a elevada altura el nombre de la agrupación que forman, viéndose obligados a ejecutar algunas obras fuera de programa y a repetir otras.

Por su descripción maravillosa, y sus aciertos de técnica, en las obras interpretadas, demostró el «Quinteto España» la justicia de la fama de que viene precedida esta agrupación integrada por solistas de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, del Teatro Real y del Real Cuerpo de Alabarderos,

³⁸ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 9.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

todos premios de honor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

En un aparte, hemos de rendir un férvido elogio para el señor Quintero, el joven y laureado profesor de piano y notable violinista, que está llamado por sus recientes éxitos, a ocupar un puesto preeminente en esta última especialidad artística y que interpretó, con exquisito gusto, una preciosa composición, defiriendo a los aplausos del público³⁹.

Como vemos en esta crítica, Quintero no sólo exhibía su talento al piano sino que también se atrevía con su segundo instrumento, el violín. Recordemos que nuestro compositor recibió clases del prestigioso violinista Julio Francés. Veremos como en los próximos años, sus dotes con el violín le permitirán ampliar sus posibilidades laborales (por ejemplo, durante la Guerra Civil).



Ilustración 15: Juan Quintero (sentado a la derecha) junto a sus compañeros del Quinteto de Viento. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

Pocos días después la agrupación camerística repetía su éxito en la velada inaugural de la temporada de la Sociedad Sevillana de Conciertos, con nuevos elogios en la prensa hacia la figura de su pianista acompañante:

³⁹ [Sin autor]. «En Bellas Artes: El Concierto de anoche». *El Defensor de Albacete* (21-10-1924). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

El Quinteto España puso todo su entusiasmo en la ejecución de los quintetos de Taffanell, Beethoven y en la «Serenatina» de Julio Francés, escuchando calurosos aplausos a la terminación de cada uno de los tiempos de estas obras. Manuel Garijo se hizo aplaudir con entusiasmo en la *Fantasia para flauta* de Doppler, magistralmente acompañada al piano por el joven artista Juan Quintero, que en esta obra, como en el Quinteto de Beethoven, demostró ser excelente pianista⁴⁰.

Al día siguiente Quintero realizó al menos dos actuaciones más en Sevilla, una como acompañante en el Teatro San Fernando (donde dio muestras de su capacidad como “repentizador”) y otra en solitario en el Casino Militar de la ciudad:

Del joven Juanito Quintero decía en mi crónica de ayer que era excelente pianista, teniendo ocasión de confirmar mi juicio, por la magistral manera de acompañar a Fernández Nordas en el concierto del teatro San Fernando, «sin previo ensayo», y por la irreprochable ejecución en el casino Militar de «*Sevillanas*» de Albéniz, y el «*Allegro appassionato*», de Saint-Saëns, obra con la que alcanzara este año el primer premio en el Real Conservatorio de Madrid⁴¹.

Al menos durante dos años más estuvo Quintero vinculado al quinteto de instrumentos de viento, como lo prueban los programas de mano localizados en su archivo. A principios de 1926 realizan una serie de conciertos por el norte de España, entre los que destacamos los celebrados los días 19 y 20 de enero en las Sociedades Filarmónicas de Pamplona y Burgos, respectivamente. El programa desarrollado en ambos conciertos fue el mismo:

Primera parte: “Bolero” de T. Bretón (para quinteto de viento y piano), “La Cigala” de Albisi (flauta, oboe, clarinete y fagot), “Tríos humorísticos” de Huguenin (oboe, clarinete y fagot), “Minue de la rosa” de Larregla (piano solo).

Segunda parte: “Quinteto en mi bemol mayor op. 16” de Beethoven (para oboe, clarinete, trompa, fagot y piano).

Tercera parte: “Serenatita” de Julio Francés (para quinteto de viento), “Polonesa y Badinerie de la Suite en Si menor” de Bach (flauta y piano), “Capricho sobre aires daneses y rusos op. 79” de Saint-Saens (flauta, oboe, clarinete y piano), “Final del Sexteto en Si bemol op. 6” de Tulle (para quinteto de viento y piano)⁴².

⁴⁰ Fritz. «Sociedad Sevillana de Conciertos: Velada inaugural de la temporada». Recorte de prensa sin cabecera [Sevilla] (28-10-1924). Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

⁴¹ Fritz. Recorte de prensa sin cabecera ni lugar de publicación (28-10-1924). Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

⁴² *Quinteto de instrumentos de viento del Real Cuerpo de Alabarderos*. Programas de mano de los conciertos ofrecidos en las Sociedades Filarmónicas de Pamplona y Burgos los días 19 y 20 de enero de 1926. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Resulta significativo lo variado del repertorio de estos conciertos. Piezas de talante más ligero (como *La cigala* de Albisi o el *Minué* de Larregla) se presentaban junto a obras más densas del repertorio camerístico (como el *Quinteto Op. 16* de Beethoven, que ocupaba la parte central del concierto). Además, nunca faltaban los compositores españoles (Bretón, Larregla, Francés), los contemporáneos y las referencias a la música antigua (con J. S. Bach).

Por otra parte, en 1927 se forma el Doble Quinteto Español, resultante de la incorporación al quinteto de viento de cinco instrumentistas de cuerda, miembros del Teatro Real y de la Orquesta Sinfónica de Madrid: Abelardo Corvino y Francisco Cano (violines), Enrique Alcoba (viola), Vicente Hernández (violonchelo) y Juan González (contrabajo). En el archivo de Quintero se conserva el programa de mano de un recital dado por esta agrupación el 14 de marzo de 1927 en la Sociedad de Conciertos de Reus (Tarragona), en la que también figura nuestro músico como pianista acompañante. Si atendemos a las fuentes conservadas, la relación con el quinteto se corta en algún momento de 1927. Poco después, en la primavera de 1928 el también compositor y pianista Daniel Montorio obtiene la plaza de saxofonista en la Banda de Alabarderos.



Ilustración 16: Quinteto de viento junto a Daniel Montorio.

Fuente: Archivo de la familia Montorio⁴³

⁴³ Reproducida en: BARREIRO, Javier. *Maestro Montorio. Medio siglo de música popular española* [libro + disco]. Zaragoza: Aragón – LCD PRAMES, 2004, p. 11.

Una fotografía reproducida en un libro-disco sobre Montorio editado recientemente nos prueba que por estos años se incorporó al citado quinteto como pianista acompañante. La imagen no ofrece lugar a dudas: salvo el fagotista, el resto de instrumentistas son exactamente los mismos que aparecían junto a Quintero.

Por este tiempo, Juan Quintero había obtenido una gran fama como pianista acompañante de diversos solistas, cuyos recitales integraban todo tipo de repertorio, desde obras clásicas y contemporáneas hasta música ligera. Así, a su llegada a España, el eminente saxofonista ciego brasileño Ladario Teixeira se hizo con los servicios de Quintero para sus actuaciones. Su debut se produjo en el Teatro Rey Alfonso de Madrid, con un concierto patrocinado por el ministerio brasileño de exteriores, en cuyo programa se incluían piezas de Saint-Saëns (*Sonata Op. 168, Romanza Op. 51*), C. de Grandval (*Concierto Op. 7*), Kreisler (*Chanson Louis XIII*), Terschak (*Allegro de concierto*), Monti (*Czarda nº 2*), Popp (*Concierto fantasía*) y J. S. Bach (*Arioso*).

Hacia 1927 Quintero consolida su presencia en el terreno de la música ligera gracias a su contacto con el tenor argentino Francisco Spaventa, considerado como uno de los introductores del tango argentino en España. Su colaboración con este cantante iba más allá del mero acompañamiento, ya que junto a él Quintero comenzó su intensa trayectoria como compositor de canciones. Para Spaventa compone Quintero, entre otros, los tangos *Decís que el tango se muere* (junto al letrista José Andrés de Prada) y *Ya no monta el potro blanco* (con letra de Manuel Quintero, hermano del compositor), ambas piezas editadas en partitura por Antonio Matamala y grabadas en disco gramofónico por el sello La voz de su amo (Compañía del Gramófono Sociedad Anónima Española). El propio Spaventa compuso junto a Quintero *Aurora del peregrino*, pieza de estilo popular argentino que en 1930 sería grabada por el sello Parlophon. La Biblioteca Nacional de España conserva en su Sección de Música ejemplares de estas tres ediciones discográficas⁴⁴. Quintero se revela en este momento

⁴⁴ - Disco "Claveles mendozinos: zamba" / Alfredo A. Pelaia. "Decís que el tango muere" / J.A. de Prada y J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono, [ca. 1929] 1 disco (7 min.): 78 rpm. Intérprete: Francisco Spaventa con acompañamiento de piano [Juan Quintero?]. Fuente: Madrid: BNE.

- Disco "Mocosita" / V. Soliño y G.H. Matos Rodríguez. "Ya no monta el potro blanco" / M. Quintero y J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono, [ca. 1930], 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Francisco Spaventa con acompañamiento de piano [Juan Quintero?]. Fuente: Madrid: BNE.

- Disco "El bello Danubio azul: vals-vienés" / Juan Strauss, Fidel Prado. "Aurora del peregrino: estilo popular argentino" / Juan Quintero, Frco. Spaventa. Barcelona: Parlophon, [ca. 1930] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Juan García, tenor acomp. de orquesta dirigida por Mtro. Juan Quintero (piano en Cara B). Fuente: BNE

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

como un extraordinario compositor de tangos. Su producción tanguística se completa con títulos como *Arrullos* (Tiempo de tango), *Desímelo* (letra de José Andrés de Prada), *No, no nenita* (letra de José Andrés de Prada), *Pobre Reo* (letra de Moro y Ferrán) y *El frenazo* (gran tango), editado por Matamala junto a otro tango titulado *Hermana* de Juan Quintero y Rafael Ibáñez⁴⁵.

No fue Spaventa el único cantante con el que colaboró Quintero a finales de la década de los años veinte y comienzos de los treinta. Quintero acompañaba también a un joven tenor aragonés llamado Juan García⁴⁶, con el que llegó a unirle una gran amistad. García había debutado en la Zarzuela y la Ópera, cantando junto a Conchita Supervia *El barbero de Sevilla* de Rossini. Era un tenor lírico de extraordinarias condiciones, pero la ópera comenzaba a declinar como género en España (en 1925 se había cerrado el Teatro Real por amenaza de ruina). Ante este panorama, García orientó su actividad hacia los conciertos, en los que cantaba arias de ópera, romanzas de zarzuela, canciones italianas y números españoles, con el acompañamiento pianístico del joven Quintero, al que había conocido durante un viaje a Zaragoza. Se forjó una gran amistad entre ellos, salían juntos al café y a pasear por el Madrid de la recién nacida II República. Además de acompañarle al piano, Quintero componía para él nuevas canciones, en las que pudiera exhibir sus capacidades vocales. Una de ellas, el tango *Morucha*, con letra del propio tenor y música de Quintero llegó a convertirse en uno de los grandes éxitos del momento. El compositor explicaba, en una entrevista realizada en 1965 sobre la génesis de esta canción, que Juan García se presentó en su casa y le entregó un hojilla de papel: «-He hecho una canción. A ver qué te parece»⁴⁷. Se trataba de la letra de *Morucha*:

No sé qué tienen tus ojos,
que al mirarlos me dan frío,
miedo me causan tus ojos
y en tus ojos yo confío.

⁴⁵ Entre los papeles de Quintero encontramos la tarjeta de registro en la SGAE de estas dos obras. En ella se indica que fue editada por Matamala. También encontramos el nombre de Rafael Ibáñez como coautor (posiblemente letrista) de "Hermana".

⁴⁶ Juan Francisco García Muñoz (1896-1969), natural de Sarrión, provincia de Teruel. Recientemente se ha editado un disco compacto con la recuperación de algunas de sus grabaciones, acompañado de un breve estudio biográfico realizado por Juan Villalba: GARCÍA, Juan. *Temas de una vida* [1 CD + 1 folleto de 14 p.] Juan VILLALBA (notas folleto). Teruel: Unión Musical de Sarrión, 2003.

⁴⁷ MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha». En: *Madrid de siete a nueve* (30-03-1965). Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

Negros son como la noche
y más negros que mi pena,
sólo mirándome en ellos
quisiera morirme, nena.

ESTRIBILLO

Morucha,
Morucha divina,
clavel tempranero.
Quisiera,
quisiera en tu boca
besarte el primero.
Cantarte,
cantarte muy quedo,
decirte me muero,
bocucha de rosa,
clavel tempranero.

En la luz de tu mirada
he quedado prisionero,
no quiero que me rediman,
pues no es cárcel, es un Cielo.

Y si muero desterrado,
y si al fin debo dejarte,
al morir Dios me conceda
tus ojos poder mirarte.

Juan Quintero le puso música a este texto y *Morucha* fue estrenada por el dúo de autores el Sábado de Gloria de 1932 en el Cine Rialto, como fin de fiestas del estreno de la película muda *El Danubio Azul* (Paul Sloane, 1928). El éxito fue tal que el tenor tuvo que interpretar tres veces la canción «y el público iniciaba ya su ovación antes de que el número acabase»⁴⁸. Existe una grabación temprana de esta canción “En tiempo de tango”, interpretada por sus autores y editada por el sello barcelonés Parlophon⁴⁹. *Morucha* pasó rápidamente a formar parte obligada del repertorio de tenores y tiples de renombre. Así, en la portada de la partitura para voz y piano editada por Faustino Fuentes en 1933, figura el encabezado “La eminentísima Mezzo Soprano Conchita Velázquez” sobre el título de la obra y las fotografías de Quintero y García⁵⁰. En esa misma portada se anuncia una nueva edición “En TANGO-CANCIÓN, CON LETRA. Gran éxito de Imperio Argentina”. Efectivamente, Quintero realizó esta versión tanguística de la canción para la popular Imperio Argentina, que la grabó y editó en

⁴⁸ *Ibidem*. p. 9.

⁴⁹ Disco “Morucha: canción” / J. Quintero, J. García. “A mi madre: canción” / J. Quintero, Almafuerte. Barcelona: Parlophon, [ca. 1932] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Juan García, tenor acomp. de piano Mtro. Juan Quintero. Fuente: Madrid: BNE.

⁵⁰ GARCÍA, Juan / QUINTERO, Juan. “Morucha: Canción”. Madrid: Faustino Fuentes, 1933. Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

disco hacia el año 1940⁵¹. Hasta nuestros días, han sido muchos los intérpretes de prestigio que han versionado y grabado esta canción de melodía inolvidable, lo que nos lleva a considerarla como uno de los temas de amor más populares de la música española. De entre las más de setenta ediciones discográficas que hemos localizado, podemos destacar a los siguientes intérpretes:

- Existe una grabación de 1942 en la que el tema es interpretado por la Orquesta Heredero⁵².
- En los años cincuenta, el cantante Luis Mariano la incluyó en su repertorio, si bien no hemos localizado la grabación original editada en disco. Recientemente el cantante Francisco incluyó la canción en su disco-homenaje a Luis Mariano⁵³.
- En 1958 el compositor Federico Moreno Torroba grabó, al frente de la Orquesta de la Zarzuela de Madrid, un álbum titulado *Canciones de amor españolas* en el que pretendía «reunir una selección de canciones de amor españolas a través de sus propios arreglos»⁵⁴. La elección de esta pieza de Quintero entre compositores de la talla de Granados, Chapí o el propio Moreno Torroba, da muestra de su importancia dentro del repertorio español.
- El tenor Agustín Godoy y la Orquesta Sinfónico-Ligera de Hispavox, bajo la dirección de Gregorio García Segura, grabó en 1958 una nueva versión de *Morucha*, que figuraba como primer título de un álbum donde también se incluía la canción “Desencanto” de Juan Quintero⁵⁵.

⁵¹ Disco “Silencio: tango de la película *Melodía de arrabal*” / Carlos Gardel, Pettorossi, Alfredo Le Pera. “Morucha: tango” / Juan García, Juan Quintero Muñoz. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1940] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Imperio Argentina, con acompañamiento de guitarras, piano y clarín. Fuente: Madrid: BNE.

⁵² Disco “La comparsita: tango” / G. Matos Rodríguez. “Morucha: tango” / Juan Quintero. San Sebastián: Fabrica de Discos Columbia, [ca. 1942] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Orquesta Heredero. Fuente: Madrid: BNE.

⁵³ Disco *Francisco canta a Luis Mariano* [CD]. Madrid: Dro East West, 2003.

⁵⁴ Disco *Canciones de amor españolas*. San Sebastián: Columbia, 1958, 1 disco: 33 1/3 rpm. Intérprete: Orquesta de la Zarzuela de Madrid, director F. Moreno Torroba. Fuente: Madrid, BNE.

⁵⁵ Disco “Morucha: canción” / J. Quintero, J. García. “Lamento gitano: canción” / María Grever. “Del lejano oriente: canción” / Jofre, Lazcano. “Desencanto: canción” / J. Quintero. Madrid: Hispavox, 1958. 1 disco: 45 rpm, estéreo. Intérpretes: Agustín Godoy (tenor). Orquesta Sinfónico-Ligera de Hispavox; dir. Greg Segura.

- También a finales de los años cincuenta el tenor Alfredo Kraus grabó la canción acompañado por la Gran Orquesta Sinfónica, dirigida por Enrique Berenguer Estela, para el disco *Alfredo Kraus canta para usted*⁵⁶.
- Ya en los ochenta, el tenor Josep Carreras grabó junto a la English Chamber Orchestra (dirigida por Robin Stapleton y Antoni Ros Marbá) un amplio repertorio de canciones ligeras españolas y números de zarzuela. Junto a autores como Padilla, José Serrano, Amadeo Vives, Jacinto Guerrero o Moreno Torroba, figura el de los autores de *Morucha*⁵⁷.

Aunque el tango *Morucha* fue la más popular, nos ha quedado constancia de otras canciones compuestas por Quintero para ser interpretadas por Juan García. Así, la canción *A mi madre* (sobre una letra de Pedro Bonifacio Palacios “Almafuerte”) se incluye junto a *Morucha* en esa primera grabación realizada por Parlophon en 1932. Ese mismo sello editará una nueva versión del tango *Ya no monta el potro blanco* (ahora cantada por Juan García), junto a la jota para violín y piano *El beso que tú me diste*, compuesta e interpretada a trío por Quintero (piano), Jesús Fernández (violín) y Juan García (voz)⁵⁸. En el archivo del compositor se conservan asimismo las partituras para voz y orquestina de la canción para tenor *Muñeca flor y mujer* (registrada en SGAE bajo el título *Ojitos de luto*), con música de Juan Quintero y letra de José Andrés de Prada. En 1936, antes de comenzar la Guerra Civil, Juan García y Juan Quintero recibieron la oferta de un contrato para actuar en América. El cantante, que desde 1934 había formado su propia orquesta, decidió cruzar el Atlántico ofreciendo a Quintero que le acompañase. Quizá por condicionamientos familiares o por la difícil situación que atravesaba el país en ese momento, el compositor rehusó, mientras que García permanecería en América casi treinta años, fijando su residencia en Buenos Aires donde murió en 1969.

⁵⁶ Disco *Alfredo Kraus canta para Usted*. Madrid: Carrillón, 1959. 1 disco: 33 1/3 rpm. Intérprete: Alfredo Kraus; Gran Orquesta Sinfónica, dir. Enrique Berenguer Estela.

⁵⁷ Las reediciones discográficas de esta grabación son muy diversas, como también lo han sido las inclusiones de piezas sueltas en selecciones y antologías del tenor catalán. Incluimos aquí la referencia más temprana: *Canciones*. Barcelona: Discos Belter, 1981. 1 casete: estéreo. Intérprete: José Carreras, English Chamber Orchestra; dir. Robin Stapleton. Fuente: MADRID: BNE.

⁵⁸ Disco: “El beso que tú me diste”: jota para violín, piano y canto / J. Quintero, J. Fernández, J. García. “Ya no monta el potro blanco”: canción argentina / M. y J. Quintero. Barcelona: Parlophon, [ca. 1930] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Juan García (tenor), Jesús Fernández (violín); Juan Quintero (piano).

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

A principios de la década de los treinta nacía en España un nuevo régimen político: la Segunda República, mientras Quintero se dedicaba intensamente a la composición de piezas de música ligera, tanto vocales como instrumentales. Se suceden en este momento una serie de títulos compuestos en colaboración con el violinista Jesús Fernández Lorenzo, que había sido su compañero de estudios musicales en el Conservatorio de Madrid. Junto a Fernández Lorenzo compone el que sería el segundo de sus grandes éxitos, el pasodoble *En er mundo*, pero también otros pasodobles instrumentales como *Tejeringo*⁵⁹, *Donde las dan* (registrado en SGAE como *Gitanadas*), *El niño de Écija* y *Talento* (todos ellos editados en partitura para orquesta en 1934 por los propios autores), así como las piezas vocales *Mulata mía* (son cubano), *La canción de la forja* (con letra de Fidel Prado) y un bolero para orquesta y cantante dedicado “Al eminente tenor Juan García”⁶⁰. Pero sin duda fue *En er mundo* la pieza que más popularidad alcanzó. Su origen responde a una de las modas musicales de principios de los años treinta: el auge de los fandangos con saxofón.

El saxofón era por entonces un instrumento joven (había sido inventado por el clarinetista Adolphe Sax en 1846) pero de gran aceptación entre el público por su sugestiva y cálida sonoridad, así como por su capacidad de adaptación a los más diversos estilos musicales. Por esta época actuaba en Madrid un saxofonista de color llamado El Negro Aquilino, al que Quintero acompañaba en sus conciertos como ya lo había hecho años antes junto al brasileño Ladario Teixeira. Para sus actuaciones Quintero decidió componer una pieza en la que el saxofonista pudiera exhibir sus capacidades “virtuosísticas”⁶¹.

Efectivamente, el elemento más destacable de este pasodoble (en todas sus versiones) es la sección del fandango “a solo” de saxofón, llena de ornamentaciones y

⁵⁹ Años después este pasodoble se convertiría en sintonía de cabecera del programa taurino “Primera Fila” de Televisión Española.

⁶⁰ De esta última pieza conservamos una partitura manuscrita para voz y piano con indicación de instrumentación orquestal. Desconocemos si finalmente fue estrenada y con qué título. Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

⁶¹ Este saxofonista y cantante llegó a ser muy conocido en nuestro país durante el segundo tercio del siglo XX. Sus colaboraciones con el guitarrista flamenco Sabicas (recogidas en algunas grabaciones de los años cuarenta) podrían constituir uno de los primeros precedentes de la llamada “Fusión Flamenca” o “Flamenco Jazz”.

notas tenidas (hasta la extenuación). En la versión para banda de música (la más conocida e interpretada) la obra se compone de las siguientes partes⁶²:

- Introducción (12 compases): el protagonismo melódico recae sobre las trompetas, que ejecutan en dos ocasiones el motivo inicial y son respondidas por el resto del grupo:

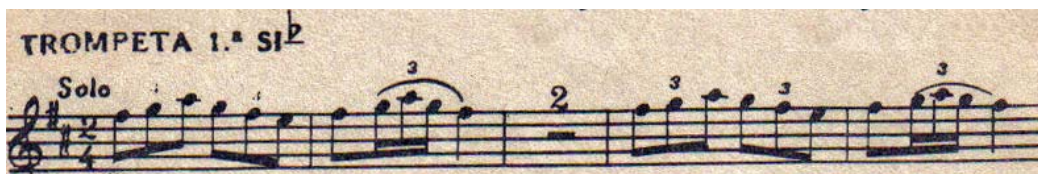


Ilustración 17: *En er mundo* (Introducción). Fragmento de la particella para trompeta. Edición México D.F: Atlas, S.A. 1946 (original de Madrid: Harmonía). Fuente: Madrid, APJQ

- Primer tema (32 compases): la melodía principal es interpretada por el viento madera, con breves apuntes (a modo de comentario) de las trompetas:

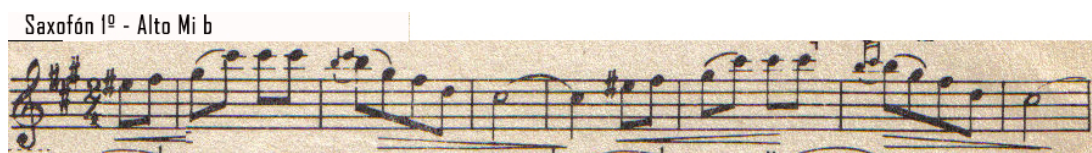


Ilustración 18: *En er mundo* (primer tema). Fragmento de la particella para saxofón. Fuente: Edición México D.F: Atlas, S.A. 1946 (original de Madrid: Harmonía). Fuente: Madrid, APJQ

- El Segundo Tema (16 compases) funciona a modo de enlace previo a la Copla (fandango “a solo”). Es un tema enérgico cantado por los saxofones sobre un ostinato del viento madera:

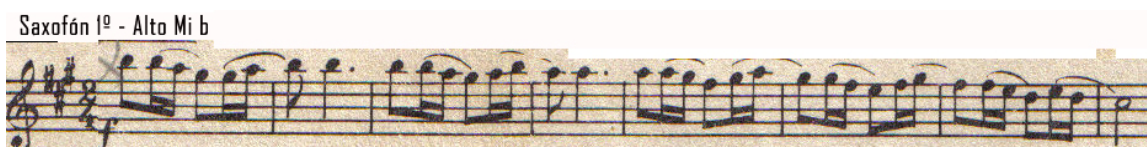


Ilustración 19: *En er mundo* (segundo tema). Fragmento de la particella para saxofón. Fuente: Edición México D.F: Atlas, S.A. 1946 (original de Madrid: Harmonía). Fuente: Madrid, APJQ

- Copla (46 compases): se trata de un solo de saxofón alto, si bien en algunas versiones se confía a otro instrumento (trompeta). Su estructura armónica es la habitual del

⁶² Se utiliza para este análisis la edición de Atlas S.A. (México D.F., 1946), basada en la edición original de Harmonía (Madrid). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

fandango popular: I – IV – I – V – I – IV – I. La melodía es virtuosística, llena de adornos, escalas e interminables notas tenidas.



Ilustración 20: *En er mundo* (copla). Fragmento de la partitura para saxofón. Fuente: Edición México D.F: Atlas, S.A. 1946 (original de Madrid: Harmonía). Fuente: Madrid, APJQ

La primera ejecución de la copla, da lugar a una vuelta al primer y segundo tema, tras los cuales se ejecuta un segundo solo, en el que varía la melodía, como vemos en el ejemplo.

- La obra finaliza con una coda en la que interviene el tutti instrumental, con el siguiente tema melódico:

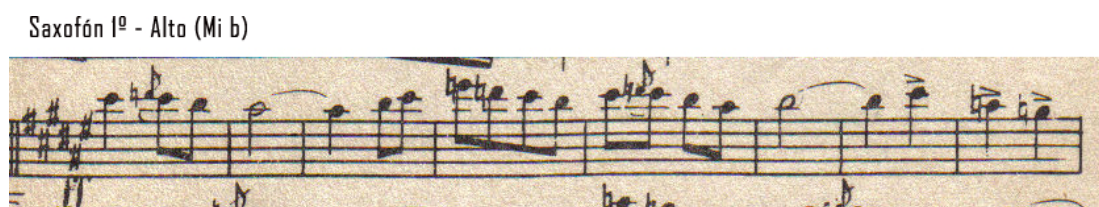


Ilustración 21: *En er mundo* (copla). Fragmento de la partitura para saxofón. Fuente: Edición México D.F: Atlas, S.A. 1946 (original de Madrid: Harmonía). Fuente: Madrid, APJQ

El éxito de este pasodoble fue fulgurante, y llegó a cruzar el Atlántico, como explicaba el propio compositor:

Su verdadero y gran éxito ha sido, y sigue siendo en la América latina, especialmente en México, donde ha sido adoptado como sintonía en las emisoras de radio, interpretándose en todas las sesiones dedicadas al arte taurino [...] Lo gracioso del caso, según manifiesta el maestro Quintero, es, que a pesar de ser interpretado con tanta frecuencia, todavía no ha

conseguido percibir de este país, la más insignificante cantidad de derechos como autor de tan propagada composición⁶³.

Como en el caso de *Morucha*, resulta impresionante la cantidad de ediciones y versiones (discográficas y en partitura) que se han hecho de esta pieza, convertida en un auténtico símbolo del arte taurino y de un periodo concreto de la historia española. La partitura de este pasodoble ha sido repetidamente editada en versiones para piano (Hispania, 1959), orquestina (Grafispania, 1960), banda (Música Moderna, 1957; Harmonía, 1990)⁶⁴, por citar algunos ejemplos. En cuanto a las grabaciones discográficas, son innumerables, como lo son las variantes que se realizan del tema original y, especialmente, de la sección solística. La grabada por la Orquesta Dalvó (Odeón, 1944) puede ser una de las más tempranas⁶⁵, aunque poco después el trompetista Ramón Busquets (Columbia, 1945) adaptó para trompeta el vertiginoso sólo de saxofón. Convertida en una de las melodías más frecuentes del cine español, *En er mundo* aparece de manera diegética en películas tan dispares como *El Sur* (Víctor Erice, 1983), en versión para acordeón, o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999).

En el catálogo de Juan Quintero hemos incluido otras muchas piezas de música ligera, si bien las fuentes disponibles para su estudio se limitan al testimonio del propio compositor, las fichas de registro de la Sociedad General de Autores y algunas partituras o partes sueltas localizadas en su archivo personal. Destacan en el apartado de música vocal los siguientes títulos:

- *Cinelandia*, Schotis-Coreable. Música de Juan Quintero, letra de Isa Roy y V. Moro. Se conserva en el archivo de Quintero una versión impresa para voz y piano, aunque desconocemos los datos de edición. Sin embargo, el tema de la canción nos remite de manera cómica a la implantación del cine sonoro en nuestro país⁶⁶, así como a las estrellas cinematográficas del momento, como Maurice Chevalier. Por ello, resulta razonable su datación en los primeros años de la década de los treinta.

⁶³ SANZ DE PEDRÉ, Mariano. *El maestro Juan Quintero Muñoz...*, pp. 3 – 4.

⁶⁴ Citamos a modo de ejemplo estas ediciones, localizadas en la Sección de Música de la BNE.

⁶⁵ Disco “¡En er mundo!”: pasodoble flamenco / Quintero y Fernández. “¡Viva la Virgen!”: pasodoble jota / V. Millán. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1944] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Orquesta Dalvó, Melodians Orquesta. Fuente: BNE.

⁶⁶ El comienzo de la letra no deja lugar a dudas: “Yo no sé qué tiene el cine que ha causado / un estrago entre las niñas de postín. / Pues encinta más de alguna se ha encontrado / y aún afirman que es hermoso verse en film”.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

- *Desencanto*, son-rumba. Letra y música de Juan Quintero. Disponemos de tres particellas (Trompeta 1ª, Saxo 1º Alto y Saxo 2º Tenor), conservadas junto a las del pasodoble “Por sevillanas”. También conservamos una primera edición para voz y piano (editor Faustino Fuentes) fechada en 1935. Igualmente existe una edición más tardía (Hispavox, 1957) en cuyo encabezamiento leemos “Bolero-Afro. Letra y música: Juan Quintero. Grabado en Discos Hispavox por Agustín Godoy”. Como vemos, el ritmo de estas canciones podía adaptarse en las distintas versiones a diversos estilos. Así, el Bolero-Afro es una variante del bolero con influencia de la música afro-cubana.

- *Rama tronchada*, bolero con letra de Andrés Molina Moles. Existe una edición de la firma barcelonesa Armónico en cuya portada aparece “Gran Festival de Madrid, 1963”. Desconocemos si la canción es anterior a este evento o fue compuesta para el mismo.

En cuanto a las piezas instrumentales podemos destacar:

- *Por sevillanas*, pasodoble. Las únicas fuentes disponibles son dos particellas (trompeta 1ª y contrabajo), pero la fecha de la obra anterior nos remite al menos a 1935.

- *Nardos*, vals instrumental. Partitura para violín y piano en el archivo de Juan Quintero. No consta la fecha de composición.

- *Añoranzas*, baile español, tiempo de pasodoble. Maestro Juan Quintero.

- *Piropeos*, *one-step*. Autores: Ignacio Ayllón y Juan Quintero. Posiblemente su título inicial era “Vaya un piropo” (así figura en algunas fuentes). En el archivo del compositor existe una versión manuscrita para piano y violín. Asimismo se conserva una edición impresa de la parte para piano, publicada junto al *one-step* “Caricias” de los mismos autores.

- *Caricias*, *one-step* de Juan Quintero e Ignacio Ayllón. Conservamos una edición impresa para piano, publicada junto al anterior.

- *Quereres*, fandanguillo. Música de Juan Quintero. Conservamos una partitura manuscrita para piano, así como las particellas para orquestina.

Mención aparte merece la obra instrumental *Nocturno granadino* (1934). En el archivo de Quintero se conserva una partitura manuscrita firmada por el compositor y fechada el 20 de mayo de 1934. Aunque se trata de una partitura para piano, contiene indicaciones sobre el resto de la instrumentación: violines, solo piano, saxofón solo, etc. Desconocemos para qué formación instrumental fue originariamente compuesta, pero esta obra nos resulta especialmente interesante por dos razones. Primeramente, porque se trata de una pieza que va más allá de la música ligera y nos muestra a ese Juan Quintero interesado en la composición de música instrumental “de concierto”, para la que estaba especialmente capacitado, como años después demostraría en su trayectoria cinematográfica. En segundo lugar, porque se aproxima por primera vez a la temática “granadina”, constituyendo así un antecedente del poema sinfónico *Suite granadina* que compondría Quintero durante la Guerra Civil y que le abriría las puertas de la industria cinematográfica. *Nocturno granadino* está compuesto en la tonalidad de Sol menor y consta de cuatro movimientos:

- Comienza con una introducción “Moderato” de cuatro compases (compás 4/4) y *pianissimo*, en la que destaca el protagonismo melódico de los violines.
- Tras la introducción, llega un tiempo “Movido” de 20 compases de duración (compás 3/4). Se trata de un “Solo de piano”.
- “Copla. Ad libitum”. No hay indicación de compás pero sí barras de separación que nos muestran un 4/4 con ciertas ampliaciones en momentos puntuales. Se trata de una sección solística “ad libitum” para saxofón, siguiendo la línea que tanto éxito cosechó en obras anteriores (*En er mundo*).
- El movimiento final “Zambra. Allegretto” consta de 56 compases (compás 2/4).

En varias entrevistas y biografías, el maestro Quintero manifestaba que su primer éxito en el teatro había sido la opereta *Yola* (1941). Sin embargo, todo parece indicar que los primeros contactos del compositor con el mundo teatral se remontan a sus años de juventud. Resulta difícil seguir el rastro de estas tempranas participaciones, que en muchas ocasiones no debieron ir más allá de la inserción de cantables o de meras colaboraciones con otros compositores ya consagrados. Resulta casi un tópico hablar de

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

los duros comienzos de todo músico, en los que tiene que ejercer labores de orquestación y arreglos para autores de mayor prestigio. Un ejemplo de esta actividad podría ser una extensa partitura hallada entre los papeles de Quintero. Se trata de una reducción para piano y voces (con numerosas indicaciones de instrumentación) de lo que parece ser una comedia musical titulada *La Atalaya*. Consta de un total de doce números en los que encontramos solos, duetos, tríos, coros y las habituales acotaciones teatrales. En la última página aparece una fecha, el 28 de agosto de 1931, y un nombre, el de Cayo Vela. El testimonio de la viuda de Juan Quintero nos corroboró que en su juventud, éste había colaborado con un compositor llamado así, al que consideraba su maestro. Por las fechas, imaginamos que se refiere al compositor granadino Cayo Vela Marqueta⁶⁷, autor especializado en el género teatral que alcanzó algunos éxitos a mediados de los años veinte.

En la base de datos de la Sociedad General de Autores figura la colaboración de Juan Quintero, junto a Baldomero Muñoz, en la composición de la revista *Adan II*, con libreto de Ángel Custodio y Consuelo Portella, estrenada el 27 de octubre de 1927 en el Teatro Eldorado⁶⁸. Entre las partituras conservadas en el archivo personal del compositor se encuentran algunos fragmentos manuscritos de esta revista, en reducción para voz y piano⁶⁹, si bien no conservó la partitura completa, que sí hemos localizado en el archivo de la Sociedad General de Autores⁷⁰. Nos parece especialmente significativa esta integración del joven Quintero en el terreno de la revista y el cuplé, colaborando con dos de los personajes más destacados del mundillo del “arte frívolo” madrileño en este momento. La cupletista cubana Consuelo Portella, más conocida como “La Chelito” o “La Bella Chelito” (1885-1959), fue la primera figura del vodevil y la canción picaresca en las décadas de 1910 y 1920. Hacia 1927 se encontraba en las postrimerías de su carrera. Tras protagonizar la película *El conde Maravillas* (José Buchs, 1927), decidió retirarse en 1928 para convertirse en empresaria del Teatro

⁶⁷ Dudamos que pueda tratarse del padre de éste, llamado también Cayo Vela, quien al igual que su hijo fue un notable y fecundo compositor teatral. Puede verse más información sobre ambos en: CUENCA, Francisco de. *Galería de músicos andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927, pp. 313-316. Ed. Facsímil: Málaga, Unicaja, 2002.

⁶⁸ El Teatro Eldorado estaba ubicado en la madrileña Plaza del Carmen, donde pasó años después a llamarse Teatro Muñoz Seca.

⁶⁹ Números conservados: Nº 1 “Rosa de Pitiminf” (Tiempo de marcha); Nº 2 “Hermanas Kita y Pon” (Tiempo de Blue); Nº 3 “Doctora X y profesoras” (Marcha moderato); Nº 4 “Cirilo y las bailarinas” (Tiempo de Charlestón); Nº 5 “Fátima y las esclavas”; Nº 7 “Cirilo y las botones”; Nº 8 “Cirilo y Doctora X y Jotapé” (Tiempo de Seguidillas); Nº 9 “Las llamas” (Tiempo de pasodoble). Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

⁷⁰ Caja/Archivo MMO/5363 con materiales de esta obra. Fuente: Madrid, Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Eldorado. En cuanto al ecijano Ángel Custodio y Fernández Pintado (1878-1941), es citado en la *Galería de Músicos Andaluces*, donde Francisco de Cuenca dice de él: «comediógrafo fecundo, ha dado al teatro buen número de obras cuyo detalle y títulos recogemos en nuestro volumen *Teatro Andaluz Contemporáneo*»⁷¹.

Puede que en estos años Quintero iniciase su relación con otros autores teatrales como Federico Vázquez Ochando, quien en una entrevista contestaba así a la pregunta ¿Desde cuándo su amistad con Quintero?:

Desde chicos. Frecuentábamos los “Luisés” de Madrid y nuestra primerísima colaboración fue de chamba y jugando a carambolas. Y salió *El rescate de Henri Kepta*, que tuvo el salero de ser ni más ni menos que igual a *Los sobrinos del capitán Grant*, que le aseguro a usted que no lo había visto nunca (...) Después escribimos *Vamos a empezar* y *Amor a la bayoneta*, dos revistillas que fueron estrenadas en una función de la Cruz Roja y que tuvieron un éxito de escándalo⁷².

Ninguna de estas tres obras figura en el listado general facilitado por el registro de la Sociedad General de Autores, ni tenemos rastro de sus partituras en el archivo del compositor, lo cual nos lleva a pensar que pudieron tratarse de pequeñas colaboraciones en precarias producciones llevadas a cabo en sus años de juventud.

No hay tampoco constancia de que Quintero trabajase como músico en proyecciones de cine mudo durante esta época, pero sabemos con seguridad que muchas de sus actuaciones como pianista acompañante se produjeron en salas de cine, como era habitual, en el fin de fiestas tras la proyección de la película. Así sucedió en el estreno de su primer gran éxito como compositor: la canción *Morucha*.

Como preludio a lo que años más tarde sería su actividad cinematográfica, en 1934 Juan Quintero compuso su primera obra musical para la pantalla. Se trata de las famosas “Sevillanas Imperio”, cuyo título alude a la gran estrella del momento, Imperio Argentina, que fue la encargada de interpretarlas en la versión sonora de *La Hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934). La historia de Gloria, una novicia andaluza que se enamora de un médico gallego llamado Ceferino⁷³, ya había sido llevada al cine mudo

⁷¹ CUENCA, Francisco de. *Galería de músicos andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927, p. 70. Ed. Facsímil: Málaga, Unicaja, 2002.

⁷² TRAMOYISTA [seudónimo]. «Mientras Quintero se va... Vázquez Ochando nos cuenta casos y cosas del teatro de ambos». *Diario Levante* (Valencia). Recorte de prensa: no figura fecha [mayo de 1946] ni número de página. Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

⁷³ Basada en la novela homónima de Armando Palacio Valdés (1889).

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

por Florián Rey en 1927 y fue el propio realizador quien convenció a los directivos de la recién nacida CIFESA para que iniciasen con este film su actividad de producción cinematográfica⁷⁴. El éxito de film fue notable y lanzó definitivamente a su protagonista, Imperio Argentina, al más fulgurante estrellato. En la banda sonora musical de la película intervinieron varios compositores. En los títulos de crédito figura la siguiente información:

Motivos de orquesta del maestro Joaquín Turina
Dirigida por Rafael Martínez [...]
Ilustraciones musicales de Juan Quintero y V. Gómez

Las músicas de fondo fueron compuestas en su conjunto por Joaquín Turina, un compositor ya consagrado que iniciaba de esta forma su relación con el Séptimo Arte⁷⁵. La dirección de orquesta corrió a cargo de Rafael Martínez del Castillo (hermano del director de la película), quien también se dedicó a la composición de música cinematográfica en el periodo republicano y en los primeros años del Franquismo.

En cuanto a la intervención de Quintero, se limita a la composición de las sevillanas que aparecen en dos momentos de la película:

- Escena de la fiesta durante una excursión por el Guadalquivir (01:19:16 - 01:21:02): se trata de una escena del tramo final de la película. Tras numerosas vicisitudes, Gloria y Ceferino ya se han reconciliado y reconocen públicamente su amor. Durante la fiesta los amigos piden a Gloria (Imperio Argentina) que cante una canción. Tras una introducción de guitarra (a cargo del guitarrista Vicente Gómez, que figura también en los títulos de crédito) Gloria canta las dos estrofas de las sevillanas con sus respectivos estribillos. La primera estrofa dice así:

Viva Sevilla, viva Triana
que está loquito por mí
me dice al oído
Virgencita del alma
si sabrá el maldecío mentir

⁷⁴ La empresa CIFESA, fundada en 1932 en Valencia, sólo se había dedicado hasta entonces a la distribución de películas, especialmente los *talkies* de la productora norteamericana Columbia, de la que poseía la exclusiva. Sobre los inicios de CIFESA véase: ROTELLAR, Manuel. «CIFESA y su cine de los años 30». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), Nº 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 16 - 25.

⁷⁵ Sobre la música cinematográfica de Joaquín Turina véase: COLÓN PERALES, Carlos. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.
_____. *La música cinematográfica en el conjunto de la obra de Turina*. Cuaderno incluido en la carpeta del Encuentro Internacional de Música de Cine. Sevilla / Madrid: Fundación Luis Cernuda / Ministerio de Cultura, 1986.

que le he creído.

- Última escena, beso final (01:31:36 - 01:31:56): se trata de una mínima cita instrumental del final del estribillo, que acompaña el momento del beso final entre los protagonistas.

Ya hemos mencionado que en torno al año 1933 Quintero había realizado para Imperio Argentina una versión la tanguística de la canción *Morucha*. Resulta lógico pensar que esta colaboración entre ambos artistas continuaba durante 1934, año de producción de la película, y que fue a través de la actriz-cantante que el compositor tuvo la oportunidad de incluir sus “Sevillanas” en un film de esta relevancia. La versión para piano de la pieza fue editada por Faustino Fuentes (quien realizara también la edición de *Morucha* en 1933)⁷⁶ y en ella podemos ver que se compone de dos partes diferenciadas, marcadas por el cambio de modo (menor a mayor): Introducción + Estrofa (cc. 1 - 27: La menor) + Estribillo: (cc. 28 - 40: La Mayor). La estrofa y el estribillo se encuentran entre dos barras de repetición por lo que la estructura final es: Introducción + Estrofa 1 + Estribillo + Estrofa 2 + Estribillo.

Esta pieza volverá a escucharse en varias ocasiones en la historia del cine español. En 1952, interpretada por la voz de Carmen Sevilla, en el *remake* de *La Hermana San Sulpicio*, film que Luis Lucia realizaría con fondos y arreglos musicales del propio Juan Quintero. Más recientemente Carlos Saura incluyó en su documental *Sevillanas* (Carlos Saura, 1992), realizado bajo el patrocinio de la Junta de Andalucía con motivo de la Exposición Universal de Sevilla, una extraordinaria interpretación de Rocío Jurado. Esta versión, que aparece en la última escena de la película, dentro de un *popurrí* de sevillanas “Corraleras”, está ligeramente alterada en cuanto a su estructura respecto a la original de Quintero, debido a la necesidad de hacerlaailable de acuerdo con la estructura tradicional de las sevillanas: Estrofa 1 + Estrofa 2 + Estribillo.

⁷⁶ QUINTERO, Juan. “Sevillanas Imperio: de la película *La hermana San Sulpicio*”. Madrid: Faustino Fuentes, sin fecha [1934?], 3 p. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero. También se conserva una copia en la sección de música de la BNE (Signatura: Mp/3155/26).

3.3. El paréntesis bélico y la posguerra: entre el cine y el teatro (1936 – 1950)

*«Derivé al cine tras dos estrenos con Celia. Ha de escribirse contra reloj, y esto es angustioso, pero acaba uno por acostumbrarse. El teatro lírico ha ido perdiendo interés, y el cine es un nuevo horizonte para el compositor. Ciertamente que en este campo la labor musical es oscura y difícil. Pero a la vez representa una tranquilidad económica».*⁷⁷

3.3.1. Un músico en tiempos de guerra: *la Suite Granadina*

De lo expuesto en el apartado anterior deducimos que Juan Quintero fue un músico infatigable, versátil y con una gran capacidad de trabajo. Sin embargo, también vemos como al comienzo de la Guerra Civil aún no había encontrado su espacio profesional definitivo. Durante la contienda Quintero continuó desarrollando su actividad como pianista acompañante y violinista en las orquestas del cine Capitol y el teatro Alcalá, actividades que tuvo que alternar con las obligaciones militares, ya que, «aunque no fue enviado al frente, fue movilizado y estuvo desempeñando labores administrativas para el ejército republicano en un cuartel de Madrid»⁷⁸. Si en el capítulo dos de esta tesis vimos como el paréntesis bélico supuso una quiebra importante en la vida musical española y truncó (al menos parcialmente) algunas de las carreras compositivas más prometedoras de nuestro país, en el caso de Juan Quintero las cosas sucedieron de una forma muy distinta, ya que en plena Guerra Civil, se produjeron algunos de los acontecimientos más importantes de su vida personal y profesional. En primer lugar, en 1938 contrajo matrimonio con Francisca Martos Plasencia, quince años más joven que él. La pareja nunca tuvo hijos, lo que permitió a doña “Paquita” acompañar a su marido en sus constantes viajes y colaborar con él en el desarrollo de sus futuros trabajos cinematográficos.

Por otra parte, en este periodo se encadenaron una serie de hechos y contactos que fueron determinantes para reconducir la carrera de Juan Quintero hacia la composición musical y, más concretamente, hacia el mundo cinematográfico. El cuartel madrileño en el que Quintero sirvió durante la guerra estaba regido por un coronel

⁷⁷ MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha». Entrevista a Juan Quintero en: *Madrid de siete a nueve* (30-03-1965) [No consta página]. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

⁷⁸ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 9.

apellidado Cárdenas, que era un gran aficionado a la música. Este oficial, al saber que tenía entre sus subordinados a un músico y compositor, le tomó un especial cariño y le ayudó en los momentos difíciles. Según el testimonio de Francisca Martos, el compositor era invitado con cierta frecuencia a tocar en unas veladas que se celebraban en casa de los Cárdenas: «los Jueves siempre iba gente a tocar y a cosas de música en su casa, que tenía una casa preciosa, en la calle Serrano, era un piso pero como un palacio»⁷⁹. En esas reuniones coincidían personajes de la vida cultural madrileña, incluyendo a músicos célebres como los pianistas gaditanos José Cubiles (1894 - 1971)⁸⁰ y Antonio Lucas Moreno (1900 - 1973)⁸¹. Por estas fechas Quintero se hallaba componiendo una obra para piano titulada *Suite Granadina* (1938-39), de la que interpretó algunos fragmentos en casa de los Cárdenas y en presencia de los insignes pianistas. Éstos, tras escuchar la obra, quedaron fascinados y le rogaron que les facilitase una copia, con objeto de integrarla en su repertorio de concierto. Cuando la *Suite* quedó terminada, Quintero la dedicó a su mentor, el coronel Cárdenas, quien tanto le animó a continuar su carrera como compositor.

Esta misma obra motivó, en cierto modo, la entrada definitiva de Juan Quintero en el mundo cinematográfico. Durante la Guerra Civil los Quintero entablaron relación con una familia de gran tradición teatral, las hermanas Matilde y Guadalupe Muñoz Sampedro, vecinas del piso de arriba en el inmueble de la calle Lope de Rueda 25 de Madrid. Quiso de nuevo la casualidad que, en casa de las citadas hermanas, Quintero conociera al por entonces destacado actor teatral y cinematográfico Juan de Orduña. El melómano Orduña conectó rápidamente con Quintero y pronto decidió implicarle en algunos de sus proyectos cinematográficos, como el rodaje del documental *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939), del que hablaremos más adelante. Fascinado tras la audición de la *Suite Granadina*, Orduña propuso al compositor la realización de un cortometraje documental con imágenes de la ciudad nazarí, montadas sobre una versión orquestal de la obra. La suite fue finalmente orquestada y el documental producido por CIFESA en 1940 y estrenado en el cine Actualidades de Madrid el 21 de Octubre de ese mismo año.

⁷⁹ Entrevista Nº 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

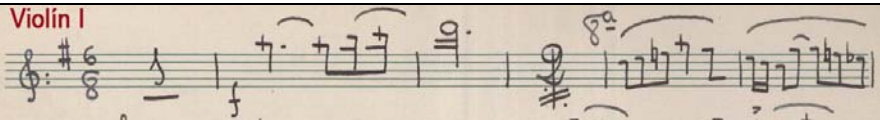
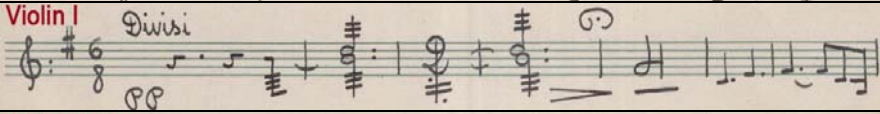
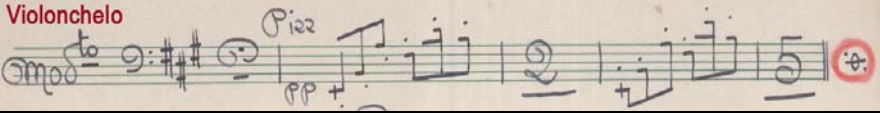
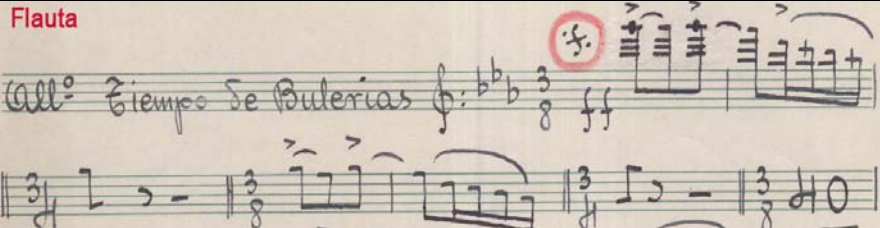
⁸⁰ Pianista de fama internacional que estrenó en Madrid la obra *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla en 1916.

⁸¹ Catedrático del Conservatorio de Madrid, Lucas Moreno destacó en la interpretación de las obras pianísticas de Joaquín Turina, estrenando entre otras la sonata *Sanlúcar de Barrameda* en 1924.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Tanto la partitura original para piano, como la versión final para piano y orquesta de la *Suite Granadina* están desaparecidas. Respecto a la primera, las únicas fuentes que atestiguan su existencia son el testimonio de la viuda del compositor y la referencia duplicada de la obra en el registro de la SGAE (lo que indica inequívocamente la existencia de dos versiones de la misma). Respecto a la versión para piano y orquesta, que fue la que finalmente se grabó e incluyó como banda sonora del cortometraje documental, sí se han localizado, catalogado y digitalizado las particellas de orquesta, aunque con la ausencia del piano, instrumento principal y solista de la suite. Como puede verse en la ficha del catálogo, la obra está orquestada para piano, flauta, oboe, 2 clarinetes en Si bemol, fagot, 2 trompetas en Do, trompa en fa, trombón, timbales, caja, plato, arpa, violines primero y segundo, viola, violonchelo y contrabajo. La suite está estructurada en cuatro movimientos: “Introducción”, “Nocturno”, “Las Fuentes” y “Bulerías”.

Tabla 16: Ficha catalográfica de la versión orquestal de *Suite Granadina*. Fuente: Elaboración propia a partir de las particellas (Madrid, APJQ) y registro audiovisual (Filmoteca Española)

Año	1940	Título	<i>Suite Granadina</i>
Fecha de Estreno	21-10-1940	Lugar Estreno	Madrid: Actualidades
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.1.2.0. – 2.2.1.0. – Ti. Perc. – Arp. – Cuerda – Piano Solista y Recitador		
Partes	I. Introducción: <i>Lento – Vivo (Bulerías)</i> [6/8 – 3/8 – 3/4] [Sol M] II. Nocturno [6/8] [Sol M] III. Las Fuentes: <i>Lento – Lento Cantabile - Grandioso</i> [6/8] [La M] IV. Bulerías: <i>Allegro (Tiempo de Bulerías)</i> [3/8 – 3/4] [Do m – Sol M]		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Publicación / Fuente	Archivo Personal de Juan Quintero [Caja 2] Se conserva: - Particellas a tinta (falta piano)		
Duración	14' 55"		
Incipit I. Introd.			
Incipit II. Nocturno			
Incipit III. Las Fuentes			
Incipit IV. Bulerías			

Dado el carácter fragmentario de las fuentes musicales, el documental *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940), producido por CIFESA y dirigido por Juan de Orduña con Cecilio Paniagua como director de fotografía, constituye un elemento fundamental en nuestra investigación. En la Filmoteca Española (Madrid) se conservan -aunque muy deterioradas- las dos únicas copias existentes de esta película, a cuyo valor cinematográfico se suma su valor testimonial, como único soporte que contiene la grabación completa de la *Suite* con la que Quintero encandiló a propios y extraños. El deficiente estado de conservación de las copias en celuloide nos impidió en un principio acceder al material, pero finalmente y gracias a la colaboración de la viuda del compositor, Filmoteca realizó una copia en soporte DVD (telecine) que obra en nuestro poder, para un estudio más detallado. El documental dura algo más de 14 minutos y está compuesto exclusivamente por imágenes filmadas en Granada, en las que se muestran hermosas estampas acuáticas de la ciudad mientras, con la música de Juan Quintero como fondo, Orduña recita el poema “Las fuentes de Granada”, extraído de la obra teatral *El Alcázar de las Perlas* (1911) del poeta almeriense Francisco Villaespesa (1877-1936). Las “Bulerías” del último movimiento fueron bailadas en el film por una joven artista, Mari Paz Gascón, cuyo futuro prometedor quedaría truncado en 1946 por su prematura muerte -tenía apenas 20 años- a causa de una epidemia de tifus que asoló Madrid en los años de posguerra.

El film consta de 4 partes, que se corresponden con los cuatro movimientos de la obra musical:

1) “Introducción” (00:00 - 01:14): es el fragmento más breve (apenas 1 minuto) y en realidad se trata de la secuencia de títulos de crédito. La música que sirve como fondo a los créditos viene a resumir los temas del resto de movimientos (en concreto el II. Nocturno y el IV. Bulerías). Esta especie de “popurrí” usado en los créditos iniciales constituye un recurso habitual en la composición de bandas sonoras cinematográficas. De hecho, normalmente el autor de música para películas compone esta parte introductoria al final del proceso de creación, cuando los temas principales están claramente definidos. Prueba de ello es que en la mayor parte de las partituras de música cinematográfica de Juan Quintero a las que hemos tenido acceso el bloque genérico de entrada (títulos de crédito) figura al final de la partitura general. Por ello, nos atrevemos

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

a lanzar la hipótesis de que este fragmento de la *Suite Granadina* pudo ser realizado *ad hoc* para la versión orquestal cinematográfica y no formar parte de la obra original para piano. Las imágenes también recogen un resumen de las estampas que se verán a lo largo del resto del documental: la Alhambra, las fuentes, personajes vestidos a la usanza árabe, gitanos en el Sacromonte, etc. Resulta interesante la voluntad de conexión música e imagen, por ejemplo, en el momento en el que los títulos presentan a la bailarina Mari Paz -que intervendrá en último bloque del film- aparece la imagen de la bailarina y la música del fragmento “Bulerías” correspondiente a ese cuarto bloque.

2) “Nocturno” (01:15 - 03:49): Comienza con un misterioso acorde en trémolo de las cuerdas que acompaña al sonido de la campana (suponemos) de la Torre de la Vela de la Alhambra. El tema melódico de este movimiento (que nos había sido anticipado al comienzo de la “Introducción”) es lento, lírico y sencillo. Las cuerdas (en primer lugar) tienen el mayor protagonismo, después el *tutti* orquestal vuelve a presentar el tema. El piano ejerce una función de mero acompañante con acordes arpegiados y escalas. Las imágenes nos muestran el atardecer granadino, con vistas generales de las colinas que rodean a la ciudad, los jardines de la Alhambra y el Generalife y calles del Albaicín en la penumbra.

3) “Las fuentes” (03:50 - 10:40): Se trata del bloque más extenso de la película. Muestra una serie de hermosas estampas acuáticas de Granada mientras que, con la música de Juan Quintero como fondo, Orduña recita el poema “Las fuentes de Granada”, extraído de *El Alcázar de las Perlas* de Francisco Villaespesa. Resulta muy interesante, especialmente en este fragmento, el desarrollo de asociaciones entre las ideas del texto y las imágenes (influencia del montaje de atracciones, de la escuela rusa encabezada por Eisenstein)⁸². La música de este fragmento, donde se observa más que en ningún otro lugar la influencia del impresionismo, reserva el mayor protagonismo al piano que, despliega de manera virtuosística lo mejor de la técnica pianística de Quintero. Este bloque se cierra con un anexo musical (no presente en la partitura de *Suite Granadina*): al terminar el recitado de la poesía, escuchamos un cante flamenco con acompañamiento (suponemos improvisado) de piano. Se trata de la célebre media

⁸² Aunque con importantes diferencias de tipo estético, técnico e ideológico, no podemos evitar hacer referencia a los paralelismos de esta secuencia con otra obra audiovisual documental, que sería realizada 13 años después por el cineasta granadino José Val del Omar: nos referimos a *Aguaespejo granadino* (1953). Véase capítulo 2, p. 123.

granadina «¡Viva Graná que es mi tierra, / viva el puente del Genil, / la Virgen de las Angustias, la Alhambra y el Albaicín!», pieza con la que -según cuentan las crónicas- don Antonio Chacón cerró el famoso Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en junio de 1922, bajo los auspicios de Falla, García Lorca e Ignacio Zuloaga, entre otros.

4) “Bulerías” (10:41 - 14:55): este último bloque está protagonizado por la bailarina Mari Paz. A diferencia del resto del film, esta secuencia se desarrolla en un único espacio escénico: tras un plano introductorio en el que vemos a los gitanos bailar junto a una cueva del Sacromonte, se presenta un jardín en el que la bailarina realiza en solitario su coreografía. No se trata de un plano-secuencia, pero casi, son muy escasos los cortes de montaje (contamos 6 planos de montaje). El acompañamiento musical comienza con un solo de piano, al que se suma después el resto de la orquesta.

En resumen, la obra *Suite Granadina* tiene una significación especial en la trayectoria vital y profesional de Juan Quintero, ya que marca, por un lado, el inicio de la vinculación definitiva del compositor con el mundo del celuloide, y por otro, el comienzo de una fuerte y duradera amistad con quien habría de convertirse en uno de los directores y productores más importantes del periodo franquista, Juan de Orduña.

Antes del estreno de *Suite Granadina*, el propio Orduña había implicado a Quintero en el proyecto de un film corto producido por él mismo con un claro contenido propagandístico en favor del bando vencedor en la Guerra Civil: *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939). Para esta película realizó nuestro compositor su primera banda sonora musical original completa. Pero Orduña no sólo precisó su colaboración como músico, las precarias condiciones de producción en la España de posguerra provocaban anécdotas tan curiosas como la relatada por Francisca Martos en una de nuestras entrevistas. Durante la guerra, las autoridades republicanas habían confiscado buena parte del parque móvil de Madrid, incluyendo el automóvil de Quintero. Al finalizar el conflicto, el nuevo gobierno ordenó que los coches confiscados fuesen reparados y devueltos a sus propietarios:

Un amigo de Juan era el encargado de que todos los coches que aparecieran fueran entregados, ya arreglados y pintados, a los dueños.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Entonces le llamó: “oye Juan que tengo aquí tu coche arreglado, pintado y todo”. Era un Citroën antiguo, de antes de la guerra⁸³.

Poco después apareció Juan de Orduña, junto con su ayudante de dirección Fortunato Bernal, y propusieron al matrimonio Quintero hacer un viaje con el “nuevo” automóvil. En realidad se trataba de la única forma de salir fuera de Madrid para rodar algunos exteriores del film: «íbamos de castillo en Castillo, en nuestro coche, yo iba con ellos y llevábamos hasta a mi perrita»⁸⁴.



Ilustración 22: De izquierda a derecha, Juan de Orduña, Fortunato Bernal, Francisca Martos y Juan Quintero (22 – 03 – 1940). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

Ya viene el cortejo es un cortometraje documental producido por Juan de Orduña para CIFESA y escrito y dirigido por el debutante Carlos Arévalo, en el que las imágenes históricas reconstruidas de la vieja Castilla se alternan con las del primer desfile del ejército victorioso en Madrid, acompañadas por la voz de Orduña recitando el poema “Marcha Triunfal” de Rubén Darío, sobre el fondo musical compuesto por Quintero. Conviene trasladar aquí algunas interesantes consideraciones apuntadas por Román Gubern en torno al lenguaje de este tipo de obras propagandísticas: «el poema de Rubén Darío en la banda sonora de *Ya viene el cortejo* invita a algunas valoraciones de la retórica audiovisual muy característica del cine bélico de los vencedores. A diferencia del muy pluralista cine del bando republicano, las cintas que comentamos

⁸³ Entrevista Nº 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

⁸⁴ *Ibidem*.

revelan el monolitismo ideológico del discurso franquista, cuyo gran tema central era la reconquista de España, secuestrada en manos del enemigo rojo»⁸⁵. En analogía al léxico vehemente y agresivo del que hicieron gala en sus escritos, discursos y guiones, los vencedores fomentaron también la capacidad de la música para enardecer a la población, haciendo uso constante de himnos y marchas militares en los más diversos ámbitos de la vida ciudadana. Así se refleja el testimonio del padre Nemesio Otaño -recogido por Gémma Pérez Zalduondo y M^a Isabel Cabrera- que resulta paradigmático en la producción ideológica del primer Franquismo:

La música propiamente militar, sobre todo en las marchas, es un elemento psicológico de tan altísimo valor que –puede decirse sin exageración-, de ella se desprende en gran parte el espíritu informador guerrero de un pueblo⁸⁶.

La música cinematográfica no puede sustraerse a este contexto, por lo que, especialmente en el caso de las películas bélicas y documentales, la presencia de marchas militares e himnos resulta ineludible. Para la banda sonora musical de *Ya viene el cortejo* Juan Quintero diseñó un esquema sencillo -recordemos que era prácticamente un debutante en labores de composición para la imagen- a la vez que coherente de articulación música-imagen. Como hemos dicho, la narrativa de este documental se basa en la alternancia entre imágenes de tipo histórico (castillos, almenas, personajes vestidos a la usanza medieval) con las imágenes actuales del llamado Desfile de la Victoria. Las imágenes “históricas” son acompañadas por bloques musicales de *tempo Moderato*, con una diáfana textura de melodía acompañada, en la que las cuerdas (violines, arpa y piano) realizan un sencillo acompañamiento de acordes, mientras que los instrumentos de viento (flauta, trompeta, trompa) van ejecutando alternativamente frases melódicas muy simples pero sugestivas. Por otra parte, las imágenes “actuales” del desfile se acompañan de una potente marcha militar, con una densa textura homofónica de *tutti* orquestal y un decidido carácter rítmico (en la partitura aparece la indicación “Tiempo de marcha. Muy rítmico”).

⁸⁵ GUBERN, Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p. 69.

⁸⁶ OTAÑO, Nemesio. «El himno nacional y la música militar». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 138 (Septiembre, 1940), p. 3. Recogido en: CABRERA GARCÍA, M^a Isabel / PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer Franquismo». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 35 (2004), p. 188.

3.3.2. Entre bambalinas: la música para la escena

En el contexto ideológico de la Posguerra, la música jugó un papel fundamental, tanto por su valor sugestivo y elocuente en la exaltación patriótica, como por su faceta lúdica y de evasión. En este segundo ámbito, el cine y el teatro musical, en especial los géneros de la opereta y la revista, acapararon el interés de un público quemado por la tragedia y ansioso de frívola y banal diversión. Juan Quintero desarrolló su labor creativa a lo largo de los años cuarenta a medio camino entre el éxito de sus composiciones para el teatro y su cada vez más convencida fascinación por la creación musical para el “Séptimo Arte”. El primero de estos ámbitos de creación, el teatro musical de género arrevistado, reportó a Quintero gran popularidad y prestigio a lo largo de la década de los cuarenta.

Como se ha dicho anteriormente, la amistad entre Juan Quintero y el autor teatral Federico Vázquez Ochando se remonta a la juventud de ambos, en plenos años veinte. No es de extrañar, por tanto, que cuando tras la Guerra Civil Ochando retome su actividad en el ámbito del teatro musical, contactase con el que había sido su amigo y colaborador en otros tiempos. En 1940 los autores José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando le leyeron a Quintero el primer acto de la opereta *Yola* (1941) y le ofrecieron que pusiera la música. La obra sería producida y protagonizada por la gran estrella del momento, la cupletista Celia Gámez (1908-1992), una artista que había mostrado su adhesión al Régimen celebrando la victoria franquista con una canción bastante jactanciosa: el chotis “Ya hemos Pasao” (música de Francisco Cotarelo y letra de Manuel Talavera), cuya letra evocaba burlescamente el grito del Madrid republicano resistente “No pasarán”. Si en el periodo pre-bélico Celia había encarnado la vertiente menos procaz y chabacana de la revista, contribuyendo a dignificar el género con obras como *Las Leandras* (1931) o *Las de Villadiego* (1933), ambas del compositor granadino Francisco Alonso, en la posguerra supo crear un nuevo estilo blanco de revista, más cercano a una opereta “para todos los públicos” acorde con las exigencias morales del nuevo régimen. Anunciada como “zarzuela cómica moderna”, *Yola* iba a inaugurar esta transformación del género, que pasa a ser algo más modoso, con más tela en los trajes, más insinuación que provocación y con argumentos de comedia romántica. El argumento de la obra -como en la mayoría de estas comedias

musicales- no pasa de ser trivial: narra las vicisitudes de un matrimonio de conveniencia, el concertado entre la joven Duquesa Yolanda de Melburgo y el maduro Gran Duque Calixto de Claritonia. Entre ellos se interpone la figura del joven y apuesto Príncipe Julio, sobrino de Calixto, que será finalmente quien obtenga los favores de la candorosa Yolanda.

Yola se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid -propiedad de Celia Gámez- el 14 de Marzo de 1941 y obtuvo un gran éxito, alcanzando en Septiembre de 1942 las 500 representaciones⁸⁷. Junto la protagonista indiscutible, Celia Gámez (en el papel de Yolanda) destacaba su *partenaire* masculino, Alfonso Goda (en el papel de Julio), completándose el reparto con una pléyade de secundarios y vicetiples, entre los que podemos citar a “las señoritas Moreno y Zazo, señora Arroyo, y de los admirables señores Carreto, Cebría y Riquelme”⁸⁸. La interpretación musical corrió a cargo de las orquestas Gran Orquesta Columbia y Orquesta Tejada, cuyo director habitual era Nicasio Tejada, si bien Quintero ejerció las labores de dirección, al menos en las primeras representaciones, así como en las grabaciones discográficas⁸⁹.

Juan Quintero no trabajó sólo en la composición de *Yola*, lo hizo en colaboración con José María Irueste Germán, autor habitual en estas producciones

⁸⁷ En la biografía de Quintero redactada en 1955, Mariano Sanz de Pedré apunta lo siguiente: «La inspirada partitura del maestro Quintero y el gracioso libro de José Luis Sáenz de Heredia, consiguieron con su acertada colaboración, el más clamoroso éxito lírico de la posguerra, cuya obra alcanzó solamente en España el elevado número de 3000 representaciones». Recogido en: SANZ DE PEDRÉ, Mariano. *El maestro Juan Quintero Muñoz. Breves datos biográficos*. [Cuartillas mecanografiadas], 1955, pp. 5-6. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

⁸⁸ [Sin autor]. «Yola o la opereta actualizada». Recorte de prensa sin cabecera ni fecha [ca. 15-03-1941]. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

⁸⁹ La mayor parte de los números musicales de *Yola* fueron grabados por sus intérpretes originales y editados por la casa discográfica Columbia, con sede en San Sebastián. Algunos ejemplos, localizados en el fondo discográfico antiguo de la sala Barbieri de BNE:

- Disco “Yola. Sueños de amor: dúo de Yolanda y Julio” / “Marcha de la cacería: Yolanda, damas y caballeros”. Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, J. Quintero y J.M. Irueste. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Celia Gámez y Alfonso Goda acompañados por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez; vicetiples y boys del Teatro Eslava de Madrid acompañados por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara B).

- Disco: “Yola. Mírame: Yolanda, damas y caballeros” / “Alas: Yolanda y damas”. Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, J. Quintero y J.M. Irueste. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Celia Gámez y vicetiples y boys del Teatro Eslava de Madrid acompañados por Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez y vicetiples del Teatro Eslava de Madrid acompañados por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara B).

- Disco “Yola. Lo mismo me da: Julio y damas” / “Quiero”. Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, J. Quintero y J.M. Irueste. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Alfonso Goda y vicetiples del Teatro Eslava de Madrid acompañados por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez acompañada por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara B).

También se han localizado ediciones discográficas de estas piezas por parte de la Compañía Odeón de Barcelona y fechadas en 1941. Pero en este caso, la interpretación no corre a cargo de los autores originales sino de la barcelonesa Orquesta Gran Casino.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

músico-teatrales de los años cuarenta del que se cuenta que no tenía conocimientos de lenguaje musical, pero sí una extraordinaria inventiva para crear melodías. Algunos de los números musicales de *Yola* tuvieron tanto éxito entre el público que llegaron a emanciparse del resto de la opereta para formar parte del repertorio colectivo de la España de posguerra. Destacamos entre ellos:

- Nº 1 / 2 “Alas” (Foxtrot): Esta canción se interpretaba primero en versión instrumental y después en versión cantada por el personaje de Yola, constituyendo la primera aparición estelar de Celia Gámez en la obra.
- Nº 3 “¡Lo mismo me da!” (Foxtrot): interpretada por el personaje de Julio (Alfonso Goda), acompañado de las vicetiples del Teatro Eslava.
- Nº 4 “Quiero” (Marchiña): Yola se niega en esta marchiña a casarse con un hombre del que no está enamorada. El estribillo dice así: “Quiero casarme con quien quiero”.
- Nº 5 / 6 “Sueños de amor” (Fox lento): dúo amoroso entre los protagonistas de la obra Julio y Yola.
- Nº 7 “Marcha de la cacería” (Marcha): interpretada por Yola junto a las vicetiples y boys del teatro.
- Nº 8 “Mírame” (Marchiña): se trata de la pieza más exitosa de la opereta *Yola*, llegando a independizarse del resto de la obra para formar parte del repertorio habitual de Celia Gámez y otros muchos artistas, prácticamente hasta nuestros días. “Mírame” es una canción realmente emblemática y representativa de la música popular de la España de posguerra. Prueba de ello es que en 1976 fue seleccionada por el cineasta Basilio Martín Patino para figurar en su película documental *Canciones para después de una guerra*.

El propio Juan Quintero explicaba en una entrevista el método de composición de canciones que siguió para la opereta *Yola* y algunas anécdotas relacionadas con Celia Gámez:

Sabido es que los músicos trabajan de dos maneras: como entonces, sobre la letra, o haciendo primero la música y dando luego al letrista el “monstruo”: la medida, con palabras convencionales, de los versos que han de ser escritos:

- Yo he trabajado –dice ahora en su despacho, a treinta años de distancia, Juan Quintero- de esas dos maneras. Pero me gusta hacerlo preferentemente de la primera. Es decir, sobre una letra hecha ya. Algún número mío que se hizo popular, el “Mírame”, de la revista *Yola*, nació, en cambio, sin letra, y yo di luego el “monstruo” de ésta a los autores del libro. Fue el último número para la obra. Sólo de él se estaba pendiente. ‘Hace falta un número bomba’, me decía Celia Gámez. Yo escribí, de cara ya al estreno, tres. ‘Tengo estos tres, elige’. Y eligieron aquel, que había de ser luego, efectivamente, el que más gustase⁹⁰.

El éxito de este tipo de obras demuestra que las preferencias del público de posguerra no iban exclusivamente encaminadas a la música de tipo folklórico o popular español. También es evidente la importancia que en estos momentos adquirieron una serie de ritmos importados del exterior, que se agrupaban bajo la denominación de “canción moderna”: influencias del jazz, el bolero, los ritmos latinos y por supuesto, el *foxtrot*, una danza urbana importada de Norteamérica que proviene de los ritmos del *one-step* y del *ragtime*. La recepción de la música de Quintero -que se estrenaba en el ámbito escénico, tras el paréntesis bélico- fue muy positiva. Sirva como ejemplo una de las críticas publicadas tras el estreno, en la que se valora especialmente la integración de los ritmos modernos en la opereta española:

“Yola”, cuyos números musicales tanta y tan triunfal popularidad han alcanzado –aquí no es posible silenciar el nombre de su autor, el maestro Quintero, tan inspirado como consumado director de orquesta según ha acreditado las pasadas noches-. El maestro Quintero cuenta en su haber y precisamente por la partitura de *Yola*, el extraordinario mérito de haber trabajado por reaclimatar entre nosotros la opereta y de haber inyectado una nueva savia –ritmo moderno- en su viejo tronco⁹¹.

El triunfo alcanzado por *Yola* llevó a la compañía de Celia Gámez a repetir al año siguiente con *Si Fausto fuera Faustina* (1942), cuyo libreto fue también escrito por José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. La música fue de nuevo encargada a Juan Quintero, quien contó en esta ocasión con la colaboración de Francisco Moraleda. El papel protagonista de Faustina recayó -lógicamente- en Celia Gámez, que repitió también con el galán barítono Alfonso Goda encarnando a Michel. El argumento constituye una recreación cómica del mito de Fausto: Faustina es una maga poco agraciada que pacta con Mefistófeles su transformación en una mujer bella y seductora. Tras su estreno en el madrileño Teatro Eslava, el 13 de Noviembre de 1942,

⁹⁰ MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha». Entrevista a Juan Quintero en: *Madrid de siete a nueve* (30-03-1965), p. 9. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

⁹¹ [sin aut.] «Yola o la opereta actualizada». Recorte de prensa conservado en el Archivo Personal de Juan Quintero (sin fecha ni lugar publicación).

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Si Fausto fuera Faustina cosechó un gran éxito de crítica y público, manteniéndose en los carteles madrileños hasta febrero de 1943. A continuación, la compañía de Celia Gámez llevó la obra de gira por todos los escenarios españoles, para después volver a reponerla en Madrid en varias ocasiones. Entre los números más exitosos de la obra destacaron los siguientes:

- “Un millón” (Nº 2 - Foxtrot): interpretado por la protagonista, Faustina.
- “Contigo iré” (Nº 5 - Show-dúo): interpretado por el dúo protagonista.
- “Pantomima” (Nº 6 - Fox lento): interpretado por Faustina, con el acompañamiento de las vicetiples.
- “Gua-ra-ra” (Nº 7 - Fox movido): Faustina y vicetiples.
- “No es preciso que me ayude usted” (Nº 8 - Fox Swing): también llamado “Duetto de la Maleta” es interpretado por la pareja protagonista, Faustina y Michel.
- “Te quiero tanto y tanto” (Nº 10 - Marchiña): Faustina y vicetiples
- “¡Qué le vas a hacer” (Nº 10⁹² - Marchiña): Faustina y vicetiples.

Como en el caso de *Yola*, los números más populares fueron objeto de ediciones discográficas, llevadas a cabo en este caso por la casa Columbia⁹³. Asimismo algunos

⁹² En la partitura original manuscrita, esta canción figura en una carpeta aparte y con el Nº 10, que ya aparecía en otra de las canciones. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

⁹³ Destacamos aquí algunas de estas ediciones discográficas, localizadas en la Sala Barbieri de la BNE:

- Disco “Si Fausto fuera Faustina. Contigo iré / Qué le vas a hacer: marchiña”. J. L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez y Alfonso Goda; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Tejada y su Gran Orquesta del Pasapoga de Madrid; dirección, Juan Quintero (cara B).
- Disco “Si Fausto fuera Faustina. Gua-ra-ra / Qué le vas a hacer”. J. L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez, vicetiples y boys; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez y tiples; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara B).
- Disco “Si Fausto fuera Faustina. No es preciso que me ayude usted / Te quiero tanto y tanto”. J.L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez y Alfonso Goda; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez, vicetiples y boys; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara B).
- Disco “Si Fausto fuera Faustina. Un millón / Pantomima”. J. L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez, vicetiples y boys ; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez y tiples; Gran orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara B).

de estos números se publicaron en partituras, tanto para voz y piano como para orquestina, editadas y distribuidas por Ediciones Hispania⁹⁴.

Las cosas iban muy bien para nuestro compositor en el ámbito del teatro musical, sin embargo, Juan Quintero se interesaba cada vez más por un nuevo vehículo de expresión musical, el cinematográfico, que le permitía realizar composiciones de muy diversos estilos, incluido su predilecto género sinfónico. Otros autores procedentes de los escenarios, como el propio Saénz de Heredia, se aproximaban, cada vez con más interés, a la gran pantalla. En 1943 Celia Gámez rompe con la pareja de libretistas Vázquez Ochoando-Sáenz de Heredia y para su nueva producción -que sería la última en el Teatro Eslava- titulada *Rumbo a pique*, la vedette cuenta con los libretistas Rafael Duyós y Vicente Vila Belda y con el compositor Salvador Ruiz de Luna.

Quintero mantiene su relación profesional con el libretista Vázquez Ochoando, quien en 1944 escribe el libreto de una comedia musical titulada *El Señorito: comedia musical en dos actos divididos en varios cuadros*, para la compañía del popular barítono Luis Sagi-Vela. La empresa encarga a Quintero la composición musical, como prueba la existencia -en el archivo del compositor- del libreto de la obra, junto con algunas partituras y los textos de los cantables. En el libreto figura el reparto de la opereta, aunque algunos de los personajes están aún sin asignar. Los tres personajes femeninos son Guadalupe (sin asignar), Carola (Teresita Silva) y Oro (Sra. Valentín). Los seis personajes masculinos son: Ricardo (Luis Sagi-Vela), Pacífico (Antonio Martelo), Deogratias (V. Ruiz-París), “El Marqués” (sin asignar), Bernardo del Río (sin asignar), Daniel “El Luminar” (sin asignar)⁹⁵. El argumento narra los amores entre el joven aprendiz de pintor Ricardo y su rica mecenas Guadalupe. La obra contiene un total de catorce números cantables, entre los que destacan varios duetos entre los personajes de

⁹⁴ Estas ediciones de partituras han sido localizadas en el Archivo personal de Juan Quintero:

- Edición para voz y piano: “Dueto de la maleta”. *Si Fausto fuera Faustina*. Comedia Lírica. Música de los maestros Quintero y Moraleda, Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochoando. Madrid: Ediciones Hispania. [No consta fecha de edición]

- Edición para orquestina: Ediciones Hispania presenta los números de éxito de la comedia musical *Si Fausto fuera Faustina*, Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochoando, Música de Juan Quintero y Fernando Moraleda: “Nº 2 - Un millón (Fox-trot)” / “Nº 5 - Contigo iré (Show -duo)”. Madrid: Ediciones Hispania. [No consta fecha de edición].

- Edición para orquestina: Ediciones Hispania presenta los números de éxito de la comedia musical *Si Fausto fuera Faustina*, Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochoando, Música de Juan Quintero y Fernando Moraleda: “Nº 6 - Pantomima (Fox lento)” / “Nº 8 - La maleta (Fox - swing)”. Madrid: Ediciones Hispania. [No consta fecha de edición].

⁹⁵ VÁZQUEZ OCHANDO, Federico. *El Señorito: comedia musical en dos actos divididos en varios cuadros*, 1944. Libreto mecanografiado de la obra. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Ricardo y de Guadalupe. Por razones que desconocemos, esta obra no fue estrenada bajo este título por parte de la compañía de Sagi-Vela, sino que se puso en escena dos años más tarde bajo el título *Ayer estrené vergüenza* a cargo de la compañía de José Alfonso Goda.

En mayo de 1946, se producen casi simultáneamente dos estrenos teatrales con música de Juan Quintero. El 13 de mayo de 1946 se estrena en el Teatro Apolo de Valencia la opereta *Ayer estrené vergüenza*, con libreto de Federico Vázquez Ochando y música de Juan Quintero, a cargo de la recién creada compañía de José Alfonso Goda. Pocos días después, el 22 de mayo de ese mismo año, la compañía de Luis Sagi-Vela pone en escena la comedia musical *Matrimonio a plazos* con libreto de Leandro Navarro y Jesús María de Arozamena y música de Juan Quintero⁹⁶.

En 1945 el barítono valenciano José Alfonso Goda, tras varios años ejerciendo el papel de galán junto a Celia Gámez, decidió constituir su propia compañía de teatro musical. Para su debut Goda decidió contar con un dúo de autores que le era muy familiar, el formado por el libretista Federico Vázquez Ochando y el músico Juan Quintero, cuya colaboración había dado óptimos resultados en la compañía de Celia Gámez. El fruto de esta colaboración fue la obra *Ayer estrené vergüenza*, una opereta arrevistada en catorce cuadros que había sido escrita en 1944 para la compañía de Sagi-Vela bajo el título *El señorito* y que no vio la luz en su momento. Ahora la nueva compañía de Goda la ponía en escena, con algunos cambios en el guión, con la dirección escénica de Fernando Roldán y los decorados y figurines de Juan López Sevilla. La obra estaba protagonizada por el galán-barítono José Alfonso Goda (en el papel de Ricardo), la vedette Maruja Boldoba (encarnando a Guadalupe) y el tenor cómico Antonio Riquelme. En el reparto figuraban también Amadeo Llaudó, Paquito Cano, Trini Alonso y Rosario Royo. En una crítica del diario *Las Provincias* se resume de esta forma la trama argumental:

No es fácil desentrañar el argumento entre tanta escena y tanto cuadro que se sucede rápidamente. Vemos allí a un sujeto de hampa que se hizo cargo del hijo de un compadre; el muchacho, de buenos instintos, marchó a América para trabajar y vuelve rico, joven y deseoso de hacer entrar a su

⁹⁶ La presencia de Juan Quintero en la nueva producción de la compañía de Sagi-Vela y la ausencia del libretista Vázquez Ochando, nos induce a pensar que el malogro en la producción de *El Señorito* pudo deberse a algún tipo de desavenencia entre el libretista y la compañía.

protector por el buen camino. Lo consigue. Una muchacha rica se enamora del héroe. Se interpone la mujer fatal, reina de bandas de crímenes. A la novia «bien» le es robada una rica diadema... Pretexto para ofrecer cuadros de gente maleante en un bar fantástico...

El ladrón regenerado y su mujer (cómica pareja) hacen lo posible para esclarecer los hechos. Como es natural, triunfa y es castigada la fatal mujer⁹⁷.

La partitura localizada en el archivo personal de Juan Quintero está incompleta, pero en ella podemos localizar algunos de los números musicales más destacados de la obra:

- “Ha de perdonar” (Nº 3 - Fox Swing): Dueto de Ricardo (Alfonso Goda) y Lupe (Maruja Boldoba).
- “Dúo del teléfono” (Nº 5): Lupe y Ricardo.
- “Las cosas de Jaimito” (Nº 6): canción cómica.
- “Para qué buscar la fortuna” (Nº 7 - Slow): Dúo romántico de Ricardo y Lupe.
- “Mentira fue” (Nº 11): romanza de Ricardo.

El estreno en Valencia -ciudad natal del protagonista- fue un éxito, como prueban las críticas de los diarios locales tras la llamada “Gala de la Prensa”, celebrada el día 9 de mayo (cuatro días antes del estreno oficial). En lo referente a la música, el crítico del diario valenciano *Jornada* elogiaba la labor de Quintero, destacando su capacidad para hacer “música ligera”:

El maestro Quintero, tan diestro en la composición musical de este género ligero, ha compuesto una partitura en extremo agradable. Música pegadiza, de ritmos modernos, inspirada dentro de su línea. Si en algunos números se eleva en la composición de algunos dúos o romanzas de mayor ambición, pronto vuelve al camino de lo ligero, en donde se desenvuelve con facilidad, porque así lo requiere la tónica general de esta clase de operetas⁹⁸.

Otro crítico valenciano, con pseudónimo GOMA, hablaba en estos términos de la música de Quintero:

⁹⁷ [Autor desconocido] «Gala de prensa para debut de la compañía de José Alfonso Goda, en Apolo». *Las Provincias*, (Valencia), (10 - 05 - 1946), p. 7. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

⁹⁸ P. [Autor desconocido] «Éxito de la Gala de Prensa en Apolo: Se estrenó la comedia musical “Ayer estrené vergüenza”». *Jornada* (Valencia), (10 - 05 - 1946). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

La partitura es de fácil y amena inspiración, igual en los lentos sentimentales, como en los trepidantes *allegros*; música muy agradable, perfectamente en el estilo de las melodías y los ritmos a la moda. Quizás también algún número menos aquellos que repite una situación escénica: algún dúo, pongamos por caso, contribuiría a las mejores proporciones de la comedia musical. Varios lindos números fueron anoche merecidamente repetidos⁹⁹.

El citado crítico del diario levantino *Las Provincias*, ponderaba sin entusiasmo la labor del compositor, a la vez que hablaba con cierta desidia sobre este tipo de espectáculos musicales:

Romanzas con sentimentalismo amerengado, bailes con bandoneón, o como se llame eso, y con ritmos sincopados, según la receta americana, y un constante ir y venir de personajes [...]

Catorce cuadros tiene la obra, lo cual significa catorce cambios de ambiente, y en casi todos, bailes nuevos, desfiles de chicas primaverales, algún terceto cómico, romanzas, más desfiles, más bailables, dúos, desfiles otra vez, y una ración de vista para golosos muy apropiada dentro del género [...]

La música es ligera, dentro de los ritmos característicos con mucho «jazz», incluso en las romanzas sentimentales. Fueron repetidos muchos números de la partitura¹⁰⁰.

Juan Quintero apenas tuvo tiempo de disfrutar el éxito valenciano de *Ayer estrené vergüenza*. En una entrevista conjunta a los autores de esta opereta, publicada en el diario *Levante* con motivo del estreno, el compositor explicaba así su urgente abandono de la capital valenciana:

Quintero tiene un pie en el estribo de un coche que ya tiene su motor puesto en marcha, y a nuestra pregunta por el lugar de su destino, nos responde:

- A Madrid, porque mañana empieza Sagi Vela a ensayarme «Matrimonio a plazos», para estrenar en breve.

- Es usted un ansioso.

- Suerte que tiene uno. Ya le contará mi colaborador, que se me marcha el tren, y cualquiera adquiere ahora otro billete.¹⁰¹

⁹⁹ GOMA. «La gala de prensa de anoche: Presentación de la compañía de operetas modernas de José Alfonso Goda». No consta publicación [Valencia], (10 – 05 - 1946). Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁰⁰ [Autor desconocido] «Gala de prensa para debut de la compañía de José Alfonso Goda, en Apolo». *Las Provincias*, (Valencia), (10 – 05 - 1946), p. 7. Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁰¹ TRAMOYISTA [seudónimo]. «Mientras Quintero se va... Vázquez Ochando nos cuenta casos y cosas del teatro de ambos». *Diario Levante* (Valencia). Recorte de prensa: no figura fecha [mayo de 1946] ni número de página. Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero.

Efectivamente, el 22 de mayo de 1946 la compañía de Luis Sagi-Vela estrenaba en el madrileño Teatro de la Zarzuela *Matrimonio a plazos*, una comedia musical en dos actos divididos en doce cuadros, de cuyo libreto eran autores Leandro Navarro y Jesús María de Arozamena. Inspirada en la ‘novedad nacional’ de la venta a plazos, la obra estaba protagonizada por Luis Sagi-Vela (Luciano), Amparito Puerto (Eugenia), Teresita Silva (Silvestra) y Antonio Martelo (Alfredo). Completaban el reparto María Valentín (Doña Dolores), Esther Jiménez (Laurita), Pilar Soto (doncella), Sara Rodríguez (señora), Valeriano Ruiz París (Don Satur) y Manuel Codeso (el fulano). Los decorados corrieron a cargo de José González “Redondela” y los figurines de Vicente Viudes. El argumento gira en torno a la vida de dos compositores y sus respectivas mujeres: Luciano Quintana posee el talento pero no el éxito, mientras que su amigo Alfredo Serrano tiene menos talento pero ha obtenido el éxito. Ambos están enamorados de la misma mujer, Eugenia, la cual decide quedarse con Luciano y vivir una vida llena de dificultades económicas en la que todos sus bienes están comprados a plazos. Alfredo se casa con la vedette cómica Silvestra, y juntos inician un matrimonio sin amor pero lleno de comodidades. Este es el punto de partida de un argumento y un guión¹⁰², respecto al cual las críticas fueron bastante desiguales. Algunos críticos achacaban al libreto ciertas deficiencias en cuanto al buen gusto de sus chistes. Bayona, en el diario *Pueblo*, señalaba lo siguiente al respecto:

En cuanto a la comedia, los señores Navarro y Arozamena han escrito un libro limpio y gracioso [...] pero algunas frases relativas al matrimonio y a la paternidad, y no olvidando que la intención era cómica y sin que nos asuste ninguna expresión, decimos que nos parecieron eso que llamamos sal gorda, y ni Leandro Navarro ni Arozamena son autores que precisan de este ingrediente para que sus comedias gusten y tangán éxito, como ocurrió anoche¹⁰³.

Más duras fueron las críticas de Sánchez Camargo en *El Alcázar*, haciendo especial hincapié en la baja calidad del texto de algunos cantables:

Ni por la novedad ni por el buen gusto podemos aplaudir un tópico de baja calidad escénica. En los cantables se oyen cosas tan pintorescas como esta: “Qué será este niño / cuando sea mayor. / Quizá futbolista internacional, / que si tiene vista, / no le irá mal”.

Creemos que el “monstruo” se ha quedado tal como estaba. [...]

¹⁰² Se conserva un ejemplar del libreto en el archivo personal del compositor (Caja 4).

¹⁰³ BAYONA. «Zarzuela: Estreno de “Matrimonio a plazos”». *Pueblo* (Madrid, 23-05-1946), Recorte de prensa. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

En general el tono es discreto, y lo que pudiera resultar malo lo velan aciertos aislados¹⁰⁴.

R. de los Reyes hacía lo propio en el diario *Ya*, atribuyendo los desajustes del guión a las diferencias estilísticas de los dos autores -según él- “en constante pugilato”:

Leandro Navarro, queriendo sostener la unidad argumental, la lógica de los episodios, la emoción dramática del asunto, y José María de Arozamena, aprovechando todas las ocasiones para con su gran pericia de libretista enquistar una escena graciosa, un diálogo alegre, una situación frívola... Y este pugilato, tardo a veces en vencer las resistencias de la colaboración, llega al público traducido en lentitudes que le fatigan y en contrastes bruscos que le desconciertan¹⁰⁵.

El crítico del diario *Arriba* fue, en cambio, mucho más benévolo con los autores del libreto:

Los autores del libro han logrado una bella y divertida comedia musical, con un sencillo argumento, que logra desarrollar con claridad para que el maestro Quintero componga unos números de inspirada factura y de melodía moderna, con una instrumentación cuidada y brillante¹⁰⁶.

Todas las críticas coincidieron en elogiar la labor musical de Juan Quintero, materializada en un total de quince números musicales, de entre los cuales destacan:

- Nº 1 “Sin vivir” (Slow): interpretado por el personaje de Silvestra, su puesta en escena era muy peculiar ya que se desarrollaba argumentalmente en el contexto de un estreno teatral. Es decir, se representaba el teatro dentro del teatro.

- Nº 5 “Voy junto a ti” (Canción de Luciano): se inicia con un recitado. El personaje de Luciano canta esta canción en su casa y junto a un piano, por lo que incluye una serie de escalas improvisadas al piano. Para la interpretación de esta romanza en la función de estreno, Juan Quintero cedió la batuta a Luis Sagi Barba, padre del protagonista e histórico barítono de zarzuela.

- Nº 12 “Chitón, chitón” (Nana a dos voces): interpretada por Eugenia y Silvestra. Este número fue también muy elogiado por la crítica, a pesar de una circunstancia adversa acaecida el día del estreno. Una de las intérpretes, Amparito Puerto (en el papel de

¹⁰⁴ SÁNCHEZ CAMARGO. «Teatros: Matrimonio a plazos». *El Alcázar* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa: no figura número de página. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁰⁵ REYES, R. de los. «Zarzuela: Matrimonio a plazos». *Ya* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa: no figura número de página. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁰⁶ C. «Zarzuela: Estreno de “Matrimonio a plazos”». *Arriba* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa: no figura número de página. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

Eugenia), se quedó afónica en mitad de la función de estreno, por lo que esta bella canción de cuna fue interpretado a dúo por Teresita Silva (Silvestra) y Luis Sagi-Vela, que sustituyó a su *partenaire*.

- Nº 15 “La piripitinga” (Zamba): canción cómica interpretada por Silvestra, que iba ataviada para la ocasión con un sombrero de frutas al estilo de Carmen Miranda.

Los derechos de edición de esta obra fueron adquiridos por Unión Musical Española, que publicó algunos de sus números en versión para voz y piano y para orquestina, así como una selección instrumental para orquestina¹⁰⁷. Todas estas ediciones se conservan en el Archivo Histórico de la Unión Musical Española, actualmente depositado en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

El público acogió la obra con entusiasmo, y eso a pesar de que su estreno fue eclipsado por la notoriedad de otra obra estrenada el mismo día en el Teatro Calderón, la opereta *El duende azul*, compuesta por Joaquín Rodrigo y Moreno Torroba sobre un libreto de Eduardo Castell y Rafael Villaseca. Las apreciaciones de la crítica respecto a la música de Juan Quintero fueron bastante más generosas que las dedicadas al libreto. Por ejemplo, el crítico del diario *ABC* señalaba:

Lo mejor de *Matrimonio a plazos*, tanto en la letra como en la música, es el matiz burlesco, cuando los autores se burlan de los excesos melodramáticos, con una farsa de “teatro en el teatro”, y Juan Quintero les acompaña en el propósito dando a la partitura ritmos sincopados y caricaturescos o sonrisas de pasodoble, o ritmos afro-cubanos, pasos de zamba, calor tropical o cadencia brasileña... También es muy bella la inspiración e instrumentación de la nana a dos voces con resonancias

¹⁰⁷ QUINTERO, Juan. *Matrimonio a plazos*. “Nº 1, Sin vivir”: comedia musical [en dos actos]. Letra de Jesús M^a. de Arozamena y Leandro Navarro; música de Juan Quintero. Madrid: Unión Musical Española, 1946. Partitura para piano con letra (3 p.).

QUINTERO, Juan. *Matrimonio a plazos*. “Nº 5, Voy junto a ti”: comedia musical [en dos actos]. Letra de Jesús M^a. de Arozamena y Leandro Navarro; música de Juan Quintero. Madrid: Unión Musical Española, 1946. Partitura para piano con letra (7 p.).

QUINTERO, Juan. *Matrimonio a plazos*. “Nº 1 - Slow / Nº 15 - Zambra”. Para orquestina. Madrid: Unión Musical Española, 1947. Guión, particellas. Plantilla: saxs, tpts, tbn, bat, vns, vc, cb.

QUINTERO, Juan. *Matrimonio a plazos*. Selección para orquestina. Madrid: Unión Musical Española, 1947. Guión, particellas. Plantilla: saxs, tpts, tbn, bat, vns, vc, cb.

Fuente: Todas estas ediciones se han localizado en el CEDOA de la SGAE y están registradas en:

ORTEGA, Judith. *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE - ICCMU, 2000, p. 475.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

navideñas, llena de emoción y ternura. El resto del libro y de la partitura se resiente de vulgaridad.¹⁰⁸

Respecto a una de las costumbres habituales en este tipo de espectáculos -la repetición de números musicales ante el aplauso continuado del público- destacan las consideraciones del ya citado crítico de *El Alcázar* Sánchez Camargo:

El músico ha hecho una partitura “melódica”, y con esto hemos dicho que sus números se oyen con notorio agrado. Merece un elogio su actitud en el primer acto, en el que no consintió repetir números que pudo muy bien haber repetido. En el segundo se olvidó de los buenos propósitos y repitió cosas que pudo no haber repetido. En el resumen, su labor acusa sensibilidad y buena visión de lo que puede ser una comedia musical¹⁰⁹.

Pese a la notoriedad que alcanzaron las cuatro obras escénicas estrenadas por Quintero entre 1941 y 1946, tendremos que esperar a la década de los cincuenta para que nuestro compositor vuelva a los escenarios. Como veremos, la vertiginosa actividad cinematográfica de Juan Quintero durante la década de los cincuenta motivó un cierto alejamiento de los escenarios teatrales, que no fue total: Quintero trabajó en dos producciones teatrales a lo largo de la década. En 1950 se estrenó en el Teatro Albéniz la comedia musical *Amor partido por dos*, con libreto de su amigo inseparable Federico Vázquez Ochoa en colaboración con Luis Tejedor Pérez. El reparto estaba compuesto por Miguel Arteaga, Ignacio de León, Paco Sanz, Pepita Arroyo, Antonio Riquelme, Ruth Molly (vedette) e Irene Daina (vedette). Con un argumento basado en el tópico de las hermanas siamesas, la valoración de la crítica no pasó de ser aceptable. Sicilia, crítico del diario *Madrid* valoraba sin entusiasmo la obra:

El hilo de comedia se quiebra con frecuencia para dar paso unas veces, a cuadros arrepiados, y otras, a números de variedades como el Trío Sudoeste y la atracción americana The Tan-Moe, para la cual fueron los aplausos más calurosos de la velada. El cuadro de los muñecos de Balder es un acierto de los autores. La música de Antonio Quintero [*sic*] sirvió cumplidamente al libro, repitiéndose casi todos los números, la mayoría de las veces por cuenta del director de la orquesta.¹¹⁰

¹⁰⁸ SAINZ DE LA MAZA, Regino. «En la Zarzuela». *ABC* (Madrid, 23-05-1946), p. 27. Recorte de prensa. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

¹⁰⁹ SÁNCHEZ CAMARGO. «Teatros: Matrimonio a plazos». *El Alcázar* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa: no figura número de página. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

¹¹⁰ SICILIA. «Albéniz: Amor partido por dos». *Diario Madrid* [Noviembre de 1950], p. 8. Recorte de prensa sin fecha. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

Entre los números musicales que más se popularizaron destacan el pasodoble “Reina campera” y el schottis “Usted es un Rodríguez”, que fueron objeto de una edición discográfica por parte de la casa Columbia¹¹¹.

En los años cincuenta el teatro musical español era un género en decadencia y Quintero, no sólo era consciente de ello y se mostraba cada vez menos satisfecho con sus producciones escénicas, sino que además había encontrado en el cine el contexto profesional más adecuado para sus capacidades y sus gustos artísticos. Así lo manifestó en diversas entrevistas:

El teatro lírico ha ido perdiendo interés, y el cine es un nuevo horizonte para el compositor. Ciertamente que en este campo la labor musical es oscura y difícil. Pero a la vez representa una tranquilidad económica. La música no es esencial en una película: música “de fondo” se dice, y así es. Y quizá el público no se da mucha cuenta de que en una película hay música; pero si ésta falta, la echa de menos. La música sitúa, ayuda a comprender. Contribuye a crear el clima necesario¹¹².

El teatro pasa por momentos difíciles. Ahora se estila la mal llamada revista, sin cantantes de veras, y para el músico es muy penoso trabajar si no tiene a la mano cantantes que interpreten correctamente sus melodías¹¹³.

En 1954 Quintero recibe la propuesta de trabajar de nuevo para la compañía del barítono Luis Sagi-Vela, pero finalmente rechaza el ofrecimiento:

Luis Sagi-Vela me ha escrito para que le haga una obra para este invierno, pero aún no sé que decidir, pues con todos sus inconvenientes me gusta el cine. Y los inconvenientes no creas que son flojos: es una verdadera tortura para nosotros los ruidos, las dificultades acústicas, las mezclas. Se abre una puerta y hay que tener un cuidado para que no se oiga el chirrido de los goznes. Y si hay caballos, entonces... ¡Ya estamos arreglados!¹¹⁴

Cuando parecía que ya no volvería a trabajar para el teatro, en 1958 Quintero estrena la última obra escénica de su carrera: la opereta en dos actos *La canción del amor mío*, realizada en colaboración con el músico francés de origen vasco Francis López, y con libreto de Jesús María Arozamena y Antonio Quintero. La realización de esta obra se inscribe dentro de las colaboraciones internacionales de Quintero con el

¹¹¹ - Disco “Amor partido por dos: “Usted es un Rodríguez”, “Reina campera”. F. Vázquez Ochando, L. Tejedor y J. Quintero. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1951. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Irene Daina y Ana María, con acompañamiento de orquesta; dirección J. Quintero. Fuente: Madrid, BNE.

¹¹² MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha». En: *Madrid de siete a nueve* (30-03-1965), p. 9. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

¹¹³ «Entrevista para Radio España». [1954]. 1 folio mecanografiado. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹¹⁴ SERRANO, Antonio. «El maestro Quintero se inspira en Benidorm». *Blanco y Negro*. [1954]. Recorte de prensa: Archivo personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

cantante Luis Mariano, que desarrollaba la mayor parte de su trayectoria en Francia. El binomio Francis López-Luis Mariano había dado afortunados frutos tanto en los escenarios como en las pantallas francesas, sin embargo todavía no se había producido ningún estreno teatral de ellos en España. *La canción del amor mío* fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela y protagonizada por Luis Mariano (en el papel de Juan Luis), en compañía de Marta Santaolalla (interpretando a Lucía) y Luisa de Córdoba, entre otros muchos actores y actrices. Tras la lectura del libreto, observamos que no se trata de una opereta al uso, la abundancia de personajes y de números musicales (hasta 24) la convierten en una obra de dimensiones muy considerables. Con la romanza “España, España”, al final de segundo acto, Luis Mariano homenajeaba a su país, a pesar de haber renunciado a vivir dentro de sus fronteras:

España, España,
Grandeza dormida en un trigal.
España, España,
A un tiempo mezquita y catedral.
En prenda de amores
Hoy vuelvo a colgar en tu balcón
Mis coplas mejores.
España de mi corazón.

Otros números destacables de esta opereta eran el “Pasodoble de los vaqueros”, la polka cómica “Madmuasel Pom-Pom” y la canción que daba título a la obra “La canción del amor mío”, interpretada por el personaje de Lucía en el primer acto.

3.3.3. Un encuentro definitivo: la música de cine

Tras algunas breves incursiones en los años treinta, fue a partir de 1940 cuando Juan Quintero se integró de manera definitiva en la industria cinematográfica española, donde encontró un espacio de desarrollo profesional a su medida. Iniciado ya en las lides del documental cinematográfico, con *Ya viene el cortejo* (C. Arévalo, 1939) y *Suite granadina* (J. de Orduña, 1940), el compositor tuvo la oportunidad de participar en otro cortometraje documental de CIFESA antes de realizar su primera incursión en el cine de ficción. El film, titulado *Luna gitana* (1940) y dirigido por Rafael Gil, contaba con la participación del actor Manuel Arbó. En él se mezclaban la poesía y el baile gitano-andaluz, sobre temas musicales originales de Juan Quintero, a los que se sumaron inclusiones de “Córdoba” de Isaac Albéniz.

En 1940 Juan Quintero es requerido para participar en una nueva producción de CIFESA titulada *La Gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), basada en la novela homónima cervantina. El encargo de este trabajo (su primera participación en un film de ficción tras el paréntesis bélico) le llegó, de nuevo, a través de su amistad con Juan de Orduña, protagonista del film junto a Estrellita Castro, y autor del guión junto a Rafael Gil. Tanto Orduña como Gil, ambos en los albores de su carrera como realizadores, afianzaron en este momento su amistad con el compositor que más tarde se convertiría en pieza irremplazable de sus respectivas filmografías. En la realización de esta banda sonora musical participaron tres músicos: José Ruiz de Azagra, Rafael Martínez del Castillo -hermano del realizador Florián Rey- y Juan Quintero. Resulta difícil delimitar la labor llevada a cabo por cada uno de los autores. Según parece, Rafael Martínez del Castillo se ocupó de la dirección orquestal y José Ruiz de Azagra compuso los fondos musicales. Aunque no descartamos la participación de Juan Quintero en las músicas de fondo, los materiales localizados nos llevan a pensar que se limitó a la composición de cantables. En la carpeta “La Gitanilla” encontrada en su archivo personal (caja 3) aparecen dos partituras orquestales¹¹⁵: una titulada “La Gitanilla: Bolero” (fecha el 1 de enero de 1940) y otra titulada “La Gitanilla: Lere, leré (Canción)” (con fecha 3 de enero de 1940). La canción “Lere, leré” fue popularizada por Estrellita Castro en los años cuarenta, formando parte del repertorio habitual de la artista.

Demostrada la capacidad de Quintero como compositor fílmico, ese mismo año fue contratado para realizar, en solitario, la banda sonora musical de *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), un film protagonizado por María Guerrero, Alfredo Mayo y Jesús Tordesillas. Se trata de una película ambientada en el mundillo teatral del Madrid de finales del siglo XIX. El nexa con el equipo de producción fue en este caso Rafael Gil, quien trabajó junto al director en la adaptación cinematográfica del drama de Luis Fernández Ardavín. En el archivo personal de Quintero se conserva una carta fechada el 29 de julio de 1940, en la que Gil le envía las instrucciones pertinentes y se lamenta de la no elección de su amigo común Juan de Orduña como protagonista del film:

¹¹⁵ También hemos encontrado la hoja suelta de un borrador a lápiz para voz y piano con el título “La Gitanilla: Por tu culpa mujer mala (Canción)”. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Barcelona, 29, Julio, 1940

Querido Juanito: te enviamos un pequeño guión musical para que puedas ir preparando los motivos que luego acoplarás aquí. Como verás, has de conseguir un tema lo más melódico posible, pues influirá decisivamente en el ritmo total de la película. Lo que más prisa corre es la cancioncilla y el vals y la mazurca del Real. Esto debes prepararlo con toda urgencia.

Supongo que estarás enterado de todo lo que ha pasado con Juanito. Hemos hecho todo lo posible por arreglárselo y, a última hora, su indecisión lo ha echado todo a perder. Puedes figurarte lo que lo he sentido, pues este papel le va a maravilla.

Ardavín te avisará con anticipación cuándo tienes que venir. Nosotros empezamos a rodar el miércoles o el jueves.

Un abrazo. Rafael Gil¹¹⁶.

Como hemos explicado en páginas anteriores, la urgencia con que se requería la cancioncilla, el vals y la mazurca, responde a una cuestión práctica relacionada con la inclusión de música diegética en el film. Se trataba de números cantados y bailados en la acción de la película, por lo que las piezas tenían que estar compuestas y grabadas antes del rodaje de las escenas correspondientes, para poder realizar un *play-back* en el plató. El resto de las músicas de fondo podían ser compuestas y grabadas con posterioridad al rodaje, ya que no serían necesarias hasta la fase de post-producción, concretamente hasta el montaje sonoro del film. Sabemos que el propio Juan Quintero se trasladó a Barcelona y participó en uno de esos *play-backs*, como lo demuestran las fotografías en la que aparece caracterizado a tal efecto, localizadas en su archivo personal. Para su siguiente película, el drama *Unos pasos de mujer* (1941), el director Eusebio Fernández Ardavín volvió a contar con la colaboración de Juan Quintero. Se trataba de la segunda producción de Suevia Films, propiedad del todopoderoso Cesáreo González. Tras el éxito obtenido con *Polizón a bordo* (Florián Rey, 1941), González había comprado al escritor Wenceslao Fernández Flores los derechos de adaptación de una novela corta, encargando a Rafael Gil la adaptación del guión para la gran pantalla. Con este film nuestro compositor tomaba contacto por primera vez con Suevia Films, otra de las grandes productoras del cine español de posguerra, para la que además compuso en 1946 su fanfarria de cabecera¹¹⁷.

¹¹⁶ Carta de Rafael Gil a Juan Quintero, 29 de Julio, 1940. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹¹⁷ Su partitura se encuentra en el archivo personal del compositor y dejamos constancia de ella en el catálogo (Apéndice 2).

En estos momentos, Quintero se interesa cada vez más por este nuevo vehículo de expresión musical, el cinematográfico, que le permite realizar composiciones de muy diversos estilos, incluido su predilecto género sinfónico. La trayectoria de Juan Quintero como compositor cinematográfico avanzó unida, durante toda la década de los cuarenta, a la fulgurante carrera de dos jóvenes directores: Juan de Orduña y Rafael Gil. En palabras de Julio Arce, «los triunfos de Orduña como director fueron parejos al reconocimiento de Quintero como músico cinematográfico»¹¹⁸. No es de extrañar, por tanto, que Orduña contara con el maestro ceutí para la musicalización de su *opera prima*, el drama *Porque te vi llorar* (1941), protagonizado por Marisa Peña y Luis Peña. El film narra la historia de María Victoria, hija de los marqueses de Vianco, que tras ser violada por un miliciano republicano durante la Guerra Civil, da a luz un hijo que es rechazado por toda la familia. Gubern califica como «tremebundo folletín»¹¹⁹ a esta película, que podría encuadrarse dentro del llamado género “de cruzada”, del que tan claros ejemplos dio CIFESA durante la primera Posguerra. Ante el éxito de taquilla, Vicente Casanovas, *alma mater* de la productora y distribuidora valenciana, animó a Orduña a convertirse en uno de los directores de CIFESA y continuar con un film en la misma línea. En su segunda película, titulada *A mí la legión* (1941), contó también con música de Quintero, aunque salpicada de algunas citas a los himnos tradicionales de la Legión: “Himnos de los Legionarios” (Soler y Calés), “El novio de la muerte” (Prada y Costa), “Canción del Legionario” (Guillén y Romero) e “Himno de la Academia de Infantería” (Cueva y Díaz Giles). Estas piezas no sólo aparecen de manera literal y diegética en momentos de clara exaltación al carácter militar, sino que el compositor hace uso de sus melodías a modo de cita o variación en determinados bloques: por ejemplo, la variación melancólica de “El novio de la muerte” en la escena de despedida entre los personajes de “el Grajo” (Alfredo Mayo) y Mauro (Luis Peña). Un ejemplo más claro es el uso, en el bloque final, del himno de los legionarios “Tercios heroicos”. Esta utilización de la música militar responde a una lógica influencia del contexto ideológico en el que se desarrollan este tipo de filmes, así tuvimos oportunidad de estudiarlo en un film estrictamente contemporáneo al que nos ocupa, la epopeya franquista *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), en la que el compositor Manuel Parada

¹¹⁸ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 12.

¹¹⁹ GUBERN, Román. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p. 92.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

citaba en determinados momentos algunos motivos del “Cara al sol” o el “Himno Nacional”. No obstante, Juan Quintero demuestra también en esta banda sonora su capacidad para adaptar su música a las necesidades argumentales del film, creando por ejemplo una extraordinaria música de vals para la escena del baile de gala en el palacio real de Slonia.

A pesar de que *A mí la legión* constituye la consolidación de Orduña en el género épico-militar, -como explica Román Gubern- «la posterior carrera de Orduña demostraría cumplidamente que la verdadera vocación y especialidad de este director era el melodrama, género del que jamás renegó»¹²⁰. Efectivamente, poco a poco el realizador diversifica el tono de su cine, que bascula entre los terrenos de la alta comedia (o comedia “de teléfonos blancos”) y el melodrama. En este segundo género se encuadra su siguiente film, *El frente de los suspiros* (1942), para el que Juan Quintero compone una banda sonora musical en la que abundan las convergencias semánticas de tipo geográfico entre música y argumento. La narración transcurre en dos espacios geográficos distintos: Galicia y Andalucía, de manera que el compositor utiliza -en palabras de Josep Lluís i Falcó- «clichés geográficos al ambientar con aires gallegos o andaluces las secuencias ocurridas en una u otra región»¹²¹. Mayor interés nos ofrece *Rosas de Otoño* (Juan de Orduña, 1943), adaptación de la obra homónima de Jacinto Benavente, protagonizada por María Fernanda Ladrón de Guevara, Marta Santa-Olalla, Julia Lajos, Luis Prendes y Mariano Asquerino. Cuenta la historia de dos mujeres, madre e hija, que tienen un problema común: la infidelidad de sus respectivos maridos. El mundo de los sentimientos, la frivolidad y las convenciones sociales son reflejados de manera acertada. La música compuesta por Quintero para la ocasión se esfuerza por reflejar ese ambiente de la media-alta sociedad madrileña, describiendo a través del uso de la sección de cuerda ese mundo de sofisticación y frivolidad. Por el contrario, recurre al uso de la sección de viento (especialmente los metales, sobre un fondo de trémolo en las cuerdas) para los momentos de mayor dramatismo. En otro de los dramas de Orduña, *La vida empieza a medianoche* (1944) protagonizado por Marta Santaolalla y Armando Calvo, Quintero otorga el protagonismo al ritmo de vals, del que hace uso en diversas ocasiones a lo largo del film.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 92.

¹²¹ LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Quintero, Juan». En: *Diccionario del cine español*. Dir. José L. BORAU. Madrid: Alianza / A.A.C.C.E., 1998, p. 724.

También colabora Quintero con Juan de Orduña en las comedias *Deliciosamente tontos* (1943), *Tuvo la culpa Adán* (1944) y *Ella, él y sus millones* (1944), considerada por Joan Padrol como “la mejor comedia del cine español de la época, con una música atenta siempre a los mínimos lances cómicos y descriptivos, uno de los mejores ejemplos musicales de cómo se debe ilustrar una comedia y cómo deben puntuarse sus situaciones”¹²². Para *Deliciosamente tontos* -protagonizada por una pareja de lujo: Alfredo Mayo y Amparito Rivelles- Quintero compuso, no sólo los fondos instrumentales sino también dos canciones: el son cubano “Vana ilusión” (interpretado por José Valero y su orquesta), que aparece en los títulos de crédito iniciales, y el fox lento “Pensar en ti” que es interpretado a mitad del film por una de las estrellas de la canción ligera del momento, Rina Celi. Recordemos que en este periodo Juan Quintero está triunfando en el ámbito de la comedia musical con la composición de este tipo de canciones de “ritmo moderno”, por lo que no es de extrañar el interés de los productores por incluir algunos números musicales que pudieran convertirse en éxitos y ayudar a promoción del film¹²³. Respecto a *Ella, él y sus millones*, estaba protagonizada por Rafael Durán, Josita Hernán, Roberto Rey, Luchy Soto y Luis Peña. Narra la historia de Arturo Salazar, un rico hombre de negocios que decide contraer matrimonio con una mujer de la nobleza. Finalmente se casa con Diana, hija de los duques de Hinojares, una familia de la aristocracia venida a menos. En la banda sonora musical del film se contraponen varios estilos musicales: los ritmos modernos del tipo *foxtrot* se usan para las escenas que transcurren en el mundo de los negocios y la ciudad, mientras que en los contextos de la aristocracia se usa un estilo de corte más clásico. Resulta especialmente llamativa la escena de presentación de la aristocrática y extravagante familia de los duques de Hinojares, al comienzo del film. Quintero utiliza un único tema, protagonizado por el fagot y el trombón sobre un *ostinato* en las cuerdas. Se trata de una melodía sencilla, casi infantil o *naif* (algunas disonancias refuerzan el efecto), que aparece conforme se nos van presentando a los personajes. Este film fue uno de los de

¹²² PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora en España». En: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Coord. Fernando CALVO. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares - Club Cultural Antonio Nebrija, 1986, p. 30.

¹²³ De hecho, estas canciones fueron grabadas y editadas en disco. No hemos localizado la referencia original de esta grabación pero la prueba de que existió es su reciente reedición en formato CD: *Melodías populares del cine español de los años 40. Vol. 2*. Barcelona: Blue Moon, 1997. 1 disco (CD). Incluye los tracks: 12. “Vana ilusión” (rumba): José Valero con orquesta y 13. “Pensar en ti” (*foxtrot*): Rina Celi con orquesta.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

mayor éxito de la temporada de 1944-45, permaneciendo 28 días en cartel en el cine Rialto de la Gran Vía madrileña¹²⁴.

Orduña también cultivó con éxito otro de los géneros predominantes en la España de posguerra, el drama religioso, aderezado en este caso con connotaciones épicas en *Misión blanca* (1946). La película, ambientada en la Guinea colonial española, fue declarada de “Interés Nacional” y obtuvo numerosos galardones, entre los que cabe destacarse el Segundo Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Manuel Luna (mejor actor) y los Premios del *Diario Pueblo* a la mejor película, mejor director (Juan de Orduña) y mejor actor (Julio Peña). La música de Quintero, de marcado carácter exótico en algunos de sus pasajes dado el condicionamiento geográfico de su argumento (cantos de negros), subrayaba el heroísmo del personaje protagonista, el sacerdote misionero Javier interpretado por Julio Peña, y la iniquidad de su antagonista Brisco, encarnado por el gran Manuel Luna. El crítico del diario *El Alcazar* elogiaba más de lo habitual, en este tipo de críticas de estreno, la banda sonora del film:

El maestro Quintero ha compuesto una partitura de brillante entonación, poemática e inspirada, que sirve eficazmente a la acción. Una de las mejores labores musicales que hayamos oído en películas españolas.¹²⁵

El amor de Quintero por el cine crecía en paralelo a la importancia de las producciones cinematográficas en que participaba. En la segunda mitad de la década de los cuarenta se desarrolla el llamado “Segundo Periodo” de CIFESA. Como explica José Luis Téllez, tras una fuerte crisis entre los años 1945 y 46 se «plantea el relanzamiento de la empresa desde una nueva concepción productiva. Se decide así la flamante estrategia, consistente en la elaboración exclusiva de superproducciones, filmes en los que impera el boato y el derroche, con argumentos y repartos cuidadosamente elegidos, grandes festejos en la sesión de estreno y despliegues publicitarios acordes con la impresión que se quiere producir de situar al espectador ante objetos de categoría suntuaria, irrepitibles y artesanales, como una joya o un

¹²⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 88.

¹²⁵ [Sin autor]. «Pantallas de Madrid: Misión Blanca en el Avenida». *Diario El Alcázar*, 29-3-1946. Recorte de prensa, no consta número de página. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

palacio»¹²⁶. La huida hacia delante de CIFESA provocó un ascenso general en los niveles de producción de otras empresas, como Suevia Films, al frente de la cual Cesáreo González comenzó a plantear una razonable competencia de la que saldría finalmente vencedor.

Quintero participó en las superproducciones de CIFESA y Suevia. Su amigo Orduña, convertido ya en un realizador consagrado se dedicó, en los años finales de la década de los cuarenta y los comienzos de la siguiente, a dirigir grandes melodramas históricos para CIFESA. Orduña confió en la capacidad profesional de nuestro compositor para emular, a través de la música, la espectacularidad audiovisual de las grandes superproducciones norteamericanas. En *Un drama nuevo* (1946), basada en el drama homónimo de Tamayo y Baus de 1867, y producida por el propio director, Juan de Orduña desarrolló un film de época, ambientado en el Londres shakespeariano, como precedente de lo que serían sus grandes dramas históricos de los años posteriores. Para la banda sonora musical de esta película, galardonada con el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, Juan Quintero se inspira en las danzas del siglo XVII: pавanas y zarabandas, interpretadas camerísticamente por las cuerdas, frente a otros pasajes (básicamente los créditos iniciales y el final) en los que despliega toda la sonoridad de la gran orquesta. El aplauso de la crítica hacia el film fue unánime: el crítico del diario *Madrid* consideraba este film como un «magnífico, innegable y significativo triunfo para el cine español»¹²⁷. No faltaron algunas ponderados comentarios acerca de la labor musical de Quintero, siendo los más destacados los aparecidos los diarios *El Alcázar* y *Arriba*:

Juan Quintero apoya la acción con una música inspirada que además de su servicio al tema contiene riqueza melódica y bella composición¹²⁸.

De los otros es fuerza recordar a Juan Quintero, cuya música constituye un poema¹²⁹.

¹²⁶ TÉLLEZ, José Luis. «De historia y de folklore (Notas sobre el 2º periodo de CIFESA)». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (1990), p. 51.

¹²⁷ [Sin autor]. «Jornada triunfal del cine español en el avenida con el estreno de “Un drama nuevo”». *Diario Madrid* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [26-11-1946], p.6. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹²⁸ SÁNCHEZ, Alfonso. «Un drama nuevo se estrena con brillante éxito en el Avenida». *El Alcázar* (Madrid), (26-11-1946). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹²⁹ JUANES, Juan de. «Triunfo Rotundo de Un drama nuevo en el cine Avenida». *Arriba* (Madrid, 27-11-1946). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

El éxito de este film, lleva a CIFESA a confiar a Orduña la dirección de la que constituye una de las obras maestras del cine español de este periodo, *Locura de amor* (1948). Sobre un guión elaborado por un verdadero equipo de prestigiosas firmas (Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, José María Pemán, Carlos Blanco Hernández y Juan de Orduña), a partir del drama histórico decimonónico de Tamayo y Baus, con un espectacular crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo (1.600.000 pesetas, frente a las 600.000 de *Un drama nuevo*) y todo el esfuerzo creativo e industrial de CIFESA, *Locura de amor* se convirtió en un éxito comercial y en el film más laureado del año. Obtuvo, entre otros, el primer premio en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano a la mejor película, mejor director, mejor actriz (Aurora Bautista), mejor actor secundario (Jesús Tordesillas), mejores decorados (Sigfrido Burmann) y mejor adaptación musical (Juan Quintero). La película narra las desventuras amorosas y políticas de la reina Juana de Castilla, hija de los Reyes Católicos casada con Felipe el Hermoso. Se inicia con una visita de su hijo, el emperador Carlos V, a su retiro monástico en Tordesillas. A partir de ese momento, un *flash-back* nos relata las infidelidades maritales y las intrigas palaciegas que convirtieron a Doña Juana en la reina loca.

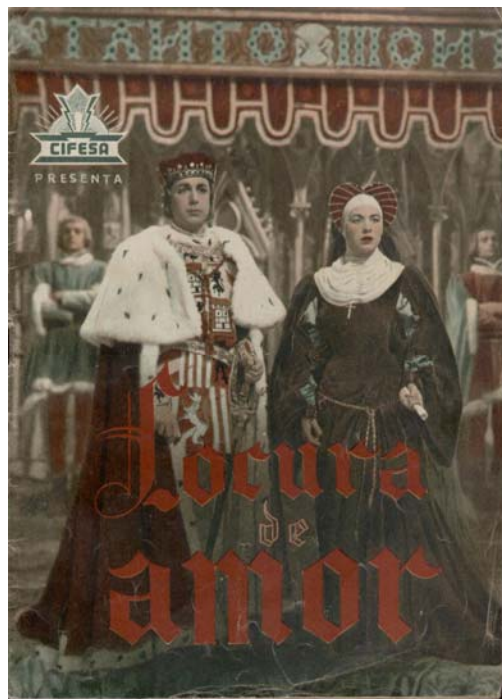


Ilustración 23: Portada del folleto publicitario de la película *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

La partitura compuesta por Quintero para la ocasión manifiesta una extraordinaria riqueza temática y orquestal, así como una notable voluntad expresiva y descriptiva, por lo que constituye una de las primeras obras maestras del compositor. Esta obra ha sido analizada por Julio Arce, quien destaca el tema central, vinculado narrativamente al personaje de la reina Juana. Quintero establece una relación sinestésica entre el componente musical y la caracterización del personaje. «La melodía, en Sol menor, se inicia con un acorde desplegado de novena; la cumbre melódica y expresiva coincide con la nota disonante y el motivo se resuelve con un descenso melódico con cromatismos; a ello hay que sumar que la melodía se coloca en un registro extremo»¹³⁰. Esta melodía, unida al personaje que encarna Aurora Bautista, expresa perfectamente el alejamiento de la realidad, la frontera entre la cordura y la locura, y la debilidad e inseguridad que queda perfectamente definida por los cromatismos. El tema central nos es presentado en el bloque inicial de la película (genérico de entrada: títulos de crédito) con el cuadro *Juana ante el cadáver de Felipe el Hermoso* de Francisco Pradilla como telón de fondo. Al tema principal le sigue un fragmento coral “Requiem aeternam”, con el que el compositor hace referencia al trágico desenlace que vemos en pantalla.



Ilustración 24: Tema principal de *Locura de Amor* (J. de Orduña, 1948). Fuente: Fragmento de la partitura orquestal editada por José Nieto y Benito Lauret

La colaboración de Juan Quintero con Orduña en la década de los cuarenta se cierra con el drama *Tempestad en el alma* (1949), ambientado en un sanatorio para

¹³⁰ ARCE, Julio C. *Clásicos...* p. 15.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

enfermos mentales. Santiago, el director de la clínica (interpretado por José Bódalo) se enamora de la esposa de uno de los internos, pero ésta es seducida por un pianista y huye con él. Un elemento peculiar en la banda sonora de este film es la abundancia de música diegética, debida a la existencia de dos personajes que son músicos: un pianista y un violinista. También destaca el tema de la obsesión de Santiago, marcado -como es lógico- por los trémolos en los violines y la presencia de un instrumento poco habitual hasta ahora en nuestro compositor: el vibráfono. Cabe mencionar, por último, los efectos corales compuestos para la escena de la gruta y el “Padre nuestro” de la escena final en la catedral.

Como hemos dicho anteriormente, el grueso de la actividad cinematográfica de Juan Quintero durante los años cuarenta se dividió a partes iguales entre dos realizadores: Juan de Orduña y Rafael Gil. Procedente del mundo teatral y posteriormente del documental de guerra, Rafael Gil llegaría a convertirse en el gran especialista en el cine de temática religiosa, pero también cultivó magistralmente otros géneros como la alta comedia, el melodrama o el cine histórico. Aunque trabajó también para CIFESA -sobre todo en la primera mitad de la década- Gil dirigió películas para otras productoras como Suevia Films o la menor Goya Films. La primera colaboración de Quintero con Rafael Gil se había producido en 1940, con el cortometraje documental de CIFESA *Luna Gitana*, en el que su música compartía protagonismo con la de Isaac Albéniz. Sin embargo, para su primer largometraje de ficción *El hombre que se quiso matar* (1942) Gil contó con los servicios de otro compositor: José Ruiz de Azagra. En su segundo largometraje, la comedia *Viaje sin destino* (1941), sí que fue Quintero el autor de la música. Se trata de una comedia negra protagonizada por Antonio Casal, que encarna a un sencillo empleado de una agencia turística que para salvar a su empresa pone en práctica la original idea de organizar un viaje sin destino, es decir, dejándose llevar por el azar. Todo se complica cuando uno de los viajeros es asesinado. Después vinieron otras dos comedias: *Huella de luz* (1943), sobre un texto original de Wenceslao Fernández Flórez, y la divertida *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), basada en la obra homónima de Enrique Jardiel Poncela. *Huella de luz* constituye un ejemplo de las llamadas “comedias humanas” que produjo CIFESA para su interpretación por parte de Antonio Casal, con textos «profundamente críticos con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, hondamente desesperanzados, impregnados de un

particularísimo *realismo* fatalista y de un humor tierno pero desencantado»¹³¹. La partitura compuesta por Quintero para este film va en la misma línea: es sencilla, con pocos bloques; de corta duración en comparación con otros filmes y con una instrumentación en la que predomina la sección de cuerda. Esta banda sonora musical será analizada en profundidad en el capítulo cinco de la tesis. Más divertida y frívola es la comedia *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), que llega a rozar el teatro del absurdo en algunas de sus escenas. El argumento del film se mueve entre dos polos: la divertida locura de la familia Briones y la truculenta intriga en torno a la desaparición de Eloísa. La música de Quintero -según Joan Padrol- «consiguió crear el clímax, entre irónico, bufo y misterioso, que requería la trama, tanto en las escenas del caserón como en las situaciones cómicas»¹³².

Debido posiblemente a su trabajo con distintas productoras, Rafael Gil alternó los encargos de las bandas sonoras de sus películas entre diversos compositores, como Manuel Parada (*La Fe*, 1947; *La calle sin sol*, 1948; *Una mujer cualquiera*, 1949) o Ernesto Halffter (*Don Quijote*, 1948). Pero siempre mantuvo a Quintero entre sus colaboradores más continuos. El ceutí puso música a algunas de sus mejores películas, como el melodrama *El Clavo* (1944), adaptación de un cuento homónimo de Pedro Antonio de Alarcón protagonizada por Amparo Rivelles y Rafael Durán. La película gira en torno a la vida de un juez destinado a provincias y su novia Blanca. La primera parte del film se desarrolla a modo de melodrama amoroso, sin embargo, a partir de la mitad del metraje la trama se complica con el planteamiento y resolución de un extraño asesinato. Joan Padrol considera que la música de este film es otra de las grandes obras maestras de Quintero, «tanto en la primera parte, en el subrayado musical del viaje y la relación entre la pareja protagonista, como en la segunda, cuando la trama gira hacia la pura intriga»¹³³. Efectivamente, en lo que podríamos llamar la primera parte del film, Quintero despliega su estilo sinfónico tardorromántico, de melodías sugestivas y predominio de las cuerdas, especialmente en el tema de amor de los protagonistas. Por el contrario, en los momentos de mayor dramatismo e intriga, el compositor hace un mayor uso del viento metal y de misteriosos acordes tenidos como fondo en las cuerdas.

¹³¹ CASTRO DE PAZ, J. Luis / PENA PÉREZ, Jaime J. *Cine español. Otro trayecto histórico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2005, p. 25.

¹³² PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora...», p. 31.

¹³³ *Ibidem*. p. 31.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Ese mismo año Rafael Gil estrena -también con música de Quintero- *Lecciones de buen amor* (1944), adaptación de una comedia de Jacinto Benavente protagonizadas por Rafael Rivelles, Pastora Peña y Mercedes Vecino.

Al año siguiente, en 1945, vuelven a ser dos las colaboraciones de Quintero con Rafael Gil. Se trata de dos dramas con matices muy distintos. *El fantasma y Doña Juanita* (1945) es un melodrama amoroso basado en una obra de José María Pemán, mientras que *Tierra sedienta* (1945), constituye un drama social en el que se realiza un retrato “oficializado” de la lucha de clases, en el contexto (cómo no) de la construcción de un pantano. Protagonizada por Antonio Casal y Mary Delgado, *El fantasma y Doña Juanita* desarrolla buena parte de su acción en el mundo del circo. Quintero lo ilustra musicalmente con la composición de pasacalles, marchas y *galops*, que dan buena cuenta de su capacidad para la composición de música ligera y para banda. Por su parte, la partitura de *Tierra sedienta* (con un total de 18 bloques) muestra la tensión del argumento a través de constantes trémolos en la sección de cuerdas que aparecen en muchos de los bloques. La siguiente colaboración de Quintero con Rafael Gil le reportó un extraordinario éxito y prestigio como compositor cinematográfico. Se trata de la banda sonora musical de *La Pródiga* (1946), adaptación de una novela de Pedro A. de Alarcón ambientada, en buena parte, en las estribaciones de Sierra Nevada, al norte de la provincia de Granada. Padrol califica esta partitura como «densa, compacta, espléndida y rica en temas y música incidental»¹³⁴. No en vano, le valió a Quintero su primer Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor labor musical. El siguiente film de Gil, *Mare Nostrum* (1948) respondía al interés de Suevia Films por emular las superproducciones del CIFESA. De nuevo, se trata de una adaptación literaria, en este caso, de la novela del mismo título de Vicente Blasco Ibáñez. La música compuesta por Quintero para *Mare Nostrum* manifiesta una extraordinaria riqueza temática y orquestal, así como una notable voluntad descriptiva (el puerto de Nápoles y las ruinas de Pompeya son descritos a través de algunos de sus bloques). Destaca asimismo la inclusión de un cantable que llegó a convertirse en un éxito de la época, el bolero “Te quiero besar” (letra de Jesús María de Arozamena). Esta canción fue objeto de una edición discográfica -en 1949- donde era interpretada por Ana María

¹³⁴ *Ibidem*. p. 32.

González con el acompañamiento de la Orquesta Tejada¹³⁵. También fue editada la partitura de este bolero en versión para orquestina por parte de Ediciones Casablanca¹³⁶.

Sin duda la aportación de Quintero fue fundamental para el cine de Juan de Orduña y Rafael Gil, especialmente durante los años cuarenta, pero no hemos de olvidar que nuestro compositor tuvo durante este periodo la oportunidad de trabajar (eso sí, de manera más puntual) con otros realizadores. Quizá el más importante de ellos sea Luis Lucia, considerado el segundo gran puntal, tras Orduña, de la producción de CIFESA. Junto con el cine histórico y grandilocuente de filmes como *Locura de amor*, CIFESA apostó en su “segundo periodo” por un cine de tipo folklórico y populista, cuyo principal representante fue Lucia. Con su deliberada voluntad de crear un espectáculo fílmico masivo basado en la historia y el folklore, el productor Casanovas parecía estar aplicando al cine los principios que, para la música española, había propugnado nuestra escuela nacionalista a finales del siglo XIX. Como explica José Luis Téllez, Lucia «elabora un tipo de discurso eminentemente populista cuya frescura dimana de una fluidez narrativa cercana al verosímil *hollywoodiense*: pero, tanto por sus referentes como por la presencia de ciertos cuerpos extraños (singularmente los musicales) esa suerte de clasicismo adquiere, como sucede con la historia tan desbordantemente melodramatizada de Orduña, una configuración en extremo personal»¹³⁷. En palabras de Joan Padrol, «el Quintero más popular hay que emparejarlo a Luis Lucia»¹³⁸, si bien nosotros sustituiríamos la palabra “popular” por “folklórico”. Ciertamente el componente sinfónico tardorromántico constituye el elemento básico en la composición cinematográfica de Juan Quintero, si bien éste nunca renuncia a la inclusión de otros elementos de tipo popular (ritmos modernos, latinos, regionales) siempre que el argumento del film y los intereses narrativos así lo requieran. No abundan en las bandas sonoras de Quintero las referencias al folklore musical andaluz, tan representativo de una parte del cine español de la época. Y es ahí donde sus colaboraciones con Luis Lucia vienen a marcar la diferencia. Quintero se pone por primera vez a las órdenes de Lucia en 1948 componiendo la banda sonora musical de *Currito de la Cruz*. Se trata del

¹³⁵ Disco “Te quiero besar: canción bolero [de la película], *Mare Nostrum*”. J. M.^a de Arozamena y J. Quintero. “Dos hermanos: corrido”. Juan Mendoza. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1949. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Ana María González, con acompañamiento de orquesta Tejada; director Nicasio Tejada.

¹³⁶ Se conserva un ejemplar de esta edición en el archivo personal de Juan Quintero.

¹³⁷ TÉLLEZ, José Luis. «De historia y de folklore (Notas sobre el 2º periodo de CIFESA)». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (1990), p. 50.

¹³⁸ PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora...», p. 32.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

segundo *remake* del film mudo realizado en 1925 por Fernando Delgado, basado a su vez en la novela de Alejandro Pérez Lugúin. La tónica historia del maletilla huérfano criado por las monjas que se enamora de la hija “pija” de un torero retirado, enamorada a su vez de un matador famoso, juerguista y casquivano, es en esta versión interpretada por Pepín Martín Vázquez, Jorge Mistral, Manuel Luna, Nati Mistral y Tony Leblanc. La música de aires andaluces y taurinos compuesta por Juan Quintero es, posiblemente, uno de los pocos elementos que se salvan del film, destacando además la inclusión de “Voy tranquila cortando mis flores” y “Saeta”, dos canciones originales del ceutí, interpretadas en pantalla por Nati Mistral. Gran interés merece *La Duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949)¹³⁹, una historia de bandoleros adaptada de la obra teatral en verso de los hermanos Machado por José María Pemán y Ricardo Blasco, y dirigida por Luis Lucia para CIFESA. El film obtuvo la clasificación de “Segunda categoría”, hecho que José Luis Téllez considera lógico, dada la óptica tan desusadamente liberal con la que en ella se plantea el tema interclasista. Quintero compuso la música y las canciones de esta cinta tratada con cierta ambigüedad por crítica y público. «En conjunto, las opiniones son unánimes en relación a los elementos de decoración, ambientación y dirección de la película. En cambio, hay calificaciones opuestas en torno a la consideración del tópico español en *La duquesa de Benamejí*: en algunos periódicos la tachan de “la clásica españolada” y en otros se alaba la excelente dirección de Lucia, alejándose de tópicos»¹⁴⁰.

Otras películas destacables con música de Juan Quintero en la década de los cuarenta fueron las comedias *Castillo de naipes* (Jerónimo Mihura, 1943) y *La muralla feliz* (Enrique Herreros, 1947), el drama *Tres ladrones en casa* (Raúl Cancio, 1948) y una comedia de espionaje: *Yo no soy la Mata – Hari* (1948), penúltimo film del histórico Benito Perojo como director. Como ocurría en el caso de algunas de las películas de Rafael Gil, llama la atención el hecho de que estos títulos correspondan a producciones ajenas a CIFESA. Se trata de pequeñas productoras como BOGA, Giralda Films o Paloma Films. Aunque Quintero no tenía firmada ninguna exclusiva con CIFESA, es cierto que la empresa de Casanova le dio tanto trabajo a lo largo de los años

¹³⁹ Para un completo estudio literario y cinematográfico de este film, véase: GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada. «La duquesa de Benamejí (1949), de Luis Lucia» En: *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*. Ed. Rafael UTRERA. Sevilla: Padilla Libros, 1999, pp. 49 – 65.

¹⁴⁰ *Ibidem*. pp. 64 - 65.

cuarenta que apenas pudo desarrollar su actividad para otras entidades. Esta situación cambiará en la siguiente década, con la crisis de CIFESA y la diversificación de la producción cinematográfica en España.

3.4. Consagración y ocaso de un músico cinematográfico (1950-1980)

«-¿Cuántas cintas puede un maestro musicar en un año?

*-Depende del carácter melódico de la producción. Trabajando intensamente se pueden hacer ocho. Yo hice el año pasado doce, pero eso es matarse».*¹⁴¹

3.4.1. Los años cincuenta: del canto de cisne de CIFESA a las diez películas por año

A principios de la década de los cincuenta Juan Quintero era uno de los compositores cinematográficos más reputados del país. Formaba parte del Consejo de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), llegando en 1952 a ocupar el cargo dejado por el fallecido José Fornés al frente de la Sección de Cinematografía de dicha Sociedad. En una entrevista radiofónica Quintero definía en pocas palabras sus funciones en la Sociedad: «establecer las fichas de reparto de películas y solucionar los conflictos entre autores y productores»¹⁴². Su presencia era habitual en festivales de prestigio como San Sebastián, Cannes o Venecia, participó en congresos internacionales e incluso llegó a ser Vicepresidente de la Federación Internacional de Autores Cinematográficos (Federation Internationale des Auteurs de Films), entidad constituida en 1952 para la defensa de los derechos de los autores cinematográficos. Dado su prestigio profesional, cada vez más directores y productores requerían su participación en proyectos cinematográficos de toda índole, llegando a participar hasta en diez películas por año¹⁴³.

¹⁴¹ SERRANO, Antonio. «El maestro Quintero se inspira en Benidorm». Entrevista. *Blanco y Negro* [ca. 1954]. Fuente: Recorte de prensa, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁴² «Entrevista de Juan Quintero para Radio España». [ca. 1954]. 1 folio mecanografiado. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁴³ El periodo más prolífico de su trayectoria fue el transcurrido entre 1950 y 1954, sumando un total de 39 películas en cinco años. 1950: 5; 1951: 6; 1952: 9; 1953: 10; 1954: 9.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

El binomio CIFESA-Orduña seguía produciendo grandes dramas históricos, superproducciones que constituyen lo que podría denominarse el “canto de cisne” de la productora. En todos estos proyectos participó Quintero, quien compuso en estos años algunos de sus mejores bloques musicales para el cine. En 1950, una histriónica Aurora Bautista dio vida a la condesa de Albornoz en *Pequeñeces* y a la exaltada heroína *Agustina de Aragón* en el film del mismo nombre. Vinieron después *Alba de América* (1951), superproducción avalada por el Instituto de Cultura Hispánica (a instancias del mismísimo Carrero Blanco) y protagonizada por el actor portugués Antonio Vilar, y *La Leona de Castilla* (1951), sobre la sublevación de los Comuneros contra Carlos V, en la que Amparo Rivelles bordó una de sus mejores interpretaciones, encarnando a María Pacheco. Las bandas sonoras musicales compuestas por Quintero para estos filmes constituyen posiblemente lo más valioso de su producción, tanto por la calidad como por la cantidad y amplitud de sus bloques.



Ilustración 25: Cena de Gala en el Festival de Cannes. De izquierda a derecha, Juan Quintero, Paquita Martos, Manuel Goyanes y su esposa, (hija de Benito Perojo), Fernando Rey, Rafael Gil, Benito Perojo y Señora. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

Basada en la novela homónima del Padre Coloma, la película *Pequeñeces* muestra la problemática político-social española en tiempos de Isabel II. La crítica a las convenciones de la aristocracia de la época se centra en la figura de Curra, condesa de Albornoz (Aurora Bautista). La banda sonora musical compuesta por Quintero para este film puede considerarse una de las mejores de su carrera: se trata de una partitura extensa en la que despliega todo el desarrollo orquestal de estilo tardorromántico. Los ambientes aristocráticos y sofisticados de la época son descritos con bloques sinfónicos en los que destaca el protagonismo melódico en las cuerdas, como sucede en el tema principal (títulos de crédito) o en las músicas destinadas a las escenas de fiestas y bailes (con valsés al más puro estilo vienés).

El carácter de *Agustina de Aragón* es muy distinto ya que se trata de una exaltación al heroísmo hispano encarnado en la figura de Agustina (Aurora Bautista) durante la resistencia de Zaragoza al asedio francés. Dos son los elementos más destacados en la música de este film: por un lado, la referencia a la música militar, que queda claramente de manifiesto en los títulos de crédito con las citas a los temas de la célebre fantasía *El sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid. Por otro lado, las referencias al folklore musical, fundamentalmente a la jota aragonesa (pero también a la sardana catalana), que encarnan las peculiaridades culturales de los personajes protagonistas.

La génesis de *Alba de América* responde a una voluntad claramente ideológica, operada desde las más altas instancias del poder político. El detonante fue el estreno del film británico *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949), protagonizado por Fredric March. Aunque la censura prohibió su exhibición en España, los que la vieron fuera de nuestras fronteras manifestaron su disconformidad con la visión histórica ofrecida, especialmente respecto a la figura de los Reyes Católicos. La respuesta institucional franquista fue la promulgación de un concurso público para la producción del un film nacional que restaurara la “dignidad” histórica hispana. CIFESA obtuvo la concesión del proyecto, cuya dirección corrió a cargo de Juan de Orduña, y el papel de Colón fue asignado al actor portugués Antonio Vilar. Juan Quintero compuso para este film una de sus mejores bandas sonoras musicales, que condensa los principales rasgos de su estilo audiovisual, así como buena parte de los recursos propios del llamado “clasicismo” musical cinematográfico. Destaca, en primer lugar, la gran cantidad de

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

metraje con música. Esta profusión no sólo responde al consabido gusto melómano del realizador, sino principalmente a la necesidad de apoyar, a través de la música, el desarrollo argumental del film y dotar al conjunto de un carácter espectacular que la imagen por sí sola era incapaz de alcanzar. Por otra parte, un elemento fundamental a destacar en la música de Quintero, es su articulación a través de temas musicales, dentro de la cual hemos de subrayar la hegemonía del tema principal de Colón, que aparecerá, repetido o sometido a variaciones, a lo largo de toda la cinta y siempre en relación con el personaje de Cristóbal Colón o con su utópica empresa. Entre los temas secundarios, destaca el lirismo melódico del tema de amor, ligado a los encuentros del descubridor con su amada Beatriz. El crítico del diario *Arriba* elogiaba de esta forma la película y la labor del compositor:

La ambientación, bien estudiada, está logradísima. La fotografía es una de las más bellas -y difíciles- que ha obtenido el cine español. La música subraya acertadamente diversas imágenes¹⁴⁴.

Inspirada en una obra teatral de Francisco Villaespesa, *La Leona de Castilla* aúna elementos de los dos filmes anteriores: se trata de un film histórico ambientado en los tiempos del emperador Carlos V y está protagonizado por una mujer abnegada y heroica, María Pacheco que «encarnó el espíritu de la rebeldía española y sostuvo hasta el fin la causa de las Comunidades contra el rey»¹⁴⁵. De nuevo, Quintero nos ofrece una partitura amplia, densa y plagada de bloques musicales que subrayan cada escena. Destaca la inclusión del himno comunero “Antes que el rey era Castilla”. Con esta película cierra Orduña su ciclo de grandes producciones para CIFESA, que encaraba lo que sería su crisis definitiva. Para Orduña la aportación de Quintero a estas películas era fundamental, en ellas descubrió el realizador su especial devoción por nuestro compositor, como bien explica Francisca Martos:

Juan de Orduña era un enamorado de la música. Cuando llegaba Juan de Orduña a las grabaciones con la orquesta, él se sentaba allí, y decía “esto para mí es lo mejor”. Le encantaba la música [...] por eso pedía mucha música, mucha música en sus películas [...] todo el tiempo que duraba la grabación, él estaba allí para oír la música, porque era un enamorado de la música.¹⁴⁶

¹⁴⁴ GÓMEZ MESA, Luis. «Alba de América (Rialto)». *Arriba* (21-12-1951), no consta número de página. Recorte de prensa. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

¹⁴⁵ Cita de la voz en *off* que introduce el film.

¹⁴⁶ Entrevista N° 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

A partir del año 1951 Quintero deja de trabajar para CIFESA (que abandonaría la producción en 1952), pero sigue colaborando con Orduña en trabajos para otras productoras, incluso en producciones del propio realizador. De este periodo destaca la adaptación literaria *Zalacaín el aventurero* (1954) sobre la novela original de Pío Baroja. La historia del film protagonizado por Virgilio Teixeira, Elena Espejo y Margarita Andrey y en el que aparecía el propio escritor Pío Baroja interpretándose a sí mismo, transcurría en el País Vasco, por lo que Quintero asume en su música elementos de folklore vasco como el ritmo de *zortziko*. También se lanza Orduña al mundo de la producción en la comedia dramática *El padre Pitillo* (1954), con la que se suma al cine clerical tan de moda en la época, y al que ya se había aproximado en *Misión blanca* (1946). En la partitura de esta película predomina el uso de las cuerdas, frente a una exigua utilización del viento metal. Esta elección tímbrica tiene relación con el argumento del film, ya que el cura protagonista toca el violín. Asimismo el compositor abunda en la convergencia semántica local utilizando en algunos bloques sonoridades características como la jota (el padre Froilán es aragonés).

Pero como ya hemos apuntado, fue Rafael Gil quien se especializó en un cine de temática religiosa, muy al gusto del nacional-catolicismo imperante en estos años. En este contexto, Vicente Escrivá creó la productora Aspa Films, desde la cual inició una serie de colaboraciones con Gil que dieron como resultado un *corpus* fílmico, sin duda, interesante desde la perspectiva de la producción ideológica en la cultura franquista. La primera obra salida de esta factoría fue *La Señora de Fátima* (1951), a la que siguieron *Sor Intrépida* (1952), *La Guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1953), *El canto del gallo* (1955) y *Un traje blanco* (1956). Quintero participó en tres de estas producciones, *La Señora de Fátima*, *Sor Intrépida* y *El canto del gallo*. Para realizar la banda sonora musical de *La señora de Fátima*, Rafael Gil contó con el prestigioso compositor Ernesto Halffter, si bien -como indican Yolanda Acker y Suárez-Pajares en el catálogo de Halffter¹⁴⁷- esta banda sonora fue compuesta en colaboración con Juan Quintero. Aunque no hemos encontrado en el archivo del compositor ni en ninguna de las demás fuentes consultadas rastro alguno de esta colaboración (el nombre de Juan Quintero ni

¹⁴⁷ ACKER, Yolanda / SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos*. Granada-Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Residencia de Estudiantes, 1997, p. 123.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

siquiera figura en los títulos de crédito de la película), sí nos consta que Quintero tiene registrada la música de este film en la Sociedad General de Autores.

La segunda participación de Quintero en una producción de Aspa Films de la que tenemos constancia se produjo en *Sor Intrépida*, cuya banda sonora musical contó también con algunos bloques compuestos por Joaquín Rodrigo¹⁴⁸. Dirigida por Rafael Gil sobre un argumento de Vicente Escrivá, *Sor Intrépida* narra la historia de una cantante famosa que ingresa en un convento y se convierte en una monja audaz, dispuesta a ayudar al prójimo y a salvar la institución a cualquier precio. Junto con Quintero, que se ocupó de la coordinación general de la banda sonora musical, Gil encargó a Joaquín Rodrigo la composición de varios efectos corales y, especialmente, de un “Aleluya” para la cabecera y el final de la película¹⁴⁹. Resulta significativa, y queda patente en el film, la diferencia estilística entre los dos compositores, mostrando las secciones compuestas por Rodrigo una estética decididamente más avanzada que las creadas por Quintero. Es especialmente llamativo el comienzo de la película, los títulos de crédito y la primera escena, donde se contraponen los estilos de ambos compositores:

- **Joaquín Rodrigo: Bloque 1 - Títulos de crédito (1’34’)**: En imagen aparecen unas espigas mecidas por el viento. Sobre una épica sonoridad orquestal, en la que trompas y fagotes comienzan realizando un ostinato marcado por los saltos de quinta ascendente al que más tarde se incorpora el resto de la orquesta, suena un coro que interpreta la melodía principal del “Aleluya”. El ostinato (ver ilustración) se prolonga durante todo el bloque, mientras el coro realiza la melodía contrastante del “Gloria”, para después volver al “Aleluya” (forma A – B - A’).



- **Juan Quintero: Bloque 2 – Escena prólogo (2'29'')**. La imagen muestra un cielo estrellado, bajo el cual se alza una ciudad de la India. Una voz en off femenina nos presenta la historia. La música ha cambiado, las voces apoyadas por las cuerdas susurran una misteriosa melodía de sonoridad oriental. Las cuartas paralelas refuerzan el efecto (ilustración 26). De repente, la cámara se aproxima a la ciudad y se interna en las recónditas calles para llevarnos hasta una tiendecilla. El camino angosto nos es marcado por dos instrumentos de viento, la flauta y el oboe, que sucesivamente presentan una melodía de sonoridad modal (Ejemplo 3). Quintero emplea los llamados clichés musicales, parte fundamental del oficio del compositor cinematográfico, para establecer una “convergencia cultural local”, es decir, la ubicación del espectador en un espacio concreto: Oriente.



Ilustración 27: Juan QUINTERO: Cliché musical de *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952). Fuente: Partitura Original. Madrid, Archivo Personal Juan Quintero Muñoz



Ilustración 28: Juan QUINTERO: Cliché musical de *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952). Fuente: Partitura Original. Madrid, Archivo Personal Juan Quintero Muñoz

Pero la temática religiosa no fue la única que cultivó Rafael Gil en estos años. El cine musical también fue objeto de su interés, llevando a cabo dos películas que contaron con la participación de Juan Quintero: *Teatro Apolo* (1950) y *De Madrid al cielo*. La primera de ellas, producción de Suevia Films, está ambientada en los tiempos gloriosos del “género chico”, precisamente en su catedral, el ya entonces desaparecido Teatro Apolo. Carlos F. Heredero considera este film como «un homenaje global hacia el escenario, los profesionales y la atmósfera de sus representaciones»¹⁵⁰. Protagonizada por los cantantes María de los Ángeles Morales y Jorge Negrete, la película estaba salpicada de fragmentos de las zarzuelas madrileñas más populares: *La Gran Vía*, *El*

¹⁵⁰ HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993, p. 181.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Guitarrito, La Verbena de la Paloma, El puñado de rosas, El niño judío y Molinos de viento, entre otras. Quintero se ocupó de coordinar toda la banda sonora, de adaptar las piezas de Bretón, Luna, Caballero, Arrieta, Chueca y Chapi, y además, de componer cuatro números incidentales, de los que se conservan las particellas en su archivo personal. Se trata de cuatro piezas para orquesta tituladas: “Sinfonía”, “Polka”, “Dúo” y “Canción-Café”.

También realizada por Gil, se estrena en el madrileño cine Avenida el 25 de mayo de 1952 *De Madrid al cielo*, otro film musical y castizo protagonizado por María de los Ángeles Morales y Gustavo Rojo. Antonio Serrano, crítico de la publicación mexicana *El Cinematográfico*, escribió lo siguiente sobre la película:

Película de escasa calidad, mediocre, y en la que sólo cabe destacar la habilidad demostrada en el título y el chotis del maestro Juan Quintero, pleno de inspiración y de perfiles melódicos muy acusados, que pronto se hará popular por sus indudables valores rítmicos [...] La música de Juan Quintero ya hemos dicho que sobresale del frágil marco, por su excelente calidad melódica y por el chotis de un delicioso casticismo¹⁵¹.

El chotis al que se refiere Serrano, titulado al igual que el film “De Madrid al cielo”, tenía letra de Enrique Llovet y efectivamente alcanzó cierta notoriedad en el repertorio de la época, llegando incluso a ser editado en disco¹⁵². El resto de la banda sonora, aunque realizada por Quintero, estaba salpicada de referencias a los grandes maestros de la zarzuela: Chapi, Caballero, Chueca, Barbieri y José Serrano.

Quintero continuó trabajando durante estos años a las órdenes de Luis Lucia en películas de clara vinculación folklórica como *Lola la Piconera* (1951), *Gloria Mairena* (1952) y un nuevo *remake* de *La Hermana San Sulpicio* (1952) protagonizado por la gran estrella del momento, Carmen Sevilla. *Lola la piconera*, inspirada en una obra de José María Pemán titulada *Cuando las Cortes de Cádiz*, fue uno de los últimos filmes CIFESA con música de Quintero. Estaba protagonizado por Juanita Reina, por lo que se comprenderá la necesaria inclusión de cantables -a mayor gloria de la protagonista- compuestos por la gran triada de autores de la copla nacional: Antonio Quintero (letra),

¹⁵¹ SERRANO, Antonio. «Se estrena “De Madrid al cielo”». *El Cinematográfico* (México D. F., 1-6-1952). Recorte de prensa. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁵² Disco “Presumida: bolero del Corral de la Pacheca”. S. Salgado, A. Vives / “De Madrid al cielo: schottish”. E. Llovet, J. Quintero. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1953, 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: María de los Ángeles Morales, con acompañamiento de orquesta. Fuente: BNE.

Rafael de León (letra) y Manuel López Quiroga (música). Canciones ya emblemáticas como “Callejuela sin salida”, “Somos como dos barquitos” o “Lola la piconera” salpican esta película en la que la labor de Juan Quintero se limitó a la composición de las músicas de fondo, sin intervenir en los cantables. En el film *Gloria Mairena* la cantante protagonista, Juanita Reina, asume también el rol de productora y encarga a Luis Lucia otro film para su lucimiento vocal. De nuevo destacan las canciones de Quintero (Antonio)-León-Quiroga como “Ay, carcelero”, “Capote de grana y oro”, “¿Adónde va esa barquita?”, “¡Ay, Sevilla, Villa, Villa”, así como la inclusión de una adaptación de la famosa “Danza Nº 5 (Andaluza)” de Enrique Granados realizada por Juan Quintero, junto con el resto de las músicas de fondo. Para *La Hermana San Sulpicio* nuestro compositor retomó como motivo principal sus populares “Sevillanas Imperio”, compuestas en 1934 para la anterior versión protagonizada por Imperio Argentina. Otras colaboraciones de Quintero con Luis Lucia en esta década serían el film religioso *Cerca de la ciudad* (1952), el histórico *Jeromín* (1953) o la comedia folklórica *Un caballero andaluz* (1954), protagonizada por Carmen Sevilla y Jorge Mistral. Juan Quintero realizó la banda sonora musical de este film, incluidos los cantables y bailables ejecutados por Carmen Sevilla, a excepción de la popular copla “Doce cascabeles” (música de Ricardo Freire y Juan Solano, letra de Basilio García Cabello). Las canciones compuestas por Quintero para la película, todas ellas con letra de Jesús María de Arozamena, llegaron a adquirir gran popularidad y fueron publicadas en partitura y grabadas en disco por el sello Odeón¹⁵³. La primera que aparece en el film (00.09.25 - 00.11.20) es una farruca titulada “En una calle cualquiera”. Le siguen las “Bulerías de Colorín” (00.13.45 - 00.14.18) y el pasodoble “Ole ya, compañero” (00.19.23 - 00.21.25). Finalmente destaca una escena de ballet, inserta a modo de sueño de la protagonista, para la que Quintero compuso un extenso bloque (00.46.56 - 00.50.38) que contiene tres secciones musicales. La segunda de ellas es una zambra que retoma el tema melódico utilizado por Quintero en otro ballet cinematográfico: la

¹⁵³ Edición de partitura: “Me gusta mi novia”: pasodoble / letra de A. Guijarro; música de E. Cofiner. “Olé ya compañero”: pasodoble-andaluz / letra de Jesús M^a de Arozamena; música de Juan Quintero. Barcelona: Música del Sur, 1955. Versión para orquestina: 8 partes. Fuente: BNE

Ediciones discográficas:

- Disco “En una calle cualquiera” (farruca); “Ole ya, compañero” (pasodoble). Letra de Jesús M^a de Arozamena y música de Juan Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1955. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta.

El pasodoble “Ole ya, compañero” ha sido recientemente editado en CD dentro de una recopilación de canciones interpretadas por Carmen Sevilla: *Grandes de la copla, 11. Carmen Sevilla*. Sevilla: Calé Records, 2002. 1 disco (CD-DA).

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

zambra final de la película *La bella de Cádiz*, compuesta un año antes para el film protagonizado por Carmen Sevilla y Luis Mariano (de esta coproducción internacional hablaremos más adelante).

Sin embargo, junto con el folklórico, el género más fructífero de Lucia en la década de los cincuenta fue la comedia, contando con la eficaz labor de Quintero en títulos como *Aeropuerto* (1953), *La Lupa* (1955), *La vida en un block* (1956) y *Un marido de ida y vuelta* (1957). En la película *Aeropuerto*, con una interesante trama de historias cruzadas, Quintero construye una banda sonora musical de formato sinfónico, aunque también encontramos la presencia diegética de música ligera preexistente del propio compositor, como la canción *Morucha* que aparece en versión instrumental en la escena de la sala de fiestas. Musicalmente, destacan por su modernidad algunos de los bloques de *Un marido de ida y vuelta*. A pesar de tratarse de una comedia, el escabroso tema de la aparición de un fantasma justifica el uso de sonoridades abruptas, con disonantes ostinatos en el viento metal, tal y como se aprecia en el comienzo de los títulos de crédito del film. También en esta película recurre Quintero a la autorreferencialidad, incluyendo de manera diegética en la escena final el chotis “De Madrid al cielo”, compuesto para la cinta del mismo nombre dirigida por Rafael Gil en el año 1952.

Pero el maestro Quintero no se limitaba ya a trabajar con tres o cuatro directores o empresas productoras. Durante los años cincuenta trabajó a las órdenes –entre otros– de Ramón Torrado (*Che, que loco*, 1952; *Pluma al viento*, 1953; *La alegre caravana*, 1953; *Nadie lo sabrá*, 1953; *María de la O*, 1957), Jerónimo Mihura (*Maldición gitana*, 1953; *La copla andaluza*, 1959) y José Luis Sáenz de Heredia en *Faustina* (1956) adaptación cinematográfica de la opereta *Si Fausto fuera Faustina*, estrenada 15 años antes por Celia Gámez. Para el realizador argentino Luis Saslavsky compuso la banda sonora de *La Corona negra* (1951), en la que Padrol localiza influencia de la música que Miklos Rozsa compuso para *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) de Alfred Hitchcock; «ya que si la partitura es steineriana (o con ‘música Warner’) en su concepción general, en las escenas psicológicas, el tema musical recuerda al de Miklos Rozsa, tanto por su instrumentación a base de arpas y percusión, que adquiere el sonido Rozsa de la película

de Hitchcock, como por el momento en que se sitúa dicho tema musical de Quintero, cuando entra en acción la mente de María Félix»¹⁵⁴.

Merece ser destacada su única colaboración con uno de los realizadores más importantes de la historia del cine español, Luis García Berlanga, en el tercero de sus largometrajes *Novio a la vista* (1954). Berlanga, un director realmente poco atento a la configuración musical de sus filmes, recurrió en este caso a Quintero tras el fallecimiento de Jesús García Leoz, quien había musicado sus dos anteriores películas: *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *Esa pareja feliz* (1953). La simpática comedia *Novio a la vista* estaba protagonizada por dos jóvenes actores prácticamente desconocidos, Josette Arno y Jorge Vico, acompañados de una pléyade de secundarios de lujo entre los que destacaban Julia Caba Alba, Antonio Riquelme o José Luis López Vázquez. Posiblemente sea esta la primera película en la que se aprecia la decidida vocación de Berlanga de dar a sus escenas un formato coral (muchos actores aparecen e intervienen en los diálogos de una sola escena). Ambientada en los felices años veinte, la música de Quintero ilustra las escenas con ritmos de vals, schotis y polkas, tan populares en esa época.

Vista la vertiginosa actividad cinematográfica de Juan Quintero durante la década de los cincuenta, no nos extraña su alejamiento de los escenarios teatrales. Sin embargo, este alejamiento no fue total ya que nuestro compositor trabajó en dos producciones teatrales más: *Amor partido por dos* (1950) y *La canción del amor mío* (1958), de los que ya hemos hablado en apartados anteriores.

3.4.2. La actividad internacional y los cortometrajes

El de las coproducciones internacionales constituye un capítulo de singular relevancia para nuestro estudio, ya que nos permite comprobar la proyección exterior de que gozó Quintero en este momento álgido de su trayectoria. El 22 de mayo de 1953 el Ministerio de Información y Turismo -cuyo titular era en aquel momento Gabriel Arias Salgado- promulga una Orden Ministerial por la que se regula la concesión de los permisos de rodaje de películas cinematográficas. Esta orden regulaba, por primera vez en nuestro país, el régimen de las coproducciones, permitiendo su acceso al sistema

¹⁵⁴ PADROL, Joan. «Evolución de la banda sonora...», p. 23.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

nacional de protección. A partir de este momento se multiplica el número de coproducciones españolas con otros países, tanto europeos -especialmente Italia y Francia- como hispanoamericanos. Tres estrellas españolas de la canción y la pantalla van a copar el terreno de las coproducciones internacionales: Carmen Sevilla, Luis Mariano y Sara Montiel.

María del Carmen García Galisteo, es decir, la inolvidable Carmen Sevilla había saboreado las mieles del éxito con tan sólo 18 años gracias al film *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), como pareja artística de la estrella internacional Jorge Negrete. Pronto se reveló como una actriz de innumerables posibilidades gracias a su belleza, su fotogenia y su simpatía andaluza. También destacaba en su faceta interpretativa y en sus dotes para cantar y bailar, lo que la hacían apta para el cine musical, aunque nunca fue una “folklórica” al uso. Fue a comienzos de los años cincuenta cuando se produjo su definitivo lanzamiento al estrellato internacional, gracias a su encuentro con cuatro personajes fundamentales: los productores Cesáreo González (Suevia Films) y Benito Perojo, el realizador Luis Lucia y el tenor-actor Luis Mariano, que la convirtió en su pareja artística en una serie de filmes musicales de producción franco-española. A las órdenes de Luis Lucia triunfa en la última versión de *La Hermana San Sulpicio* (1952) y en la comedia folklórica *Un caballero andaluz* (1954), ambas con música original de Juan Quintero Muñoz. En cuanto a los filmes protagonizados junto a Luis Mariano, el ciclo se inicia con *Violetas Imperiales* (Richard Pottier, 1952), estrenada en París el 12 de diciembre de 1952, y continúa con *El sueño de Andalucía (Andalusie)* (Luis Lucia, 1953), ambas con música de Francis López. En la tercera película del ciclo, *La bella de Cádiz / La Belle de Cadix* (1953), encontramos por fin la colaboración de Juan Quintero.

En 1952 Juan Quintero había participado mínimamente en otro film internacional de Carmen Sevilla (esta vez, sin Luis Mariano). Se trataba de la coproducción hispano-francesa *Pluma al Viento*, cuya dirección corrió a cargo de Ramón Torrado (en la versión española) y de Louis Cuny (en la francesa). La música del film, protagonizado por Carmen Sevilla y Georges Guétary, fue compuesta por el francés Claude Pingault, pero también se incluyó la canción española “Farruca”, composición original de Juan Quintero, para su interpretación por parte de la estrella

andaluza. El proceso de producción musical de este cantable debió ser muy cercano o paralelo al de la película *La Hermana San Sulpicio* (1952), ya que encontramos materiales de ambos filmes en una misma carpeta del archivo personal del compositor.

Como hemos dicho, la tercera película protagonizada por el exitoso dúo formado por Carmen Sevilla y Luis Mariano fue *La bella de Cádiz / La Belle de Cadix* (1953), otra coproducción hispano-gala dirigida por Eusebio Fernández Ardavín (en la versión española) y Raymond Bernard (en la versión francesa). Se trataba de la adaptación cinematográfica de la opereta *La Belle de Cadix* (libreto de Marc-Cab y Raymond Vincy, letra de los cantables de Maurice Vandair y música de Francis López), con la que Luis Mariano obtuvo su primer éxito parisino en 1945¹⁵⁵. La adaptación española del libreto y de los cantables corrió a cargo de Jesús María de Arozamena, amigo y colaborador de Francis López en obras posteriores como la película *Aventuras del Barbero de Sevilla* (1954) o la opereta *El águila de fuego* (1956). El argumento del film juega con el recurrente concepto de “el cine dentro del cine”: un equipo de rodaje extranjero está filmando en España un film titulado *La bella de Cádiz*. El protagonista del film es un actor consagrado llamado Carlos (Luis Mariano), que se enamora de María Luisa (Carmen Sevilla), una gitanilla que actúa como figurante. La música del film (fondos y cantables) fue compuesta por el compositor vasco-francés Francis López, a partir de su propia opereta original, pero a Juan Quintero se le encargó la composición de unos “bailes españoles”. Gracias a las fuentes musicales (partituras) conservadas en el archivo personal de Quintero podemos delimitar cuáles son realmente los bloques compuestos por nuestro compositor. Se trata de dos danzas que fueron ejecutadas por el Ballet Español de Ramón Monrá, quien se encargó de las coreografías:

- “Zambra” (00:22:05 - 00:24:28): la danza se desarrolla en el poblado gitano.
- “Farruca” (01:21:13 - 01:23:46): danza final del rodaje de la película, sobre unos decorados de inspiración árabe.

¹⁵⁵ En el Archivo personal de Juan Quintero se conserva una edición para voz y piano de la opereta *La Belle de Cadix* (París: Ediciones Salabert), que le fue enviado por Jesús María de Arozamena. En la portada aparece la dedicatoria de Luis Mariano y de Francis López a Arozamena. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero, caja 3.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

La película, filmada en el novedoso sistema “Gevacolor” fue estrenada con gran éxito en el cine Gran Vía de Madrid el 10 de mayo de 1954. Junto con la pareja protagonista destacó la interpretación de una jovencísima Conchita Bautista.



Ilustración 29: Cartel publicitario de la película *La bella de Cádiz* (R. Bernard / E. Fdez. Ardavín, 1953). Fuente: Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero

A pesar de haber nacido en España, el tenor y actor guipuzcoano Luis Mariano (cuyo verdadero nombre era Mariano Eusebio González García) desarrolló prácticamente toda su carrera en Francia, donde su familia se había exiliado, cuando apenas tenía veinte años, con motivo de la Guerra Civil. Sin embargo, él nunca renunció a sus orígenes españoles, que además utilizó como reclamo para popularizarse como cantante en Francia. Algunos de los grandes éxitos que le encumbraron a lo más alto de la opereta parisina lo vinculan a la canción española y, más concretamente, andaluza.

Operetas como *La Belle de Cadix* (1945) o *Andalusie* (1947), ambas llevadas al cine en la década de los cincuenta, explotaban esa supuesta vena andaluza del prodigioso tenor.

Tras el éxito de los anteriores filmes de Luis Mariano en nuestro país, el empresario español Benito Perojo decidió asociarse con la casa francesa Les Productions Cinématographiques para producir *Aventuras del Barbero de Sevilla* (1954), dirigida por Ladislao Vajda y protagonizada por Luis Mariano y Lolita Sevilla. Se trataba de una versión muy libre de la obra teatral *Le Barbier de Séville ou la précaution inutile* de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais y de la ópera de mismo título de Gioacchino Antonio Rossini. El guión español corrió a cargo de Jesús María de Arozamena, mientras que la adaptación francesa (que llevó por título *L'aventurier de Séville*) fue realizada por Alex Joffé y Jean Marsan. La música de fondo para la película fue compuesta por Juan Quintero y Francis López, quienes también realizaron los cantables para su interpretación por parte del protagonista. Entre las canciones incluidas en el film destacan son “Bulerías de Fígaro”, “Caminos de gloria”, “Ay, Lola” (“Lola marinera”, interpretada en solitario por Lolita Sevilla) y “Canción de la sierra”, todas con música de Juan Quintero y letra de Jesús María de Arozamena y Luis Mariano. También se incluye la “Canción de amor de Fígaro”, con música de Francis López y letra de Jesús María de Arozamena y Luis Mariano. Todos los cantables tenían una doble versión (letra en francés y en castellano). En cuanto a las músicas de fondo compuestas por Quintero, destaca la reutilización de la melodía principal de *Suite Granadina* en algunos de los bloques, acompañando principalmente las escenas de paisaje serrano. La película se estrenó primero en París el 7 de mayo de 1954, mientras que su estreno madrileño se produjo el día 3 de septiembre de ese mismo año en los cines Carlos III y Roxy “B”. Dado el éxito del film se realizaron ediciones de algunos de los cantables en partitura para canto y piano¹⁵⁶, así como ediciones discográficas por parte de la compañía Odéon¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Todas estas ediciones se han localizado en la Sección de Música de la BNE:

- “¡Ay Lola!” (Lola marinera). Versión para canto y piano. Letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; música de Juan Quintero; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].

- “Bulerías de Fígaro” (Fígaro). Versión para canto y piano. Música de Juan Quintero; letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

En 1954, la actividad de Quintero era tan vertiginosa que tuvo que ser un desafortunado incidente el que le diera la señal de alarma respecto a su “tren de vida”. En el verano de este año el compositor se trasladó a Cannes, donde además de asistir al famoso festival cinematográfico de la ciudad francesa, participó en un Congreso Internacional de Música para el Cine. A su regreso pasó por Barcelona para realizar las grabaciones con la orquesta para el film *El Padre Pitillo*, pero posiblemente el cansancio le jugó una mala pasada y sufrió un accidente automovilístico que le mantuvo convaleciente durante un cierto tiempo, con varias costillas rotas y una fuerte conmoción cerebral. Esta convalecencia, junto con sus cada vez mayores responsabilidades administrativas en la Sociedad General de Autores, fueron quizá la razón por la que su volumen de trabajo en largometrajes descendió a partir de 1955.

En cuanto estuvo recuperado, Quintero concedió una entrevista a la revista *Espectáculo* en la que daba cuenta de sus impresiones acerca del Congreso sobre Música de Cine al que había asistido en Cannes, organizado por la UNESCO y la Federation Internationale des Auteurs de Films. En dicho congreso estuvieron representados Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, España y Japón, y entre los compositores asistentes destacó la presencia del italiano Oreste Petrolini y el francés Georges Auric. Resulta significativa la explicación que da Quintero sobre alguno de los temas tratados, como la conveniencia o no de una música extra-diegética en el cine, en una época en la que triunfaba el realismo cinematográfico:

En realidad, los problemas que se trataron no existen, pues hubo delegación que pretendía la pureza musical en el cine, no admitiendo que se oiga nada que no se ve en la pantalla. Georges Auric se opuso terminantemente a esta idea, pues dice que no cree en el cine realista, ya que

- “Canción de la sierra” (Chanson de la montagne). Versión para canto y piano. Letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano; música de Juan Quintero. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].

¹⁵⁷ Ediciones discográficas localizadas en la Sección de Música de la BNE:

- Disco “Bulerías de Fígaro” y “Canción de la sierra”. Letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérprete: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.

- Disco “Plegaria de Fígaro” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de F. López. “Camino de gloria” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérprete: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.

- Disco “Camino de gloria” / letra de J.M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. “Canción de amor de Fígaro” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de Francis López. “Bulerías de Fígaro”; “Canción de la sierra” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; Intérprete: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.

necesita, para que una película musical le guste, que tenga bellas imágenes y una hermosa sonoridad, aunque sea falsa.

Otro de los temas a los que se refiere en la entrevista tiene que ver con la actividad profesional del músico cinematográfico:

La organización cinematográfica en lo que a música se refiere, en el extranjero es muy complicada, porque el productor celebra convenios con los editores, de los que percibe fuertes cantidades para gastos de orquesta y sincronización, en virtud de lo cual le es reconocida al editor una participación en los derechos de autor. Esto es una costumbre fatal, pero admitida y tolerada por todos los músicos, sobre todo franceses, que nos crea un problema a los compositores cuando vamos a hacer películas en Francia.¹⁵⁸

Los problemas profesionales de los compositores cinematográficos, especialmente los derivados de estas anomalías en las co-producciones internacionales, se hicieron cada vez más acuciantes y motivaron una de las escasas iniciativas corporativistas de este colectivo en nuestro país. El promotor de la idea fue el crítico cinematográfico y compositor Rafael Martínez Torres, autor de la citada entrevista a Juan Quintero y posiblemente el primer crítico español especializado en bandas sonoras. Martínez Torres, que ejercía sus labores periodísticas en la revista *Espectáculo* -órgano oficial del Sindicato Nacional del Espectáculo-, hizo en 1956 un llamamiento a los compositores del cine español a través de las páginas de esta publicación¹⁵⁹. En él se quejaba de la dispersión de los compositores de películas, su inhibición en la defensa de sus derechos y su falta de integración en el llamado “Grupo de Cine” del Sindicato Nacional del Espectáculo. La consecuencia de esta situación era un constante intrusismo profesional y una serie de anomalías legales y abusos por parte de los productores en materia contratos y derechos de autor. Por ello animaba sus compañeros a solucionar estos problemas organizándose sindicalmente, es decir, constituyendo un Subgrupo Profesional de Compositores Cinematográficos para la defensa de sus derechos dentro del Grupo de Cine del Sindicato Nacional del Espectáculo. El llamamiento de Martínez Torres obtuvo como respuesta gran número de adhesiones, entre las que se encontraba

¹⁵⁸ MARTÍNEZ TORRES, R. «Un congreso internacional de música para cine». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, N° 83 (abril-mayo, 1954). No consta n° de página. Recorte de prensa: Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁵⁹ MARTÍNEZ TORRES, R. «Los compositores de películas». *Espectáculo* (Madrid), Año IX, N° 102 (1956). Citado en: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Corporativismo y música de cine en España: de los sindicatos musicales de la etapa muda hasta Musimagen». Ponencia inédita presentada en el IV Simposio Internacional La Creación Musical en la Banda Sonora (Salamanca, 24-26 de noviembre de 2008). Agradecemos al profesor Josep Lluís que nos haya dado amablemente acceso al texto de esta ponencia.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

la de Juan Quintero Muñoz, quien además estaba especialmente sensibilizado hacia las cuestiones profesionales de los músicos cinematográficos, dada su posición en la Sociedad General de Autores. En marzo de 1956 se produjo una primera reunión de carácter oficioso en la sede de la Sociedad General de Autores a la que asistieron algunos de los más destacados compositores del cine español residentes en Madrid: Juan Quintero Muñoz, José Muñoz Molleda, Manuel Parada de la Puente, José María Ruiz de Azagra, Jesús Romo, Emilio Lehmborg, Colera Carrasco y el propio Rafael Martínez Torres. En una circular (fecha en abril de 1956) en la que se daba cuenta de lo tratado en esta reunión se hacía mención a los comentarios de Juan Quintero, quien en cierto modo representaba a la Sociedad de Autores en este proceso:

Los reunidos ratificaron su adhesión al propósito de poner fin, por medios legales, a la indefensión profesional de los compositores de películas. Por el Sr. Quintero fue informada favorablemente la compatibilidad de una sindicación profesional propia y exclusiva con la existencia de la Sociedad de Autores¹⁶⁰.

La revista *Espectáculo* fue informando puntualmente sobre los avances de estas gestiones, que continuaron con la celebración de una Asamblea de Compositores Cinematográficos en la nueva sede madrileña del Sindicato Nacional del Espectáculo, presidida por el Secretario Técnico de Cinematografía Sr. Covían. En esta asamblea, a la que asistieron los compositores cinematográficos residentes en Madrid contando además con la adhesión de sus colegas de Barcelona y Valencia, se tomó el acuerdo de agruparse en el Sindicato Nacional del Espectáculo y se nombró una comisión encargada de realizar los trámites legales y redactar un futuro reglamento profesional. Como era de esperar, se nombró a Juan Quintero miembro de esta comisión, junto al propio Martínez Torres, Emilio Lehmborg y José María Ruiz de Azagra. Sin embargo, el subgrupo no llegó jamás a crearse, ni se redactó el mencionado reglamento profesional. Poco después, en 1959 Martínez Torres se marchó becado a Toronto (Canadá) para ampliar sus estudios musicales, dejando de impulsar esta interesante iniciativa de la que Juan Quintero fue partícipe destacado¹⁶¹.

¹⁶⁰ Circular fechada en Madrid, abril de 1956, facilitada por la familia de Rafael Martínez Torres. Citado en: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Corporativismo y música de cine en España...».

¹⁶¹ Desgraciadamente, entre la documentación localizada en el archivo personal de Juan Quintero no encontramos ningún rastro de su participación en este proceso y desconocemos si llegó a participar finalmente en la redacción de ese reglamento profesional que se menciona en la revista *Espectáculo*. Cfr. MARTÍNEZ TORRES, R. «Compositores

Volvamos ahora a la trayectoria de Juan Quintero como compositor cinematográfico, que alcanza en 1958 otro de sus triunfos gracias a un film protagonizado por la tercera de las grandes estrellas españolas que brillaron en las coproducciones internacionales a lo largo de la década de los cincuenta: la bellísima Sara Montiel. Nacida en Campo de Criptana, provincia de Ciudad Real, Sara Montiel había sido descubierta a comienzos de la década de los cuarenta por Vicente Casanova (propietario de CIFESA). Tras realizar diversos papeles en algunos de los mejores filmes de la empresa valenciana (*Don Quijote de la Mancha*, *Locura de amor*, *Pequeñeces*), la artista decidió cruzar el Atlántico e iniciar su carrera en el ámbito hispanoamericano y hollywoodiense. Allí compartió pantalla con algunos de los grandes actores del celuloide mundial, como Gary Cooper y Burt Lancaster (*Veracruz*, 1954) y contrajo matrimonio con el director Anthony Mann. Poco después, Sara decidió volver a España convertida en una gran estrella internacional. Lo hizo protagonizando *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) uno de los títulos más populares de la historia del cine español tras el que se abre un ciclo de películas de corte similar dirigidas por el realizador italo-argentino Luis César Amadori. Títulos como *La violetera* (1958), *Mi último tango* (1960) o *Pecado de amor* (1961) le otorgaron un gran éxito y la convirtieron en un elemento incuestionable de la memoria colectiva de los españoles.

Ya en el tramo final de la década de los cincuenta Juan Quintero se encontraba en un periodo de menor actividad. Como máximo componía dos bandas sonoras de largometrajes por año, lo que le permitía conciliar la composición con la gestión musical (en la SGAE) y con la vida familiar junto a su esposa. Fue entonces cuando recibió la oferta de participar en la que sería la última de sus superproducciones internacionales, el film *La Violetera* (Luis César Amadori, 1958). Producida por Perojo, en asociación con las italianas Vic Film y Trevi Cinematografica, la película estaba protagonizada por Sara Montiel y Raf Vallone. Juan Quintero se ocupó de componer la música de fondo, y de adaptar y coordinar el resto de la banda sonora del film, que contaba con casi una quincena de canciones: “La violetera” (José Padilla / Montesinos), “Mimosa”, “Mala entraña”, “Agua que no has de beber”, “Flor de té” (Juan Martínez Abades), “Bajo los puentes de París” (Vincent Scotto / Juan Rodor), “El polichinela”

Cinematográficos». *Espectáculo* (Madrid), Año IX, N° 105 (1956). Citado en: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Corporativismo y música de cine en España...».

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

(Juan Cadenas / Álvaro Retana / Joaquín Valverde) y “Es mi hombre” (Maurice Ivaín / Albert Willemetz / Jacques Charles; letra de la versión española de Jesús María de Arozamena / Juan Cadenas)¹⁶², entre otras. Para todo ello contó con la colaboración y la dirección musical de Gregorio García Segura, por entonces un prometedor músico especializado en las canciones, el teatro y la música ligera. Con el tiempo, García Segura se convertirá en uno de los autores fundamentales de la música popular española, componiendo algunos de los mayores éxitos de Antonio Machín, Marisol o Lina Morgan¹⁶³. Volviendo a la banda sonora musical compuesta por Quintero para el film, no falta -como es obvio- la cita en los títulos de crédito a la popular melodía que en los años veinte compusiera el maestro almeriense José Padilla. Pero lo más destacado es la amplitud musical de la partitura: compuesta por un total de 31 bloques para orquesta y más de 156 páginas (a lo que habría que sumar los cantables), consideramos que se trata de una de las bandas sonoras más extensas de la trayectoria de Juan Quintero.

Otras coproducciones destacadas, aunque de menor entidad que las anteriores, a las que puso música Juan Quintero en la década de los cincuenta fueron *El torero* (*Châteaux en Espagne*, René Wheeler, 1954) con música de René Cloërec en la versión francesa, *Tres hombres van a morir* (René Chanas / Feliciano Catalán, 1954), *Café de Puerto* (Raffaello Matarazzo, 1958) y *El amor que yo te di* (Tulio Demicheli, 1959).

Uno de los aspectos menos tratados en los trabajos sobre música cinematográfica es el de la composición para cortometrajes. Juan Quintero se había estrenado en este género a comienzos de la década de los cuarenta, con los filmes *Ya viene el cortejo*, *Luna gitana* y *Suite granadina*. Sin embargo, su intensa actividad en la composición de música para los largometrajes de los grandes cineastas del momento (Orduña, Gil, Lucia, etc.) le hizo cortar radicalmente con este tipo de formato. Fue a partir de la mitad de los años cincuenta cuando, paralelamente a la reducción de sus trabajos en largometraje, Juan Quintero retoma su contacto con el mundo del cortometraje. Lo hace de la mano de pequeñas productoras como Ultra Films, Molinos Films, José Fuster,

¹⁶² En el archivo personal del compositor se conservan todas las ediciones en formato de voz y piano sobre las que Juan Quintero realizó las adaptaciones para el film. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero, caja 2.

¹⁶³ Para un estudio detallado sobre Gregorio García Segura, tanto en su faceta musical como cinematográfica, véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca de Murcia, 1994.

Julián de la Flor o Cinecorto. Resulta significativo observar cómo el cortometraje documental (para cine y televisión) se convirtió en un espacio de desarrollo profesional para muchos compositores cinematográficos de vocación sinfónica que, ya en la segunda mitad de la década de 1950, redujeron bastante su participación en largometrajes de ficción. Así pudimos verlo en otros compositores estudiados en esta tesis como Manuel Parada o Salvador Ruiz de Luna.

En la productora Ultrafilms, Quintero trabaja a las órdenes del realizador José H. Gan en el film musical *Serranía* (1954) y en el taurino *Sangre en la arena* (1962). La productora Molinos Films le encarga la música para dos cintas del realizador Sinesio Isla: el documental *Segovia, morada del alma* (1955) y el medimetraje de ficción *Castillos en pie de paz* (1956), protagonizado por Antonio Puga y Celia Foster. Entre los autores con los que más trabaja Quintero en el ámbito del cortometraje destaca el realizador y productor Julián de la Flor, proveedor habitual de *No-Do*, para quien realiza al menos once bandas sonoras entre 1957 y 1961. Se trata de documentales breves (nunca más de 10 minutos) en los que se tratan las temáticas más diversas, que van desde el musical (*Arte popular V, VI y VII*, 1957-58) hasta las fiestas tradicionales españolas (*La feria de Sevilla*, 1959; *Fiestas gallegas*, 1960; *Moros y cristianos*, 1960; *Fiesta en Pamplona*, 1961), pasando por estampas de tipo paisajístico o antropológico (*Bajo el sol de Córdoba*, 1960; *La ciudad de cristal*, 1960; *Costumbres vascas*, 1960; *Galicia y sus rías*, 1960). Para la productora de José Fuster Candel, Quintero compone las músicas de *Auto de la pasión* (1957) y *Babiaca* (1957). Finalizando este recorrido por las colaboraciones de Quintero con pequeñas empresas de cortometrajes documentales, cabe citarse su colaboración con Cinecorto en los filmes *Juerga* (Manuel del Río, 1958) y *Los pescadores de Guetaria* (Luis Enrique Torán, 1960). Hemos de observar que en el archivo personal de partituras del compositor no existen apenas fuentes musicales de estos trabajos para cortometrajes, pero sí que está registrada su autoría en la Sociedad General de Autores. Suponemos que en muchas de estas bandas sonoras, el trabajo del compositor se limitaba a una mínima ilustración musical en la que, a menudo, reutilizaría materiales musicales de otras obras mayores. La dificultad del acceso a los materiales audiovisuales impide estudiar de una manera más profunda estos trabajos “menores” de nuestro compositor, aunque no renunciamos a abordarlo en

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

un futuro en un trabajo más específico sobre la música en el cortometraje documental del periodo franquista.

3.4.3. Nuevos cines, nuevas circunstancias. El final de su carrera (1960-1980)

Como se ha explicado en páginas anteriores, algo cambió en el cine de nuestro país en los años sesenta. Bien es cierto que siguió existiendo un cine comercial continuista, que cultivó los géneros histórico, folklórico y confesional, al que se sumó además la comedia desarrollista, cuyo máximo exponente fueron las realizaciones de Mariano Ozores y Pedro Lazaga, entre otros. Sin embargo, la tímida apertura del régimen motivó una suavización de la censura, cuyo gran artífice fue el Director General de Cinematografía José María García Escudero. Bardem y Berlanga habían encabezado, ya en los años cincuenta, un nuevo cine disidente de inspiración neorrealista, pero otros jóvenes directores, buena parte de los cuales habían salido de las aulas de la Escuela Oficial de Cine (EOC), pasaron en los sesenta a engrosar la generación conocida como “Nuevo Cine Español”: Carlos Saura, Joaquim Jordá, Antonio Eceiza, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Miguel Picazo, José Luis Borau, Elías Querejeta, Jorge Grau, Pere Portabella, entre otros. Esta situación afectó sobremanera a la música cinematográfica. El nuevo cine, alejado de la grandilocuencia de las superproducciones de los años cuarenta y cincuenta, quiso huir de las convenciones estéticas de la industria comercial norteamericana, lo que en música se traduce en una renuncia al llamado sinfonismo cinematográfico. En su lugar, se abrieron dos líneas de creación que no eran excluyentes, sino muy al contrario, tendentes al sincretismo. Por un lado, proliferó una música fuertemente influida por los lenguajes sonoros urbanos de moda: desde el *jazz* al *rock and roll* estadounidenses, pasando por la *bossa-nova* brasileña o el “dabadaba” llegado desde Francia. Por otro lado, tras veinte años de sequía en la creación musical de vanguardia, al fin se produjo un relevo generacional que abrió nuevos horizontes: la llamada Generación del 51, algunos de cuyos principales representantes, como Cristóbal Halffter, Bernaola o García Abril, trabajaron activamente para el cine, en producciones de muy diverso calado.

La hasta ahora fulgurante trayectoria de Juan Quintero comenzó a resentirse de estos cambios. Si en la década anterior el ceutí había participado en un total de 50 filmes, en los sesenta su producción sólo alcanzó los seis largometrajes y algo más de

una decena de cortometrajes. Además el compositor comenzó la década con mal pie, tal y como nos muestra una pequeña nota en el diario *Madrid*, fechada el 6 de Diciembre de 1962:

¿Qué era del maestro Juan Quintero? Esta es la pregunta que se venían haciendo muchos aficionados. El popular compositor no aparecía en público; no se tenían noticias de que estuviera trabajando en algún lugar tranquilo y apartado. No; no se le veía. Pero por causas ajenas a su voluntad. Léase: ictericia, hepatitis... ¡Vamos, el hígado: ese órgano que sólo sirve para incordiar! Quintero ha permanecido en su hotelito serrano durante varios meses.¹⁶⁴

Estos problemas médicos se acentuaron más tarde con un Síndrome de Ménière, que afectó al oído del maestro, provocándole una sordera progresiva que le fue alejando inexorablemente de la composición.

Quintero participó en producciones de escasa envergadura y discutible calidad artística como *La cuarta carabela* (Miguel Martín, 1961), comedia protagonizada por Antonio Ozores, o *Escándalo en el internado* (*Veneri in collegio*, Marino Girolami, 1967), coproducción hispano-italiana de muy baja calidad para la que Quintero compuso su última banda sonora musical. En los años previos a su jubilación, el maestro se vio abocado a trabajar en este tipo de filmes, en los que además no podía desplegar ya lo mejor del estilo musical que le había hecho célebre. Por otra parte, no ocultaba sentir cierto desagrado hacia las modas musicales imperantes. Juan Quintero fue, ante todo, un extraordinario compositor de temas, es decir, de melodías sugestivas e imborrables, por lo que no es de extrañar que sintiera aversión hacia la tosquedad melódica de la música *pop* de los sesenta:

Pienso que para la música ha sido una desgracia la invención de los micrófonos y de los amplificadores. Cualquiera así puede ser cantante y puede ser músico. Se ha perdido en autenticidad artística. Y los instrumentos han perdido también su calidad. Esas guitarras eléctricas... (...) Quizá la canción moderna tiene el defecto de que sus autores se ocupan más de la instrumentación y del ambiente que de la melodía. Pero cuando ésta se consigue, el éxito es universal¹⁶⁵.

A la vista del desolador panorama cinematográfico y de las dificultades de integrarse en la nueva estética, Quintero va alejándose poco a poco de los circuitos

¹⁶⁴ [Sin autor]. «Reaparece el autor de *En er mundo y Morucha*». *Diario Madrid*, (6-12-1962). Recorte de prensa. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero.

¹⁶⁵ MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha»... (30-03-1965), p. 9.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

cinematográficos, manteniendo sus funciones en la SGAE hasta 1963 y dedicando su tiempo libre a retomar viejos pentagramas abandonados, como aquella *Suite Granadina* que cambió su vida en las postrimerías de la Guerra Civil:

Empiezo ahora a poder escribir la música que me distrae y me divierte.
Entre ellas, una “Suite” no acabada, de la que un número ha sido tocado ya
por Cubiles y por Lucas Moreno¹⁶⁶.

En 1961 se pone por primera vez a las órdenes de Luis Marquina, veterano realizador que, tras muchos años dedicado a la producción, volvía en los años sesenta a ponerse tras las cámaras. Para Marquina compuso nuestro compositor la música de *Ventolera* (1961), película inspirada en una obra de los hermanos Álvarez Quintero y protagonizado por Paquita Rico y Jorge Mistral¹⁶⁷. En el archivo personal de Juan Quintero se conserva, no sólo la partitura orquestal de la banda sonora sino también el guión musical que le facilitó Marquina, uno de los más completos con los que tuvo la oportunidad de trabajar el compositor. Con Marquina realizó también la música de una cinta de temática taurina titulada *Valiente* (1964), protagonizada por el matador de toros Jaime Ostos. La presencia de música diegética es fundamental en este film, ya que muchas de sus escenas transcurren en plazas de toros con la ambientación musical de una banda. Para estas escenas, Quintero retoma buena parte del repertorio de pasodobles que compuso en su juventud junto al violinista Jesús Fernández: “Gitanadas”, “Por las buenas”, “Tejeringo”, “Talento”, “El niño de Écija” y *En er mundo*, entre otros.

Durante los años sesenta también tuvo Quintero oportunidad de participar en varios filmes tardíos de algunos de los realizadores con los que había trabajado en la Posguerra. En estos años José Luis Sáenz de Heredia se sumaba al carro de la comedia desarrollista, con películas como *El grano de mostaza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1962). La partitura de *El grano de mostaza* (dedicada a su amigo José Luis Sáenz de Heredia¹⁶⁸), nos muestra cómo el compositor ha de adaptarse a la nueva forma de hacer música cinematográfica de este periodo. El primer cambio notable se produce en la instrumentación: frente a la gran sonoridad de la orquesta sinfónica, en esta banda sonora Quintero renuncia al viento madera, potencia los metales e incorpora tres voces

¹⁶⁶ *Ibidem.* p. 9.

¹⁶⁷ Presentamos un análisis completo de esta banda sonora musical en el capítulo cinco de esta tesis.

¹⁶⁸ En la particella manuscrita de viola, figura la dedicatoria de Quintero al realizador. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero.

de saxofón, lo que moderniza sensiblemente el color de esta música. El porcentaje de material musical a lo largo del film es también sensiblemente menor que, por ejemplo, en las bandas sonoras del cine histórico de los años cuarenta y cincuenta. Frente a los 56 bloques de que constaba la partitura de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *El grano de mostaza* presenta un total de 19 números, a los que se añaden dos piezas de sabor moderno: un “Cha-cha-cha” y un “Fox-Rock” [sic]. Las cuerdas sólo participan en los “Títulos” y en seis de los bloques.

Por su parte, Rafael Gil afrontaba el último tramo de su prolífica carrera entre la comedia desarrollista, los filmes de temática taurina y la adaptación de obras literarias de cierta garantía. Este es el caso de *Rogelia* (Rafael Gil, 1963), adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés *La santa Rogelia*, protagonizada por Pina Pellicer y Arturo Fernández. La banda sonora musical del film fue compuesta por Juan Quintero en colaboración con Federico Moreno Torroba, cerrando así una larga trayectoria de colaboraciones que comenzó a comienzos de los años cuarenta.

En 1963, a la edad de 60 años, Juan Quintero se jubila dejando su cargo de Jefe de la Sección de Cine y Televisión de la SGAE en manos de su amigo José Muñoz Molleda. Dedicó el resto de su vida a descansar y pasar largas temporadas invernales, junto a su inseparable esposa “Paquita” en las Islas Canarias. Al regresar de sus viajes, solía pasar por la tierra de su infancia, pues el barítono alicantino Pedro Terol (amigo de la familia) regentaba un hotel en la playa de Palmones (Cádiz), cerca de San Roque, la tierra de su infancia. Juan Quintero murió en Madrid el 26 de enero de 1980, a la edad de setenta y seis años. Sus restos descansan en el cementerio municipal de Carabanchel Alto (Madrid). Varios diarios madrileños se hicieron eco de la necrológica, destacando la aparecida en el diario *Pueblo*, que comenzaba diciendo:

Ha muerto Juan Quintero. Anunciado así, a las generaciones de hoy les dirá poco el nombre. Sin embargo, Juan Quintero fue uno de los mejores y más famosos compositores de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. [...] Su viuda, doña Francisca Martos Plasencia, su madre política, sus hermanos políticos, sobrinos, sobrinos nietos y demás familiares están recibiendo incontables muestras de condolencia por tan irreparable pérdida. El entierro de los restos de Juan Quintero, verificado el pasado domingo, constituyó una sentida manifestación de duelo.¹⁶⁹

¹⁶⁹ J.A.V. «Murió el compositor Juan Quintero». *Pueblo* (Madrid), (29-01-1980), n. c. página. Recorte de prensa. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

3. Juan Quintero Muñoz (1903-1980). Aproximación biográfica y artística

Cerramos así este recorrido por la trayectoria vital y profesional de Juan Quintero Muñoz, un compositor que durante toda su vida puso su talento al servicio del espectáculo cinematográfico. Sin grandes ambiciones, supo hacer de la composición su medio de vida, consciente de que en el cine la eficacia vale más que la notoriedad. Esta honestidad y profesionalidad quedan muy bien reflejadas en las palabras con las que finalizamos este capítulo biográfico. Preguntado por la poca atención que la crítica cinematográfica dedicaba a la música de las películas, Quintero contestó:

La música de cine, cuando está bien hecha, el espectador no tiene que notarla. Ha de ser un complemento y nunca ha de sobresalir de manera notoria. Así que cuando yo no me veo aludido en una crítica, pienso que no debe estar mal la música, pero siempre es agradable que encomien nuestra labor¹⁷⁰.



Ilustración 30: Juan Quintero a la edad de sesenta y dos años. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

¹⁷⁰ SERRANO, Antonio. «En el cine no están bien pagados nada más que estos elementos: director, estrellas y operador». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, Nº 79 (diciembre-enero, 1953).

4. JUAN QUINTERO Y LA COMPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA

4.1. Aproximación cuantitativa: hablan las cifras.....	286
4.1.1. Películas y géneros.....	287
4.1.2. Directores y productores.....	296
4.2. Aproximación profesional: modelo de trabajo y mecanismos de producción.....	305
4.2.1. Punto de partida: los cantables, el copión y el guión musical.....	307
4.2.2. La composición: del borrador a la <i>particella</i>	325
4.2.3. La producción: grabación y sincronía.....	331
4.2.4. La post-producción: ediciones y discos.....	340

4. JUAN QUINTERO Y LA COMPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA

Tras realizar un recorrido por la trayectoria artística y vital del compositor Juan Quintero Muñoz, en este capítulo nos proponemos trazar su perfil específico como compositor cinematográfico. Para ello realizamos una doble aproximación a su figura.

En primer lugar presentamos una aproximación cuantitativa, es decir, numérica y estadística que nos permitirá observar de una manera global el volumen de su actividad en el mundo cinematográfico. Dejamos, por tanto, que sean las cifras las que nos ayuden a comprender mejor el desarrollo y evolución de su obra fílmica, sin duda, una de las más prolíficas de la historia de la banda sonora musical en España.

La segunda aproximación tiene que ver con su actividad profesional como músico cinematográfico. A través de las fuentes documentales y orales a las que hemos tenido acceso, estudiamos el modelo de trabajo y los mecanismos de producción que Quintero empleaba en sus labores cinematográficas. Es este uno de los temas más interesantes en lo que se refiere a la composición de música para el cine, ya que nos permite detectar sus peculiaridades frente a otros géneros o espacios compositivos. Además, en este caso, hemos tenido el privilegio de contar con una importante

documentación generada por el compositor, lo que nos ayudará a describir con claridad (y con ejemplos de primera mano) el proceso productivo en el caso de Juan Quintero. Un proceso que quizá pueda servir como modelo o paradigma de lo que debió ser la composición de música cinematográfica para muchos autores en la España del Franquismo.

La última aproximación, que será tratada en el próximo capítulo, es de carácter analítico, por lo que en cierto modo viene a culminar y aglutinar muchas de las cuestiones estudiadas hasta el momento.

4.1. Aproximación cuantitativa: hablan las cifras

El establecimiento de la filmografía completa de un compositor como Juan Quintero ha sido una labor no exenta de dificultades. La cantidad y diversidad de sus contribuciones cinematográficas nos obligan a cotejar las diversas fuentes, catálogos y bases de datos existentes a nuestra disposición¹. La información obtenida de estas fuentes, convenientemente cotejada, completada y actualizada, nos ha permitido elaborar la filmografía que incluimos en el Apéndice 1, así como el estudio estadístico que presentamos a continuación. En ambos casos hemos decidido distribuir la información en dos grandes bloques que tienen que ver con los dos formatos cinematográficos más habituales: el largometraje y el cortometraje. La separación de estos dos formatos resulta pertinente, no sólo por las diferencias de duración, sino también por los diversos mecanismos de producción que se emplean en ellos, así como por las carencias de información y fuentes que nos hemos encontrado en el complicado mundo del cortometraje.

¹ Junto con las fuentes musicales y documentales conservadas en el propio archivo del compositor, para la realización de la filmografía nos han sido de utilidad, entre otros, los siguientes recursos:

- *The Internet Movie Data Base (IMDB)*. <http://spanish.imdb.com> [Última consulta: Junio 2008]. Base de datos cinematográfica gestionada por la empresa Amazon.
- *Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura (España)*. <http://www.mcu.es/cine/index.html> [Última consulta: Junio 2008]. Base de datos elaborada por la Filmoteca Española.
- HUESO, Ángel Luis. *Catálogo del cine español. Volumen F-4. Películas de ficción (1941-1950)*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso / GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. / CARBALLO SÁNCHEZ, Antonio. *Enciclopedia del cine español*. [CD-ROM]. Madrid: Miconet, 1996.
- *Base de datos de la Sociedad General de Autores* [Consultada en Junio de 2004].

4.1.1. Películas y géneros

La filmografía de Juan Quintero Muñoz arroja las siguientes cifras generales:

- Participación directa en 88 largometrajes de ficción entre 1934 (*La hermana San Sulpicio*, Florián Rey) y 1967 (*Escándalo en el colegio*, Marino Girolami). El término “participación directa” incluye diversas tipologías de intervención por parte del compositor: autoría de la música original del film (sólo o en colaboración con otros músicos), adaptación de músicas de otros compositores e inclusión directa de piezas propias (cantables, piezas ligeras). Hemos excluido de esta filmografía aquellas películas en las que la inclusión de piezas musicales de Juan Quintero se hizo sin su participación directa² y las producidas después de su muerte.

- Participación en 35 cortometrajes entre 1939 (*Ya viene el cortejo*, Carlos Arévalo) y 1975 (*Santiago, Patrón de España*). En este caso, la escasez de las fuentes y dificultad de localización de las mismas impide precisar si existió una participación directa del compositor en todas ellas o si su colaboración consistió en la reutilización de algunas de sus músicas preexistentes.

Largometrajes

La cifra de 88 largometrajes coloca a Juan Quintero entre los compositores cinematográficos más prolíficos de su tiempo, e incluso de la historia del cine español. Si revisamos las filmografías de otros compositores activos durante el periodo franquista podemos observar que Quintero es superado por muy pocos en cantidad de largometrajes. Sin duda, entre los más activos hemos de citar a Manuel Parada (1911-1973), autor de 101 bandas sonoras musicales de largometraje³ entre 1941 y 1972. Realmente sorprendente resulta el caso de Jesús García Leoz (1904-1953)⁴, cuya trayectoria cinematográfica arroja la cifra de 91 largometrajes entre 1933 y 1953, cantidad que realmente asusta si tenemos en cuenta su temprana muerte a la edad de 49

² Lo que suele denominarse “inclusión ajena”, es decir, el compositor autoriza la inclusión de una obra musical propia exclusivamente a cambio de la percepción de los correspondientes derechos de autor, sin ninguna otra intervención en el proceso productivo de la película.

³ Filmografía completa en: ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 3. Manuel Parada*. Notas al CD. Madrid: Fundación Autor, 2000, pp. 13-18.

⁴ Véase su filmografía en: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Filmografías y discografías de músicos vascos (1930-1990)». En: *Compositores vascos en el cine*. Ed. Kepa SOJO. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 94-105.

años. Otro compositor muy fecundo en el terreno cinematográfico, aunque perteneciente a una generación posterior, será Carmelo Alonso Bernaola (1929-2002)⁵, que firmó un total de 111 bandas sonoras de largometraje entre 1965 y 1980. En cifras similares a las de Juan Quintero (entre 70 y 90 largometrajes) tendríamos que citar a sus contemporáneos Salvador Ruiz de Luna (1908-1978) y José María Ruiz de Azagra (1900-1971).

Si excluimos la temprana colaboración de Quintero en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)⁶, podemos afirmar que la trayectoria cinematográfica de nuestro compositor se desarrolló de forma continuada entre 1940 y 1967: un total de 27 años. En definitiva, fueron tres décadas de composición cinematográfica (con una media de 3,2 largometrajes por año) que se distribuyen de la siguiente manera:

- Década de 1930 a 1939: 1 largometraje.
- Década de 1940 a 1949: 31 largometrajes.
- Década de 1950 a 1959: 50 largometrajes.
- Década de 1960 a 1969: 6 largometrajes.

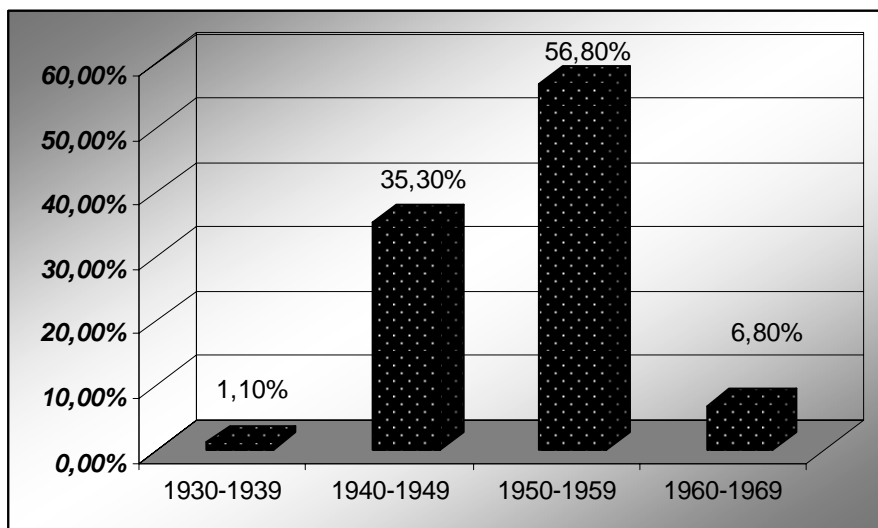


Ilustración 31: Porcentaje de participación en largometrajes por décadas. Fuente: elaboración propia a partir de la Filmografía de Juan Quintero

⁵ *Ibidem.* pp. 87-94.

⁶ Consistente exclusivamente en la composición del cantable “Sevillanas Imperio”.

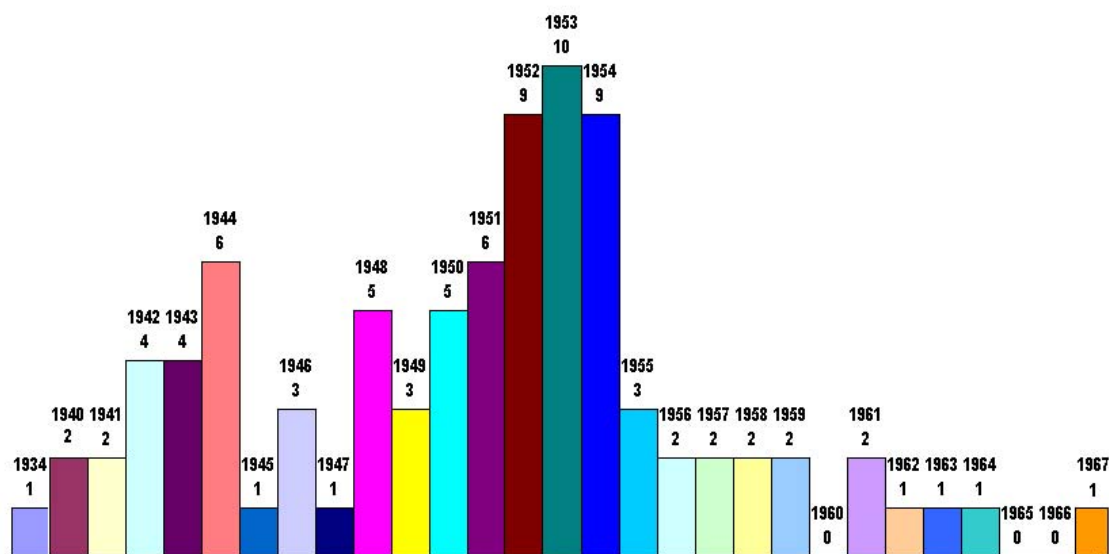


Ilustración 32: Desglose de participación en largometrajes por año. Fuente: elaboración propia a partir de la Filmografía de Juan Quintero

Las cifras son bastante claras en lo que se refiere a la trayectoria cinematográfica de Quintero. Ésta fue *in crescendo* desde su entrada definitiva en el mundo del cine en el año 1940 hasta mediados de la década de los cincuenta. Además se produce un aumento significativo a partir del año 1948, periodo en que se inicia su etapa más fecunda, que llegará hasta el año 1954. En este intervalo de 7 años, la media de bandas sonoras de largometraje anuales compuestas por Quintero llega a 6,7, duplicando así la media de su carrera. El punto más alto de su trayectoria será el año 1953, con una decena de trabajos. Sin embargo a partir del año siguiente se produce un fuerte descenso (de 9 a 3 filmes), motivado sin duda por el grave accidente que le mantuvo convaleciente durante varios meses entre 1954 y 1955. Tras el accidente, consciente de la imposibilidad de mantener el mismo ritmo de trabajo y centrado cada vez más en sus responsabilidades administrativas en la Sociedad General de Autores, Quintero reduce su número de participaciones cinematográficas a una media de 2 largometrajes por año hasta 1961. Ya en la década de los sesenta, su actividad se reduce aún más: los seis largometrajes de esta década llevan su media a un índice de 0,6 filmes anuales. Por otra parte, como veremos más adelante, la disminución del número de largometrajes irá paralela a un aumento significativo en su participación en cortometrajes, siendo el periodo comprendido entre 1954 y 1963 el de mayor actividad en este terreno.

Otro aspecto importante a tener en cuenta en este estudio cuantitativo de la filmografía de Juan Quintero es la distribución de sus participaciones en los distintos géneros cinematográficos. Somos conscientes de la inexactitud que conlleva una clasificación estricta en géneros temáticos, ya que el argumento de las películas participa a menudo de más de un género⁷. Pero en pos de una mayor claridad metodológica hemos establecido un total de seis ítems, a los que se han ido adscribiendo cada uno de los largometrajes a los que puso música nuestro compositor: Drama, Comedia, Musical, Religioso, Histórico y Policíaco/Bélico.

Tabla 17: Distribución por géneros de las participaciones de Juan Quintero en largometrajes.
Fuente: Elaboración propia a partir de la filmografía de Juan Quintero

Género	1930 - 1939	1940 - 1949	1950 - 1959	1960 - 1969	Total
Drama	-	17	14	2	33 (37,5%)
Comedia	1	9	12	4	26 (29,5%)
Musical	-	-	12	-	12 (13,6%)
Religioso	-	1	6	-	7 (8%)
Histórico	-	1	4	-	5 (5,7%)
Policíaco / Bélico	-	3	2	-	5 (5,7%)
Total	1	31	50	6	88

En una visión global, podemos observar que el género dramático predomina sobre todos los demás (37,5%), seguido de cerca por la comedia (29,5%). En un segundo término quedarían el musical (13,6%), el cine religioso (8%), el histórico y el policíaco/bélico (5,7%). Parece clara, no obstante, la versatilidad de nuestro compositor, que fue capaz de adaptarse a los diversos géneros cinematográficos existentes, así como a la propia evolución temática del cine español durante las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Si nos centramos en la década de los cuarenta, la supremacía del drama es aún mayor (55%). Este dato resulta significativo ya que si atendemos a la producción cinematográfica de este periodo (véase tabla 6 en capítulo 2), el género más cultivado fue la comedia, en sus diversas variantes (comedias, comedias dramáticas, comedias sentimentales, comedias de época), quedando el drama y el melodrama en segundo lugar. Sin embargo, parece lógico pensar que el estilo sinfónico de Juan Quintero era más proclive al género dramático y que los productores/directores prefirieron contar con

⁷ Este problema se hace muy patente, por ejemplo, en el género musical, que lógicamente suele participar de la comedia o el drama según el caso. Algo similar sucede con los géneros histórico o religioso.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

otros compositores más cercanos a los estilos musicales “modernos” y populares para las numerosas comedias del periodo.

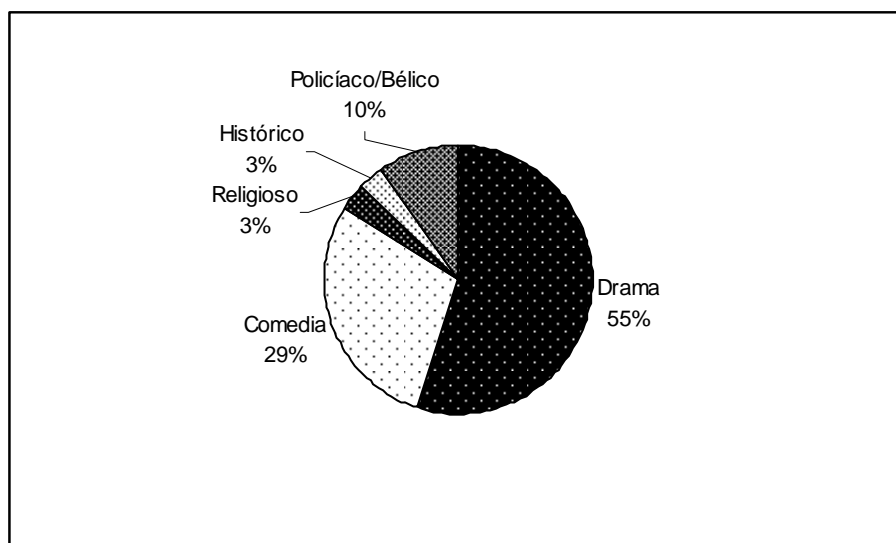


Ilustración 33: DÉCADA DE LOS CUARENTA. Porcentaje de distribución por géneros de las colaboraciones entre 1940 y 1949. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

En la década de los cincuenta observamos una mayor diversificación y equilibrio de los géneros. Sin duda, esta mayor variedad tiene que ver con la propia evolución del cine español, pero también (como veremos más adelante) con la apertura de Quintero a colaborar con distintos directores y productoras. Resulta muy llamativa la fuerte entrada del cine musical (25%), un género en el que Quintero se inaugura con *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1950) y que se consolida con el ciclo de co-producciones internacionales protagonizadas por las estrellas Carmen Sevilla (*Pluma al viento*, L. Couny/R. Torrado, 1952), Luis Mariano (*La bella de Cádiz*, R. Bernard, 1953) y Sara Montiel (*La violetera*, L. C. Amadori, 1958). También destacan los ascensos de los géneros religioso (13%) e histórico (8%). En el primer caso, la temática religiosa viene impulsada por las colaboraciones con la productora Aspa Films, creada por Vicente Escrivá. Recordemos que la primera de ellas fue *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), en la que Quintero trabajó (sin acreditar) junto a Ernesto Halffter en la composición de su banda sonora. En cuanto al género histórico, debemos recordar que tras el éxito cosechado con *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948), CIFESA se lanzó a la producción de filmes de época, dirigidos por Orduña, en los que siempre se contó con Juan Quintero como compositor.

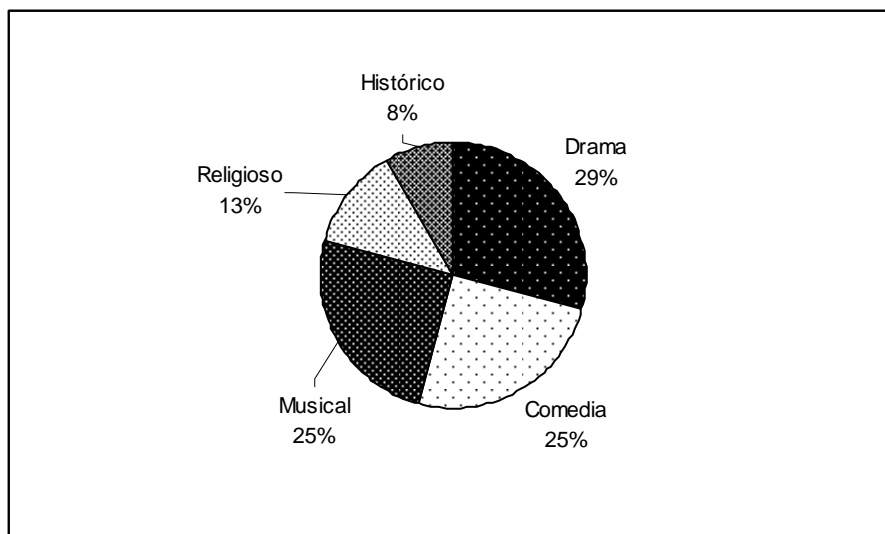


Ilustración 34: DÉCADA DE LOS CINCUENTA. Porcentaje de distribución por géneros de las colaboraciones entre 1950 y 1959. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Menor comentario merece la década de los sesenta, ya que la actividad de Quintero en el ámbito del largometraje fue mucho más limitada. Tan sólo encontramos seis títulos que se reparten entre la comedia (67%) y el drama (33%).

Cortometrajes

El cortometraje constituye uno de los ámbitos de creación cinematográfica menos estudiados en el cine español. Por ello suele ser incompleta y confusa la información que sobre este formato encontramos habitualmente en las bases de datos y demás repertorios. Las fuentes son mucho más escasas que en el caso de los largometrajes, y su distribución y edición comercial es a menudo casi nula. Por otra parte, es importante señalar que durante el periodo franquista floreció un tipo de cortometraje cinematográfico, el documental e informativo, especialmente a partir de la aparición del Noticiero Cinematográfico Español, popularmente conocido como *No-Do*. Nacido por orden gubernamental como único y exclusivo noticiero de proyección obligada en todo el territorio nacional, *No-Do* estrenó su primer número el 4 de Enero de 1943, prolongándose su existencia hasta los años ochenta. Gracias a *No-Do* la producción de cortometrajes documentales fue muy abundante durante casi cuatro décadas y fueron muchos los compositores españoles que participaron en la

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

musicalización de estos filmes⁸. Nombres como Manuel Parada (autor de su peculiar sintonía de cabecera), Julio Mengod, José Sola, José Torregrosa, Federico Moreno Torroba, Carmelo Bernaola, Antón García Abril o Gerardo Gombau -por citar solo a algunos- compusieron músicas de fondo para las distintas ediciones de *No-Do* que se proyectaban indefectiblemente antes de los largometrajes de ficción.

La filmografía de Juan Quintero en el ámbito de cortometraje ha quedado establecida en 35 títulos compuestos entre 1939 y 1975, si bien es difícil precisar cual fue concretamente la participación del compositor en cada uno de ellos, dada la escasez de fuentes disponibles. Además, ocho de los filmes están sin fechar, incluso en la base de datos de Fimoteca Española, que se supone es la fuente más completa dado que es la entidad encargada de conservar todo este material cinematográfico. La distribución temporal en la composición de música para cortometrajes por parte de Juan Quintero es la siguiente:

- Década de 1930 a 1939: 1 cortometraje titulado *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939) para CIFESA.
- Década de 1940 a 1949: 3 cortometrajes. El primero de ellos fue *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940) para CIFESA.
- Década de 1950 a 1959: 11 cortometrajes.
- Década de 1960 a 1969: 10 cortometrajes.
- Década de 1970 a 1979: 2 cortometrajes. Las fechas de estos filmes son bastante tardías: *Arte de torear* (1974) y *Santiago Patrón de España* (1975). Teniendo en cuenta que en estos momentos Quintero ya se había retirado, es lógico pensar que se trata de inclusiones ajenas de piezas preexistentes.

En relación a las fuentes musicales conservadas en el archivo personal del compositor, resulta significativo verificar que, salvo en el caso de sus primeros documentales *Ya viene el cortejo* (1939) y *Suite Granadina* (1940), no existen partituras relacionadas con ninguno de los cortometrajes documentales de su filmografía. Varias

⁸ Para una información completo sobre la historia y funcionamiento de *No-Do* véase: TRANCHE, Rafael R. / SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Fimoteca Española, 2001.

son las causas que pueden explicar este hecho. En primer lugar, la posibilidad de que para buena parte de estos filmes (muchos de ellos con una duración inferior a dos minutos) el compositor emplease músicas preexistentes o directamente que no conservase las partituras de estas “colaboraciones menores”. Pero existe una explicación mucho más razonable, que viene dada por el propio funcionamiento de la institución receptora de la mayor parte de estos documentales: el Noticiero Español *No-Do*. Como explica Rafael R. Tranche el procedimiento era el siguiente: «se encargaba al músico que compusiera un tema con una duración entre 90 y 120 segundos. Éste entregaba la partitura y, acto seguido, se realizaba la grabación en estudio con una orquesta. Una vez registrada, pasaba a formar parte del archivo musical de la casa con el fin de ampliar los recursos sonoros del noticiario»⁹. Es muy posible que las partituras de Quintero para cortometrajes de *No-Do* quedasen en los archivos del noticiario y no fuesen conservados por el compositor¹⁰.

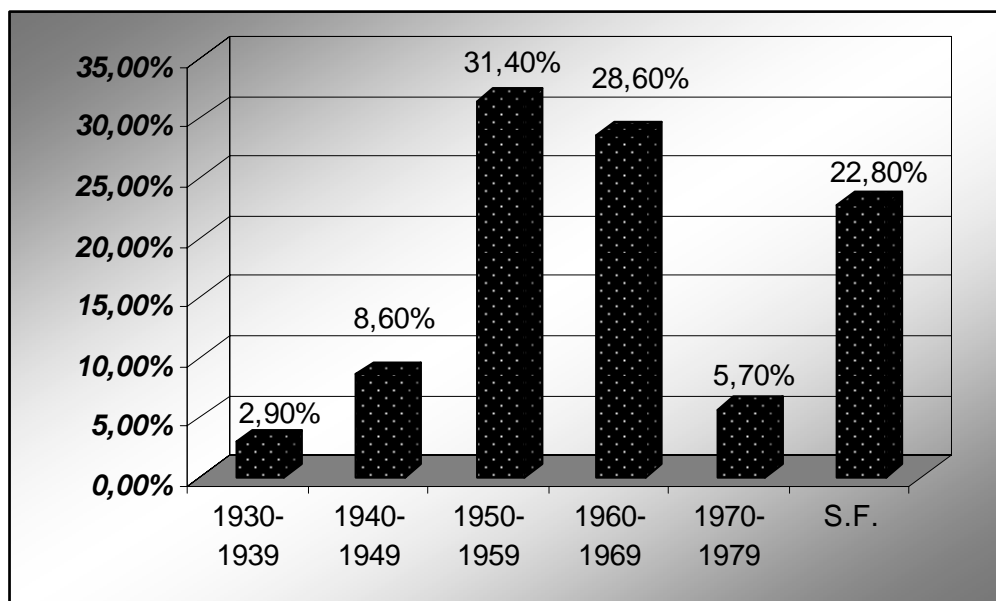


Ilustración 35: Porcentaje de participación en cortometrajes por décadas. Fuente: elaboración propia a partir de la Filmografía de Juan Quintero

⁹ *Ibidem*, p. 156.

¹⁰ Cuando en 1980 *No-Do* se extingue como organismo autónomo sus fondos se integran en los archivos de Radiotelevisión Española (RTVE). Después pasaron a la Filmoteca Española (Madrid) donde aún se conservan. Aunque se ha hecho un gran esfuerzo por inventariar el material fílmico, como hemos dicho, los materiales sonoros (muy especialmente las partituras) han suscitado menos interés por parte de los investigadores, por lo que su recuperación está aún en ciernes. Nos consta la existencia de mucho material de la época por inventariar en los almacenes que Filmoteca Española tiene en Pozuelo de Alarcón (Madrid), esperamos que algún día se aborde la recuperación de esa gran cantidad de fuentes referentes a la Guerra Civil, CIFESA, *No-Do* y otros grandes capítulos de la historia del cine español en el periodo franquista.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Tal y como muestra el gráfico presentado, fueron las décadas de los cincuenta y sesenta las más activas de Juan Quintero en lo que se refiere a participación en cortometrajes. Concretamente su participación más continuada y fructífera en este ámbito se produce entre los años 1954 y 1963, periodo en el que comenzó a descender su actividad en el mundo de los largometrajes de ficción. El cortometraje documental e informativo se revela en esa época como una opción profesional interesante para Quintero, en la que el volumen de trabajo es mucho menor (recordemos las larguísimas bandas sonoras a las que tuvo que hacer frente a comienzos de la década de los cincuenta). Además los cambios de modas estilísticas que se produjeron en la música cinematográfica a partir de finales de la década de los cincuenta, tuvieron menor repercusión en este tipo de cortometrajes, donde las músicas sinfónica, camerística o de raíz folklórico-popular mantuvieron su importancia. Son años en los que compositores de la “vieja escuela” como Quintero, Parada o Ruiz de Luna se lanzan intensamente a la musicalización de cortometrajes. Nos obstante, hubo espacio para todos, ya que también se produjo una paulatina introducción de los estilos modernos y las sonoridades contemporáneas en el mundo del cortometraje documental, como prueba la presencia de los jóvenes compositores de la Generación de 51 en las realizaciones de *No-Do*.

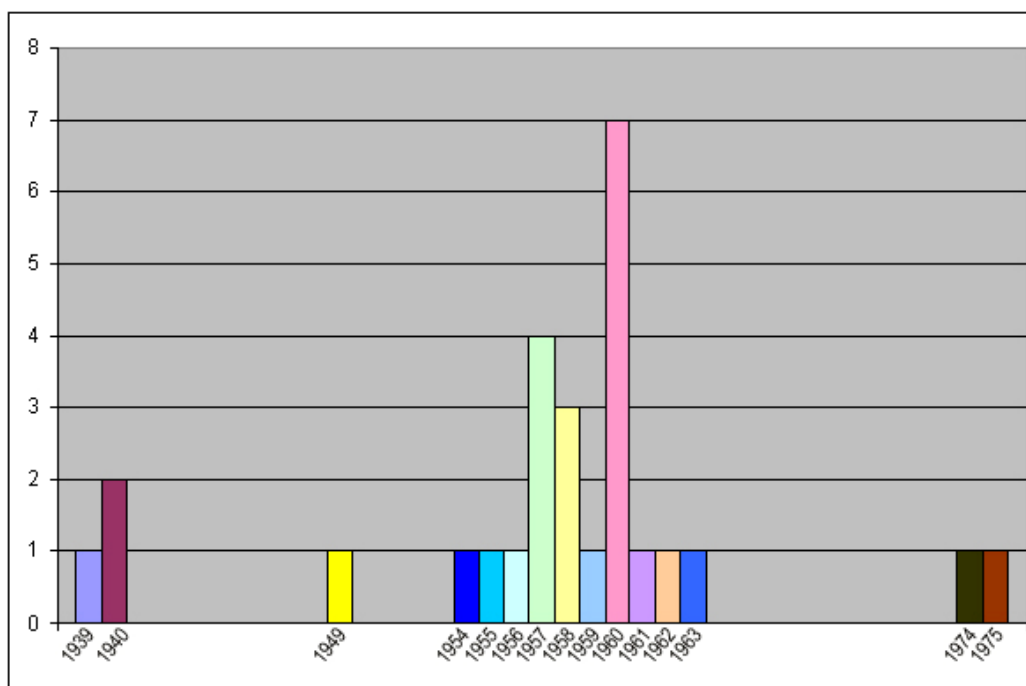


Ilustración 36: Desglose de participación en cortometrajes por año. Fuente: elaboración propia a partir de la Filmografía de Juan Quintero

4.1.2. Directores y productores

Largometrajes

Desde su primera participación en una película en 1934 hasta la última en 1967, Juan Quintero trabajó en un total de 88 largometrajes a las órdenes de 34 directores (23 españoles, 4 franceses, 3 argentinos, 3 italianos y uno húngaro).

Tabla 18: Directores con los que trabajó Juan Quintero en largometrajes. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Director	Nº de películas (%)
Orduña, Juan de	19 (21,1%)
Gil, Rafael	17 (18,8%)
Lucia, Luis	13 (14,4%)
Torrado, Ramón*	5 (5,5%)
Mihura, Jerónimo	3 (3,3%)
Fernández Ardavín, Eusebio	2 (2,2%)
Marquina, Luis	2 (2,2%)
Román, Antonio	2 (2,2%)
Sáenz de Heredia, José Luis	2 (2,2%)
Amadori, Julio César	1 (1,1%)
Bayón Herrera, Luis	1 (1,1%)
Bernard, Raymond	1 (1,1%)
Cancio, Raúl	1 (1,1%)
Catalán, Feliciano*	1 (1,1%)
Chanas, René*	1 (1,1%)
Contreras Torres, Miguel	1 (1,1%)
Cuny, Louis*	1 (1,1%)
Delgado, Fernando	1 (1,1%)
Demare, Lucas	1 (1,1%)
Demicheli, Tulio	1 (1,1%)
García Berlanga, Luis	1 (1,1%)
Girolami, Marino	1 (1,1%)
Herreros, Enrique	1 (1,1%)
Hurtado, Alfredo	1 (1,1%)
Maesso, José G.	1 (1,1%)
Martín, Miguel	1 (1,1%)
Más Guindal, Antonio	1 (1,1%)
Matarazzo, Raffaello	1 (1,1%)
Perojo, Benito	1 (1,1%)
Rey, Florián	1 (1,1%)
Salvia, Rafael J.	1 (1,1%)
Saslavsky, Luis	1 (1,1%)
Vajda, Ladislao	1 (1,1%)
Wheeler, René	1 (1,1%)

*Co-director en una de las películas

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

La distribución no es en absoluto equitativa, ya que predominan tres directores sobre todos los demás. Juntos suman un total de 49 películas con música de Juan Quintero, lo que constituye más de la mitad de su filmografía. Estos tres directores, con los que Quintero formó un fructífero “binomio”, fueron Juan de Orduña, Rafael Gil y Luis Lucia:

- Juan de Orduña (1902-1974): 19 largometrajes con música de Juan Quintero (21,1%). Procedente del campo interpretativo, en el que llegó a ser uno de los principales galanes del cine mudo español, tras la Guerra Civil Juan de Orduña centra sus esfuerzos en la dirección y la producción cinematográfica. Se convierte entonces en uno de los cineastas más prolíficos de la Posguerra y uno de los directores de cabecera de CIFESA. Especialmente meritorio en los géneros de la alta comedia y el melodrama, posee una filmografía de 40 largometrajes, de los que casi la mitad tienen música de Quintero, por lo que podemos decir que nuestro compositor era uno de los pilares en la construcción del cine de Orduña¹¹.

- Rafael Gil (1913-1986): 17 largometrajes con música de Juan Quintero (18,8%). Amigo personal común de Orduña y Quintero, Rafael Gil procedía del mundo de la crítica cinematográfica y el cine experimental cuando, en plena Guerra Civil, se lanzó a la realización de documentales para ambos bandos. En los años cuarenta se consolida como uno de los directores de mayor prestigio del cine español, con una especial preferencia por las adaptaciones de obras literarias de gran calidad y una puesta en escena tachada de académica pero sin caer en la rigidez. En los años cincuenta una parte de su cine deriva hacia la temática pseudo-religiosa a partir de su asociación con Vicente Escrivá en la productora Aspa Films. Su filmografía supera los sesenta títulos (sólo de largometrajes), por lo que la presencia de Quintero se sitúa en torno a la tercera parte del total¹².

¹¹ La figura de Juan de Orduña está aún por recuperar en la historiografía del cine español. No se ha realizado aún una investigación monográfica amplia sobre este cineasta de importancia capital en nuestro cine, por lo que sólo podemos hacer referencia a la información que sobre él nos proporciona la bibliografía general del cine durante el Franquismo. Podemos encontrar una aportación sintética, aunque interesante, en: LLINÁS, Francisco. «Juan de Orduña: redundancia y pasión». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 86-93.

¹² Sobre Rafael Gil, véanse los trabajos de Fernando Alonso Barahona: GIL, Rafael. *Rafael Gil, escritor de cine*. Selección y comentarios Fernando ALONSO BARAHONA. Madrid: Egeda, 2004. Así como los catálogos de exposiciones: ALONSO BARAHONA, Fernando (et al.). *Rafael Gil, director de cine* (Noviembre y diciembre de 1997, Centro Cultural del Conde Duque. Madrid). Madrid: Celeste, 1997.

- Luis Lucia (1914-1984): 13 largometrajes con música de Juan Quintero (14,4%). Fue, junto a Juan de Orduña, el segundo de los directores de cabecera de CIFESA durante los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Muy influido por la técnica de rodaje hollywoodiense, Lucia es un narrador eficaz y brillante cuyo principal objetivo es conectar con el público. Destacó especialmente en el género folklórico y musical, pero también abordó con solvencia el histórico y melodramático. Durante los años sesenta se convirtió en descubridor de “niños prodigio” de la canción y la pantalla como Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén. Su filmografía como director supera los cuarenta títulos de largometrajes, participando Quintero en más de una cuarta parte de ellos¹³.

Las colaboraciones de Quintero con los 31 realizadores restantes fueron mucho más puntuales, no superando ninguna de ellas la cifra de cinco largometrajes. Así sucedió con Ramón Torrado (5 películas, 5,5%), paisano y amigo del productor Cesáreo González, para cuya empresa Suevia Films realizó buena parte de sus trabajos cinematográficos, entre ellos las cinco películas con música de Quintero. A las órdenes de Jerónimo Mihura, nuestro compositor puso música a tres largometrajes, curiosamente repartidos a lo largo de dos décadas (1943, 1953 y 1959). Con tan sólo dos títulos quedan algunos de los grandes directores del cine español, como Eusebio Fernández Ardavín, Luis Marquina, Antonio Román y José Luis Sáenz de Heredia. Finalmente, los 25 realizadores restantes solo aparecen en una ocasión en la filmografía de Quintero.

Si hacemos un desglose por décadas, observamos durante los años cuarenta Quintero trabaja con un total de ocho directores de cine en 31 largometrajes. Su actividad cinematográfica se concentra en las colaboraciones con Juan de Orduña (12 películas, 38,7%) y Rafael Gil (10 películas, 32,2%), mientras que el resto se limitan a una o dos películas por director. Trabaja en dos ocasiones a las órdenes de Luis Lucia y Fernández Ardavín, y en una ocasión para Raúl Cancio, Fernando Delgado, Enrique Herreros, Jerónimo Mihura y Benito Perojo.

_____. *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947): el cine que marcó una época* (Sala de Columnas, Logroño, 20 de diciembre, 2006-20 de enero, 2007). Logroño: Gobierno de La Rioja, 2006.

¹³ Como en el caso de Orduña, aún es escasa la bibliografía sobre Luis Lucia, pero encontramos una breve aproximación a los comienzos de su carrera en: PÉREZ PERUCHA, Julio. «El cine de Luis Lucia en CIFESA: sus primeras películas». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 94-101.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

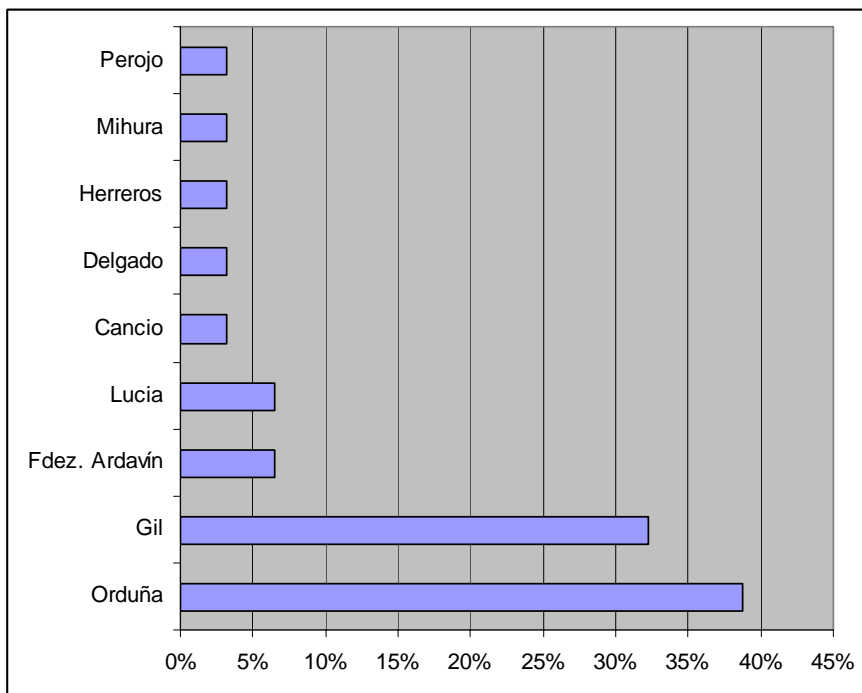


Ilustración 37: AÑOS CUARENTA: Porcentaje de colaboraciones de Quintero con directores de largometrajes entre 1940 y 1949. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Durante la década de los cincuenta la nómina de directores aumenta y se diversifica sobremanera. Quintero pone música a 50 largometrajes de ficción colaborando con 25 cineastas. El director con el que más trabaja en esta década es Luis Lucia (11 títulos, 21,1%), quedando Orduña en segundo lugar (7 títulos, 13,4%), Rafael Gil tercero (6 títulos, 11,5%) y Ramón Torrado cuarto (5 títulos, 9,6%). Antonio Román y Jerónimo Mihura aparecen en dos ocasiones, mientras que el resto de los directores sólo en una. Se trata además del periodo en que Quintero trabaja en producciones internacionales, por lo que vamos a encontrar directores de nacionalidad extranjera, como los franceses Raymond Barnard, René Chanas, Louis Cuny y René Wheeler; los italianos Julio César Amadori (afincado en Argentina desde temprana edad) y Raffaello Matarazzo; y los argentinos Lucas Demare, Tulio Demicheli y Luis Saslavsky. En cuanto al húngaro Ladislao Vajda, puede ser considerado prácticamente un realizador español ya que se afincó en España en 1942 y llegó a obtener la ciudadanía en 1954.

Respecto a los seis largometrajes de la década de los sesenta, destacan las dos colaboraciones de Quintero con Luis Marquina, la vuelta de Rafael Gil ocho años después de su último trabajo juntos y el segundo de los filmes con José Luis Sáenz de

Heredia. Resulta curioso significar que Quintero sólo trabajase dos ocasiones a las órdenes de Sáenz de Heredia, amigo personal del compositor con el que había tenido la oportunidad de trabajar en los escenarios teatrales durante los años cuarenta, en los montajes de la compañía de Celia Gámez.

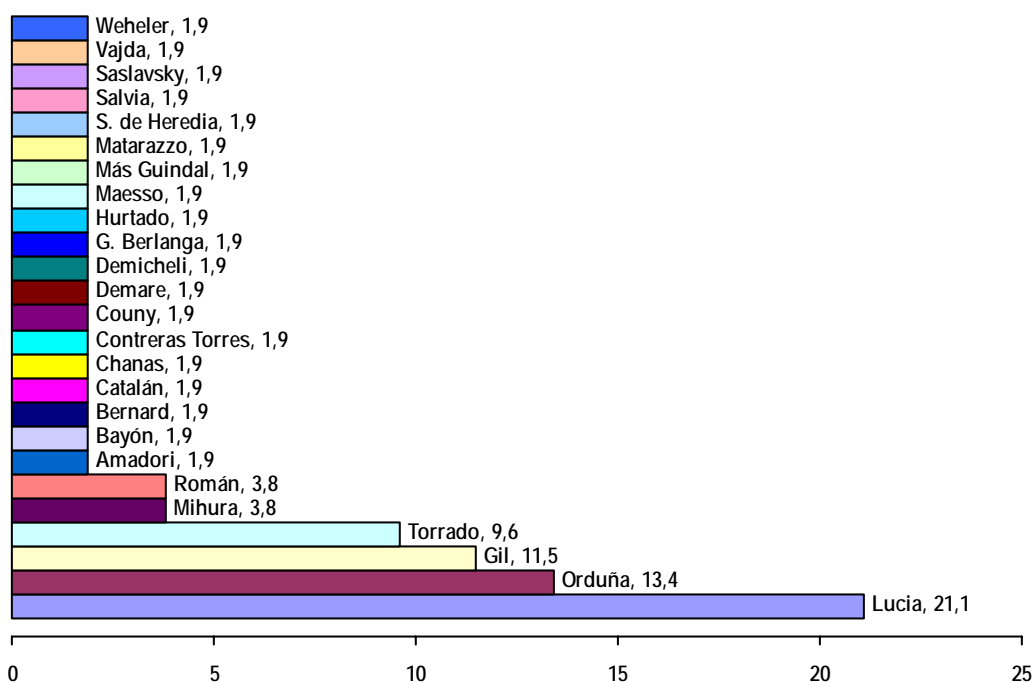


Ilustración 38: AÑOS CINCUENTA: Porcentaje de colaboraciones de Quintero con directores de largometrajes entre 1950 y 1959. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Otro aspecto interesante a tratar en la trayectoria de Juan Quintero como compositor cinematográfico es su relación con las productoras. A lo largo de su carrera, Quintero trabajó para un total de 39 productoras en 88 largometrajes. Hemos de tener en cuenta que algunos de estos filmes eran co-producidos por varias empresas, por lo que no podemos hacer equivaler cada colaboración/película con una única productora. Lógicamente durante la década de los cuarenta su actividad se concentró en un menor número de productoras (12), destacando especialmente CIFESA. Sin embargo, en la siguiente década se duplicó el número de productoras con las que colaboró, siendo las más frecuentes Suevia Films, Benito Perojo y CIFESA. En los años sesenta su actividad fue mucho menor y trabajó con un total de siete empresas productoras de mediana

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

importancia, destacando entre ellas Tarpe Films y Chápalo Films, propiedad esta última de José Luis Sáenz de Heredia.

Tabla 19: Productoras para las que trabajó Juan Quintero en largometrajes. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Productora	Nº de películas
CIFESA	24
Suevia Films / Cesáreo González	16
Benito Perojo	9
Aspa Films	5
Orduña Films	4
Ariel	3
Chapalo	3
Guión Films	3
BOGA	2
Melquiriz	2
Tarpe	2
Ares	1
CEA / CCFC	1
Celia Film	1
Cinesol Águila	1
Civulsa Vulcano	1
Cocinor	1
Colonial Aje	1
Coral	1
Día	1
Espejo Films	1
Films Vega	1
Floralva	1
Giralda Films	1
Goya Films	1
Marco	1
Paloma	1
PCLPC	1
Picasa	1
Pico Films	1
Reina	1
Rey Soria Films	1
Roncesvalles	1
Rota	1
Titanu	1
Trevi	1
UFISA	1
UPECE	1
Velázquez Films	1

En el global de la trayectoria de Quintero, destacan sobre todas las demás tres entidades:

- CIFESA (Compañía Industrial Film Español S.A.): 24 largometrajes con música de Quintero. Fundada en Valencia en 1932, pronto la familia Casanova se hizo con el control accionarial de la compañía. Tras la Guerra Civil CIFESA se convirtió en la mayor empresa cinematográfica española, con un fuerte apoyo gubernamental. La CIFESA de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta intentó emular el funcionamiento productivo de los grandes estudios norteamericanos, llegando a constituir el ejemplo más cercano a una verdadera industria cinematográfica en la España del Franquismo¹⁴. Fueron muchos los compositores que trabajaron para CIFESA, pero podemos decir que Juan Quintero fue uno de sus músicos de cabecera desde la década de los cuarenta (16 películas) hasta su ocaso a mediados de la década de los cincuenta (7 películas).

- Suevia Films / Cesáreo González: 16 largometrajes con música de Quintero. La compañía fue fundada por Cesáreo González en 1941, un momento en el que el cine español estaba en plena reactivación. Aunque la omnipotente CIFESA acaparaba buena parte del mercado durante los años cuarenta, Suevia consiguió hacerse con un espacio en el mundo de la producción española gracias a la visión comercial de Cesáreo, el éxito de sus películas y la profesionalidad de sus directores, entre los que destacaban Rafael Gil y Ramón Torrado. Cuando a comienzos de la década de los cincuenta CIFESA comienza su declive, Suevia supo mantenerse en alza y ocupar su puesto como principal empresa cinematográfica española¹⁵. Fue en ese momento cuando aumentaron las participaciones de Juan Quintero en filmes de Suevia, pasando de los cuatro largometrajes de la década de los cuarenta a los doce de la década de los cincuenta.

- Benito Perojo: 9 largometrajes con música de Quintero. Forjado en los difíciles tiempos del cine mudo y la transición al sonoro, y tras ser el director más activo hasta el estallido de la Guerra Civil, Benito Perojo fundó su propia productora en 1950. Alcanzó una cierta notoriedad en el mapa cinematográfico español, especialmente gracias a sus coproducciones internacionales¹⁶. Quintero participó en 9 producciones de Perojo

¹⁴ Sobre CIFESA puede verse el profundo estudio de Félix Fanés: FANÉS, Fèlix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

¹⁵ Sobre el productor Cesáreo González y Suevia Films, véanse: DURÁN, José Antonio. *Cesáreo González. El Empresario-Espectáculo*. Pontevedra: Diputación Provincial / Taller de Ediciones, 2003. TAIBÓ I, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio*. Madrid: Oberón, 2002.

¹⁶ La mejor obra sobre Benito Perojo en todas sus facetas es: GUBERN, Román. *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1994.

durante la década de los cincuenta, entre ellas algunas de gran éxito como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958).

Tabla 20: Distribución por décadas del número de largometrajes con música de Quintero en las tres productoras con las que más trabajó. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Productora	1940-1949	1950-1959	1960-1969	TOTAL
CIFESA	16	7	0	23
Suevia Films / Cesáreo González	4	12	0	16
Benito Perojo	0	9	0	9

Del resto de productoras hemos de mencionar especialmente Aspa Films (con 5 largometrajes), empresa creada en 1950 por Vicente Escrivá, dedicada inicialmente al cine de temática religiosa pasando después al mundo de la comedia. También merece ser citada la faceta de Juan de Orduña como productor. Paralelamente a sus trabajos para otras compañías como CIFESA, Orduña acometía sus propias producciones, contando con las composiciones de Juan Quintero en cuatro ocasiones a lo largo de las décadas de los cuarenta y cincuenta. La última de ellas fue *El padre Pitillo* (Juan de Orduña, 1954).

Cortometrajes

La filmografía de Quintero en el apartado de cortometrajes asciende a la cifra de 35 colaboraciones. En trece de estos títulos (37,1%) desconocemos el nombre del director, mientras que los 22 restantes se distribuyen entre un total de nueve realizadores. Sin duda, fue Julián de la Flor con 12 películas (34,3%) el director y productor de cortometrajes con quien más trabajó nuestro compositor. Sus documentales, habitualmente producidos para *No-Do*, recorrían la geografía española para mostrar las fiestas, costumbres y tradiciones de las diversas regiones. La colaboración de Quintero con de la Flor se concentra en los seis años que van desde 1957 (*Arte popular V y VI*) hasta 1963 (*El encierro de Pamplona*). Con tan sólo dos colaboraciones le siguen los directores José H. Gan y Sinesio Isla, quedando los seis realizadores restantes con una sola colaboración. Resulta importante destacar la presencia en este apartado de Carlos Arévalo, Rafael Gil y Juan de Orduña, directores con los que Quintero inició su carrera cinematográfica tras la Guerra Civil con los documentales *Ya viene el cortejo* (1939), *Luna Gitana* (1940) y *Suite granadina* (1940), respectivamente.

Tabla 21: Directores con los que trabajó Juan Quintero en cortometrajes. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Director	Nº de películas (%)
Flor, Julián de la	12 (34,3%)
Gan, José H.	2 (5,7%)
Isla, Sinesio	2 (5,7%)
Arévalo, Carlos	1 (2,8%)
Gil, Rafael	1 (2,8%)
Orduña, Juan de	1 (2,8%)
Río, Manuel del	1 (2,8%)
Rodrigo Díaz, Paulino	1 (2,8%)
Torán, Luis Enrique	1 (2,8%)
Desconocido	13 (37,1%)

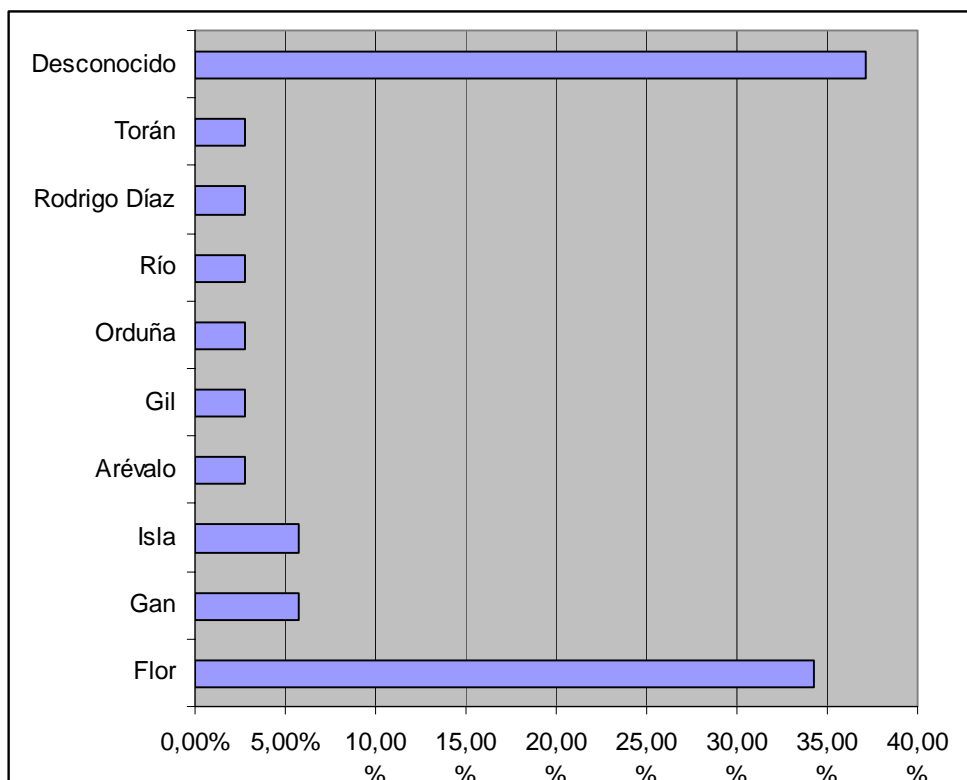


Ilustración 39: Porcentaje de colaboraciones de Quintero con directores de cortometrajes. Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Finalmente, queda referirnos a las productoras de cortometrajes, entre las que vuelve a destacar la empresa de Julián de la Flor, con doce títulos entre las décadas de los cincuenta y los sesenta. En segundo lugar quedaría la empresa José Fuster Candel (cuatro títulos), seguida de CIFESA, para la que Quintero hizo sus tres primeras

músicas de cortometraje al finalizar la Guerra Civil. Otras empresas a mencionar son Ultra Films, Molinos Films y Cinecorto.

Tabla 22: Productoras de cortometraje con las que trabajó Juan Quintero y número de películas.
Fuente: Filmografía de Juan Quintero

Productora	1939-1949	1950-1959	1960-1969	TOTAL
Julián de la Flor	0	4	8	12
José Fuster Candel	0	3	1	4
CIFESA	3	0	0	3
Ultrafilms	0	1	1	2
Molinos Films	0	2	0	2
Cinecorto	0	1	1	2
Juan de Orduña	1	0	0	1

4.2. Aproximación profesional: modelo de trabajo y mecanismos de producción

Como bien apunta Julio Arce, «los músicos españoles de la Posguerra no aportaron soluciones novedosas o sorprendentes, ni crearon un lenguaje específico para el cine español; siguieron las pautas iniciadas por los maestros de Hollywood con gran habilidad y consiguieron una música efectiva que enriquece las imágenes y aporta nuevos significados»¹⁷. Ahora bien, es necesario precisar que los compositores españoles solo pudieron seguir las pautas marcadas desde Norteamérica en lo referente al resultado sonoro del film, es decir, al estilo musical y su aplicación audiovisual, pero en ningún caso pudieron adoptar los métodos de trabajo existentes en la “Meca del Cine”. De nuevo en palabras de Julio Arce, «si la música cinematográfica realizada en España tomaba como modelo la composición norteamericana, el funcionamiento organizativo difería considerablemente, pues en nuestro país no existían departamentos musicales ni un grupo de músicos que se repartieran las diferentes funciones necesarias para la realización de la banda sonora (composición, orquestación, dirección y grabación)»¹⁸.

¹⁷ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Iberautor / SGAE, 1998, p. 7.

¹⁸ *Ibidem.* p. 12.

Prácticamente desde la aparición del cine sonoro, y sobre todo entre las décadas de los cuarenta y sesenta, se desarrolló en el cine estadounidense el llamado “Sistema de Estudios”, en el que las *major companies* (Paramount, Metro, RKO, Warner y 20th Century Fox) controlaban las tres cuartas partes del total de la producción. Los grandes estudios contrataban en exclusiva a actores, directores y al resto de profesionales, constituyendo equipos estables de trabajo y un sistema vertical e inquebrantable de producción en cadena, estructurado en departamentos. En el departamento de música existía un coordinador general (por ejemplo, Max Steiner en la Warner o Alfred Neuman en la Fox) y un nutrido grupo de compositores. Al menos tres de éstos trabajaban en equipo para concebir la configuración temática de la banda sonora de cada film. Por otra parte, cada compositor tenía a su disposición una serie de orquestadores que, casi en tiempo real, iban adaptando los temas para la partitura orquestal, de manera que, en apenas una semana, la banda sonora musical podía ser grabada y montada en el film. No es, por tanto, de extrañar la profusión musical de los filmes clásicos norteamericanos, incluso de los denominados de “serie B”, y la calidad de sus bandas sonoras.

Este modelo no era –evidentemente– trasladable a la España de posguerra. Ni siquiera las grandes productoras (CIFESA o Suevia Films) podían dar soporte a una estructura industrial de esta envergadura. Apenas se firmaban contratos en exclusiva, ni existían departamentos profesionales fijos en muchas de las fases de la producción. Centrándonos en el ámbito musical, los compositores trabajaban de manera independiente, realizando contratos *ad hoc* con la empresa de turno en cada producción¹⁹. Del testimonio de Francisca Martos se deduce además que, al menos en el caso de Quintero, el compositor se ocupaba incluso de la producción musical:

Laboralmente, él era independiente, nunca tuvo un contrato fijo con ninguna productora, pero siempre le sobró el trabajo: hizo música para Cifesa, Suevia, Orfea... La casa productora le pagaba un dinero por la música, del que él sacaba un tanto por ciento, y pagaba a la orquesta (por horas), los materiales, al copista, las horas de grabación, hasta el transporte

¹⁹ Según Josep Lluís i Falcó, uno de los pocos casos de contrato exclusivo de un compositor con una empresa productora se produjo en los años 50, cuando el director y productor Ignacio F. Iquino contrató al compositor jienense Enrique Escobar Sotes para poner música a todas sus películas. Este contrato acabaría durando 28 años. Véanse: LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Escobar, Enrique». En: BORAU, José Luis (Dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, p. 315. ARBONA COMELLAS, Joan M. (coord.) *Enrique Escobar*. Palma de Mallorca: Associació Balear Amics. de les Bandes Sonores (ABABS), [1993].

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

de los instrumentos. A veces iban a Barcelona a grabar (creo que a los Estudios Orphea), porque allí las orquestas eran más baratas [...] No contrataban a una orquesta como tal, sino que llamaban a los músicos uno a uno. Juan solía escoger a los mejores y yo le acompañaba a todas partes (no teníamos hijos) y le ayudaba en las grabaciones con el cronógrafo²⁰.

Sin embargo, la estadística revela que aunque no hubiera un contrato de exclusividad, sí que existió una estrecha vinculación de Quintero con determinadas productoras, especialmente con CIFESA durante la década de los cuarenta. Si bien es cierto que el compositor no formó parte de la plantilla laboral de CIFESA, más de la mitad de los filmes a los que puso música en este periodo pertenecen a la productora de los Casanova. Incluso aparece la fotografía de Juan Quintero en folletos publicitarios de la empresa, como uno de sus compositores habituales.

Como se deduce del testimonio de su viuda, Juan Quintero no era sólo un compositor, sino que funcionaba a modo de sub-contratista en la producción musical del film. La empresa productora le abonaba una cantidad con la que tenía que cubrir todos los gastos generados por la musicalización de la película, desde la composición hasta la grabación final. Muy posiblemente, este modelo es aplicable a otros músicos cinematográficos de la época, lo que dota de una especial significación el testimonio y la documentación disponible en el caso de Quintero.

4.2.1. Punto de partida: los cantables, el copión y el guión musical

Un primer paso en la creación de la banda sonora musical es el contacto con el productor y el director de la película. En otro lugar de esta tesis nos hemos referido a la intervención de los compositores en las diversas fases de la producción de un film: pre-producción, rodaje, post-producción y exhibición-comercialización. Desgraciadamente, lo habitual es que el trabajo del compositor se inicie en la fase de post-producción, es decir, una vez la película está filmada y pre-montada, y tan solo resta el montaje final y la sonorización para su estreno. Esta circunstancia suele ir en perjuicio de la calidad musical de la película, ya que el compositor dispone de muy poco tiempo para desarrollar su labor. No es menos cierto que cuando existe una relación estrecha de colaboración entre el director y el compositor, los contactos entre ambos se anticipan, llegando incluso a la fase de pre-producción. Así, por ejemplo, si el compositor puede

²⁰ Entrevista N° 1 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (11-06-2004).

disponer del guión literario o técnico de la película antes del rodaje podrá ir dando forma a algunos de los elementos, como el estilo general de la banda sonora musical, los temas asociados a personajes o la estructura musical del film. Lógicamente no podrá abordar la composición de los bloques hasta que no disponga de los tiempos de duración de cada uno de ellos, pero sí podrá avanzar mucho trabajo, especialmente en el terreno estilístico.

En el archivo personal de Quintero no se ha localizado ningún guión cinematográfico, lo que nos lleva a pensar que él no trabajó de esta forma con los directores. Sin embargo, la relación de amistad que le unió con realizadores como Juan de Orduña o Rafael Gil, nos permite colegir que, antes del inicio del rodaje de cada una de las películas, el compositor podría tener datos sobre la temática, ambientación, argumento y personajes de las mismas.

Una situación especial es la de los filmes que contienen números musicales originales (cantables y bailables) o música diegética sincronizada. En estos casos la música debe de estar disponible antes del rodaje, para que pueda ser utilizada en éste a modo de *play-back* sincronizado con la acción. A menudo, por preferencias del director o por intereses comerciales o argumentales, se utilizaban piezas musicales pre-existentes y ya grabadas, en lugar de composiciones originales. Así sucede, por ejemplo, en la película *Ventolera* (Luis Marquina, 1961), en la que la mayoría de los números cantables y bailables estaban grabados con anterioridad a la contratación de Juan Quintero, quien se limitó a la composición de las llamadas “músicas de fondo”.

En otras ocasiones, se recurre a músicas pre-existentes de otros autores, pero se le pide al compositor del film que las adapte y realice una grabación original de las mismas. Así sucedió, por ejemplo en la película *Gloria Mairena* (Luis Lucia, 1952), para la que Quintero adaptó la Danza N° 5 (“Andaluza”) de Enrique Granados. El caso de *La Violetera* (Luis C. Amadori, 1958) nos ofrece una labor aún más vasta, al tratarse de una película musical con una quincena de números cantables de diversos autores²¹.

²¹ "La violetera" (José Padilla / Eduardo Montesinos); "Mimosa", "Mala entraña", "Agua que no has de beber", "Flor de té" (Juan Martínez Abades); "Bajo los puentes de París" (Vincent Scotto / Juan Rodor); "Rosa de Madrid" (José Soriano / Luis Barta); "Frou-Frou" de Henri Chatau; "El polichinela" (Juan Cadenas / Alvaro Retana / Joaquín Valverde); "Es mi hombre" (Maurice Ivaín / Albert Willemetz / Jacques Charles); "Tus ojitos negros" (Gaspar Vivas /

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

También es muy frecuente que el cineasta pida al compositor que elabore piezas originales y las grabe con anterioridad al rodaje. Así sucedió, por ejemplo con los bailables del film *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), uno de los primeros trabajos cinematográficos de Juan Quintero. Una carta de Rafael Gil (guionista de la película) fechada en Julio de 1940 nos prueba que, unos días antes del rodaje, el compositor disponía ya de un pequeño “guión musical” para que pudiera ir preparando algunos motivos. Además Gil le apremiaba a preparar “con toda urgencia” una cancioncilla, un vals y una mazurca. Estos números eran cantados y bailados en la acción de la película, por lo que las piezas tenían que estar compuestas y grabadas antes del rodaje de las escenas, para poder realizar en el plató el *play-back* correspondiente. El resto de las músicas de fondo podían ser compuestas y grabadas con posterioridad al rodaje, ya que no serían necesarias hasta la fase de post-producción, concretamente hasta el montaje sonoro del film²². Sabemos que el propio Juan Quintero se trasladó a Barcelona para la grabación de la música y que participó en uno de esos *play-backs* como figurante. Francisca Martos, viuda del compositor, nos cuenta la importancia de la pre-grabación de los cantables para su posterior sincronización en el rodaje del film. Al parecer era habitual que el compositor asistiera a los rodajes para supervisar esa adaptación de la música ya grabada a la acción. Además, en esos momentos el director solía aprovechar para ir indicándole apreciaciones de cara a las músicas de fondo que habían de componerse posteriormente:

Entonces iba mucho al plató, porque cuando había una cosa. Entonces se doblaba en el plató, se hacía primero la música cantada, pero luego se doblaba en el plató, entonces tenía que estar viendo y doblaban la parte de esto. Luego, todo lo que se veía en el cine cuando cantaba una artista era doblada, era su voz, pero para hacer y cambiar de plano, la hacían doblada. Entonces iba mucho, porque le llamaban o para que viera una cosa, el director le decía “mira aquí, cuando vuelva a pasar la música, cuando haga esta escena que estás viendo aquí quiero que luego me subrayes esto”, y luego ya le hacía un guión donde le pasaban el copión de la película y le hacía un guión de dónde quería la música y lo que quería que le subrayara²³.

Luis Barta); “¡Venga alegría Señores” (Ernesto Tecglen / José Casanova); “Soy castañera” (Cándido Larruga); “La primavera” (Juan Cadenas / Álvaro Retana / Pedro Badina). En el archivo personal del compositor se conservan todas las ediciones en formato de voz y piano sobre las que Juan Quintero realizó las adaptaciones para el film, contando con la colaboración de Gregorio García Segura.

²² Carta de Rafael Gil a Juan Quintero, 29 de Julio, 1940, Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero. Véase p. 185.

²³ Entrevista Nº 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

Salvando la cuestión de los cantables-bailables, lo habitual es que la intervención del compositor llegara en la fase de post-producción, una vez finalizado el rodaje de la película. En este momento se producía un primer encuentro con el director, quien indicaba a Quintero, generalmente a partir de un visionado del copión del film, las escenas que requerían música y el tiempo que debía durar cada bloque. José Nieto define el copión como un primer montaje del film que incluye las «tomas de imagen y sonido tal y como salen del laboratorio, en un estado primario, con las claquetas, las colas de planos y las colas transparentes»²⁴. Efectivamente se trata de un pre-montaje, que no es en absoluto definitivo, sino que sirve como guía para las labores de sonorización de la película. De este visionado del copión sale un primer documento, de gran importancia para el compositor cinematográfico: el Guión Musical (*cue sheet*, si utilizamos la terminología anglosajona). De nuevo Francisca Martos nos describe esta fase del proceso:

Luego ya le hacía un guión donde le pasaban el copión de la película y le hacía un guión de dónde quería la música y lo que quería que le subrayara. Y entonces le ponía “de tal escena a tal escena...” y midiéndole lo que medía, “quiero que en este momento (le ponía los segundos o los minutos) quiero que cambie la música al tema de amor o al tema de odio, o que ahora viene alguien cantando...” No sé, todo estaba subrayado, y cuando él ya llevaba la orquesta era sobre ese guión y tenía todo puesto por N° 1 o 2 o 3²⁵.

Según las fuentes localizadas, este “Guión Musical” puede adoptar diversas tipologías o formatos, dependiendo de la forma de trabajar del director de la película y el margen de libertad que éste daba al compositor. Los más sencillos, consisten en un simple listado de los bloques (numerados según el metraje o el tiempo), con una breve indicación sobre la escena y -a veces- la duración del mismo. Son anotaciones del propio compositor tomadas sobre la marcha durante el visionado del copión. Por otra parte, algunos directores entregaban al compositor un guión musical del film por escrito mucho más completo, que contenía indicaciones bastante precisas sobre la duración de los bloques, la estructura temática, la instrumentación y otros aspectos.

La duración de los bloques puede indicarse de dos maneras, por tiempo (minutos/segundos) y por metraje del film. Este segundo método es habitual en las bandas sonoras más tempranas, por lo que el compositor tenía que traducir a medidas

²⁴ NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996, p. 260.

²⁵ Entrevista N° 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

temporales las indicaciones ofrecidas. Para ello Quintero contaba con una plantilla elaborada por él mismo, que se conserva entre los papeles de su archivo personal. Esta plantilla le permitía pasar los metrajes indicados a duraciones de tiempo:

Metros	Segundos	Metros	Segundos
1m	2	33	1 ^m 14
2m	5	34	1 ^m 16
3m	7	35	1 ^m 18
4m	9	36	1 ^m 20
5m	12	37	1 ^m 22
6m	14	38	1 ^m 25
7m	16	39	1 ^m 27
8m	18	40	1 ^m 29
9m	20	41	1 ^m 31
10m	23	42	1 ^m 34
11m	25	43	1 ^m 36
12m	27	44	1 ^m 38
13m	29	45	1 ^m 40
14m	31	46	1 ^m 43
15m	34	47	1 ^m 45
16m	36	48	1 ^m 47
17m	38	49	1 ^m 50
18m	40	50	1 ^m 52
19m	42	51	1 ^m 54
20m	45	52	1 ^m 56
21m	47	53	1 ^m 58
22m	49	54	2 ^m 0
23m	51	55	2 ^m 2
24m	53	56	2 ^m 5
25m	56	57	2 ^m 7
26m	58	58	2 ^m 9
27m	1 ^m	59	2 ^m 11
28m	1 ^m 2	60	2 ^m 14
29m	1 ^m 5	61	2 ^m 16
30m	1 ^m 7	62	2 ^m 18
31m	1 ^m 9	63	2 ^m 20
32m	1 ^m 12	64	2 ^m 22
		65	2 ^m 25
		66	2 ^m 27
		67	2 ^m 30

274
 16
 230

Ilustración 40: Plantilla de traslación metraje-tiempo.
Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

Volviendo a la cuestión de los guiones musicales, en el archivo personal del compositor hemos localizado un total de dieciséis (cuyo listado ofrecemos en la tabla 23). Si bien no se trata de una cifra muy significativa -teniendo en cuenta la amplia filmografía de Quintero- creemos que constituyen un conjunto suficiente para ilustrarnos sobre esta fase del trabajo de composición. Los guiones musicales localizados pertenecen a las distintas etapas de su trayectoria y son también representativos de los directores con los que Quintero trabajó: Juan de Orduña (3), Rafael Gil (2), Luis Marquina (2), Luis Lucía (1), José Luis Sáenz de Heredia (1), Benito Perojo (1), Antonio Más (1), Alfredo Hurtado (1), Ramón Torrado (1), Luis César Amadori (1), Jerónimo Mihura (1) y Miguel Martín (1).

Tabla 23: Guiones Musicales conservados en el Archivo personal de Juan Quintero. Fuente: elaboración propia

Año	Título	Director
1942	<i>¡A mí la Legión!</i>	Juan de Orduña
1944	<i>Tuvo la culpa Adán</i>	Juan de Orduña
1946	<i>Misión blanca*</i>	Juan de Orduña
1948	<i>Mare Nostrum*</i>	Rafael Gil
1948	<i>Yo no soy la Mata - Hari*</i>	Benito Perojo
1949	<i>Aventuras de Juan Lucas*</i>	Rafael Gil
1950	<i>Torturados</i>	Antonio Más Guindal
1951	<i>Lola la Piconera</i>	Luis Lucía
1953	<i>Como la tierra*</i>	Alfredo Hurtado
1957	<i>María de la O</i>	Ramón Torrado
1958	<i>La violetera</i>	Luis César Amadori
1959	<i>La copla andaluza</i>	Jerónimo Mihura
1961	<i>Ventolera</i>	Luis Marquina
1961	<i>La cuarta carabela</i>	Miguel Martín
1962	<i>El grano de mostaza</i>	José Luis Sáenz de Heredia
1964	<i>Valiente</i>	Luis Marquina
*Incompleto		

Hay que indicar que en la mayoría de estos guiones musicales el texto aparece tachado a lápiz. La posible razón que apuntamos es la costumbre del compositor de ir tachando los bloques cuya composición iba quedando terminada. A continuación detallamos las características de cada uno de los guiones musicales conservados:

- *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942). 1 página a lápiz. Se trata de unas simples anotaciones en el reverso de un sobre de CIFESA. Contiene un listado con dos columnas: una con el metraje (de inicio y a veces de fin) y otra con una palabra descriptiva del bloque: “Títulos / Fondo / Play-back Canción Legionario / Fondo con corneta / Fondo toque silencio / Fondo /Corneta / Fondo Moruno / Idem /

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Sobreimpresiones / Cabaret baile / Triste fondo prisión / Triste (Fondo) / Fondo / Coro / Play-back Canción Cómica / Fondo Escudo Slonia / Acordeón y piano largo y canto / Fondo / Vals / Idem / Legión himno / Coro / Guerra y fin". Además en otra pequeña columna aparecen los cuatro coros: "1º Las mocitas / 2º Himno muerte / 3º Coro cantina / 4º Couplet".

- *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1944). 4 páginas a lápiz y tinta. Pequeñas tachaduras en el texto. Este guión musical se divide en dos partes. La primera (2 páginas) presenta un listado de las escenas que contienen música ordenadas según los rollos de película (Rollo 1º, Rollo 2º... hasta el 10º) y con la extensión en metros de película. Se trata de anotaciones a lápiz del propio Quintero, similares a las del documento anterior pero algo más extensas en la descripción de las escenas. Las dos páginas restantes están pasadas a limpio (a tinta) y la letra no es la de Quintero (posiblemente sea la de su esposa). Estas páginas van encabezadas por el título "Tuvo la culpa Adán. Temps para música". Presentan tan sólo el listado de los bloques (a los que llama "trozos") con su extensión definitiva en metros de película y ordenados según el número de rollo. No hay apenas indicaciones musicales, salvo en el rollo 6º (con las indicaciones "Empieza rápido - sobreimpresiones y Fox lento" en lo bloque 13, "Vals vienés" en el 14 y "Vals idem" en el 15) y el rollo 7º (donde indica en sus tres bloques: 16 "Fox Swing", 17 "Vals Americano" y 18 "Fox Swing").

- *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946). 2 páginas mecanografiadas (incompleta, total 4). Texto tachado. Se trata de la primera y última página de lo que debió de ser un guión musical de cuatro páginas. Está mucho mejor elaborado que los de las anteriores películas de Orduña. Presenta cuatro columnas: Plano (contiene la numeración del metraje), Segundos (contiene la duración del bloque), Acción (breve descripción de la escena), Tema musical. Esta última columna es la que nos resulta más interesante, ya que por primera vez encontramos indicaciones musicales de tipo temático. Las indicaciones son muy parcas, pero sí que podemos distinguir entre temas personales vinculados a personajes o elementos del film ("Ave María", "Tema P. Javier", "Canto de negros") e indicaciones de tipo general ("Descriptivo", "Vals", "Dramático", "Violento").

- *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948). 6 páginas mecanografiadas (incompleta, total 13). Texto tachado. De la numeración de las páginas de este guión musical deducimos que le faltan las siete primeras (1 - 7). El primer bloque que aparece es el número 28. Se trata de un guión musical con indicaciones mucho más precisas que los anteriores. Contiene tres columnas: en la primera (la más amplia) se describe con detalle el bloque correspondiente, con referencias a la escena e indicaciones de tipo musical. La segunda columna presenta la medida del bloque, aunque en realidad deja un espacio en blanco para que sea el compositor el que anote esta medida a mano. Finalmente hay una tercera columna de observaciones, que apenas se utiliza en las páginas conservadas, salvo en el bloque 28: “marcar la caída de cada mina para efecto musical”. Las indicaciones sobre los temas son muy precisas, sirvan como ejemplo la siguiente transcripción de la página 8 (primera de las conservadas):

BLOQUE 28°

- La goleta navegando. TEMA DEL MAR
- Mientras colocan las minas magnéticas, el TEMA DEL ESPIONAJE EN NOCTURNO, MUY MISTERIOSO. (Observaciones: Marcar la caída de cada mina para efecto musical).
- Sobre las sobreimpresiones de las minas y el mapa del Mediterráneo, sigue el TEMA DEL ESPIONAJE, FUERTE Y DRAMÁTICO.
- Al aparecer de nuevo la goleta, TEMA DEL MAR, hasta que se oye la radio en la cámara.

BLOQUE 29°

- Música de RADIO.

BLOQUE 30°

- Al mirar FREYA A ULISES antes de salir de la cámara, el TEMA DE AMOR TRISTE, MELANCÓLICO.
- Sobre la escena de la goleta y el submarino el TEMA DEL ESPIONAJE EN NOCTURNO, PERO MUY INTENSO, marcándose los siguientes efectos:
 - a) Goleta parada. [tachado]
 - b) Surge el submarino.
 - c) La barca va de la goleta al submarino.
 - d) El submarino se hunde.
- Efecto DRAMÁTICO al salir ULISES de la cámara hasta que grita un marinero: “¿Dónde están?”

BLOQUE 31°

- Sobre el texto de la carta, un tema sencillo, hogareño, como el que se oyó cuando desde el coche vio a un muchacho que le recordaba a su hijo, (Segundo apartado del BLOQUE 16°), hasta el final de la escena con el CONSERJE.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

- Sobre el salvavidas del “Tritón”, leves notas del TEMA DEL MAR.
- Mientras habla, telegráficamente con su hijo el TEMA HOGAREÑO, MUY SENCILLO Y ALEGRE, hasta que se levantan hacia la puerta.
- Una leve pausa mientras se oye el tic-tac de la llamada y entra ANGUSTIOSO el TEMA DEL ESPIONAJE, mezclado con algunas notas del HOGAREÑO, hasta que ULISES sale hacia el Puente.
- Mientras ULISES implora al Capitán del Barco, música DRAMÁTICA, AGOBIADORA, hasta que ULISES coge el timón.
- Al coger el timón, notas MUY PATÉTICAS DEL TEMA HOGAREÑO.

A lo largo de las páginas que conservamos se indica la existencia de hasta seis temas: tema de amor, del espionaje, del mar, hogareño, de la tortura y bélico. Junto a la descripción, en la columna central, aparecen las duraciones de los bloques y sub-bloques anotadas por el compositor, quien también anota algunos rasgos como la existencia o no de diálogos o efectos sonoros (bombas, etc.) en los mismos.

- *Yo no soy la Mata - Hari* (Benito Perojo, 1948). 1 página a tinta (incompleto). Texto tachado. Poco podemos decir sobre este único fragmento de lo que debió de ser el guión musical de la película. Describe tres bloques del “tercer rollo”, pero sin indicaciones de tipo musical. Tan solo una breve descripción de la escena y la duración en metros (junto a ella, con tinta de otro color, la equivalencia en segundos).

- *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949). 1 página mecanografiada (incompleto). Texto tachado. Al igual que en el caso anterior, se trata de la única página localizada de lo que debió de ser un guión musical bastante largo, similar al de la película *Mare Nostrum*. La página contiene únicamente la descripción de cuatro bloques (del 20 al 23), pero en ellos podemos distinguir rasgos propios de los guiones musicales de Rafael Gil. En primer lugar, precisa con detalle cada uno de los elementos-momentos del bloque, lo que provoca la subdivisión del mismo en numerosos sub-bloques. Asimismo recurre con frecuencia a la utilización de temas musicales. En una sola página hemos localizado referencias a dos temas: el tema de amor (que domina los bloques 20 y 21) y el tema de guerra (que aparece en los bloques 22 y 23). En el margen derecho, el compositor anota en color rojo la duración de cada fragmento (en minutos y segundos).

- *Torturados* (Antonio Más Guindal, 1950) 13 páginas a tinta. Texto tachado. Pese a estar completo en este guión musical el director ofrece pocas indicaciones de carácter

musical. Se limita a establecer el momento de comienzo y final de cada bloque, tal como transcribimos aquí (páginas 1 y 2):

Bloque 1: - Títulos

Bloque 2:

- Desde que aparece el padre y los niños jugando hasta la Guerra.

- Guerra.

- Desde la maqueta de Fronsal hasta la descarga del fusilamiento.

Bloque 3:

- Desde que la gitana dice “muerte” hasta que Diana sale del carro de 0” a 9”

Desde que Diana sale del carro hasta que el gitano la sigue de 9” a 28”

Desde que el gitano la sigue hasta que comienza el diálogo de 28” a 35”

Desde que comienza el diálogo hasta el encadenado de 35” a 1’ 16”

Desde que encadena de Raúl a caballo hasta

llegada de Diana de 1’ 16” a 2’ 21”

Desde que aparece Diana hasta

que comienza diálogo Elena con doctor de 2’ 21” a 2’ 54”

Total 2’ 54

Se describen un total de 24 bloques musicales siempre con las duraciones específicas de cada sub-bloque y el montante final en minutos y segundos.

- *Lola la Piconera* (Luis Lucía, 1951). 26 páginas mecanografiadas y con anotaciones a tinta en los márgenes y en el verso. Texto parcialmente tachado. Cada bloque presenta los siguientes apartados: “Comienza”, “Termina”, “Clase” y “Medida”. El último de los apartados se deja en blanco para completar a mano. Transcribimos a continuación los dos primeros bloques:

BLOQUE 1º

Comienza: Con los titulares de presentación.

Termina: Cuando dentro de estos mismos titulares comienza a escucharse el coro de los granaderos.

Clase: Música andaluza que rápidamente se transforma, al aparecer la bandera francesa, en música militar y que en algunos compases nos recuerde levemente el himno nacional francés.

Medidas:

[A mano]

Bandera a los 9 s.

Del principio hasta el enlace con el principio del coro de los granaderos.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

1 minuto 27 segundos.

BLOQUE 2°

Comienza: En el momento en que se acaban los actuales coros.

Termina: Cuando termina la escena de Gustavo y Rafael Otero, en el despacho del primero. Es decir, que enlaza con el play-back de “Lola, Lolita”.

Clase: Deben escucharse coros masculinos pero solamente tarareados y lejanos, dando la sensación que persiste la orgía de los soldados franceses.

[A mano]

Medidas:

Bloque partido en dos partes por coincidir con el cambio de rollo.

Bloque 2 (Rollo 1°) 2 minutos 22 segundos

Bloque 2ª (Rollo 2°) 2 minutos 18 segundos

(Tienen diálogo)

Se trata de un guión musical muy completo, en el que el director indica en todo momento las necesidades musicales de cada bloque. Aquí el director no pide al compositor la composición de temas específicos para los personajes, sino que prefiere evocar la música de los cantables en los bloques de música de fondo. Así, en las indicaciones del bloque 7 leemos: «Motivo musical de Lola y Gustavo inspirado en los motivos de “Los fanfarrones” y “Callejuela”».

- *Como la tierra* (Alfredo Hurtado, 1953). 6 páginas mecanografiadas (incompleto). Texto tachado. Aparecen las indicaciones referentes a los rollos 1, 2, 3, 7 y 8 (bloques del 1 al 10 y del 20 al 26). Las cuatro primeras páginas tienen un membrete de la empresa productora (Roncesvalles P.C.) y presentan un formato de guión en 6 columnas: “N° de Bloque”, “Total” (de metraje), “Referencias” (descripción), “Metros”, “Minutos” y “Segundos”. Las dos páginas restantes (sin membrete) reducen el formato a cuatro columnas, al eliminar las indicaciones referentes al metraje (Total y Metros). Las descripciones del apartado “Referencias” son bastante sencillas, limitándose en la mayoría de las ocasiones a marcar el comienzo y final del bloque con un “desde... hasta”. Citamos, a modo de ejemplo el bloque número 5²⁶:

<u>Bloque n°</u>	<u>Total</u>	<u>Referencias</u>	<u>Mts.</u>	<u>Mintos.</u>	<u>Sgdos.</u>
5		Desde golpe cerrar Puerta Fabían hasta			

²⁶ Las cifras que aparecen en cursiva corresponden a anotaciones a lápiz del compositor. En el apartado “Referencias” aparecen abreviaturas de planificación cinematográfica: PP (primer plano), PM (plano medio).

PP maleta.....	6'5	14	
			42
Desde PP maleta hasta trawelling hacia cabe- cera cama.....	18'8	56	
			4 ½
Desde trawelling hasta (relámpago) PM de Ma- ría (leit-motiv madre)	2	1' ½	
			7
Desde primer relámpago María sale de la habi- tación, quedando apri- sionado el vestido.....	3	1' 7 ½	
			10
Desde exterior alcoba, María se separa dando un tirón. Baja escale- ra corriendo. Nuevo re- lámpago.....	4'5	1' 17 ½	
			8
Desde este relámpago hasta golpes en la puer- ta corralón.....	3,5		
-----38'3-----			1' 25

FIN ROLLO N° 1

Como podemos observar las indicaciones musicales brillan por su ausencia, si exceptuamos la petición del “leit-motiv de la madre”. En el resto del documento conservado encontramos alguna otra indicación de este tipo, como: “Coro angelical. Motivo de la muerte de la madre”. También existen algunas indicaciones referidas a la aparición diegética de instrumentos musicales: “Coro que encadena con órgano”, “Órgano desde PP manos”, “Desde que se quita el pañuelo hasta el primer acorde de acordeón a través de la ventana”.

- *María de la O* (Ramón Torrado, 1957). 13 páginas a tinta. Texto intensamente tachado (difícil lectura). Contiene una descripción de la escena en cada uno de los bloques

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

(ordenados según los rollos de película) y su duración en minutos y segundos. Como en el caso anterior, la fórmula de descripción es “Desde... hasta...”, aunque también encontramos algunas indicaciones musicales, como en el bloque N° 2:

Bloque N° 2

Desde que amanece en el pueblo hasta que Luis se desmaya dentro del carro.

2' 49"

Este bloque comenzará con una alborada suave de violines transformándose luego, a los pocos instantes, en el motivo de amor de Luis y María. El desmayo marcado con un glissando gracioso de la flauta o el oboe.

Desde el punto de vista musical ésta es una de las indicaciones más completas de todo el documento, ya que en otras ocasiones se limita a mínimos apuntes: “motivo de amor”, “música fuerte para este último trozo”, “música francesa de acordeón”, “música catalana o española (Barcelona)”, “música triste”, “música de celos”. También existen indicaciones algo más concretas: “puede volverse al motivo de amor de los dos, pero al principio conviene unos compases de música andaluza pues el coche se supone que ya está en tierras de Andalucía”. Un apunte interesante relacionado con la combinación de música diegética y extra-diegética lo encontramos en el Bloque N° 7:

Vistas de Granada. Este motivo granadino termina ligando con el preludio de “Dime que me quieres” que está hecho a guitarra sola.

Bajo esta indicación, el compositor apunta a lápiz: “Ojo ver tono guitarra”. Lógicamente, al tener que enlazar su composición con una música preexistente, ya grabada, es importante hacerlo en una tonalidad afín a ella.

- *La violetera* (Luis César Amadori, 1958). 13 páginas a tinta. Texto tachado. El formato presenta el número de bloque con una descripción de la escena (tipo “Desde... hasta...”) y la duración de cada uno en minutos y segundos. También en aquellos bloques complejos, que presentan subdivisiones, se indica la duración de cada una de ellas, como por ejemplo en el bloque N° 12:

Bloque 12:

Empieza en la puerta de la ópera al ver Fernando a Soledad vendiendo violetas. Inicia a correr a los... 19 seg.

Se para en la esquina a los... 29 seg.

baja la escalera corriendo a los... 31 seg.

se para de nuevo para mirar hacia atrás a los... 37 seg.

aparece él a los...	42 seg.
ella bajando despacio a los...	46 seg.
Asoma él sigilosamente en la esquina a los...	54 seg.
la detiene a los...	59 seg.
y comienza el diálogo	
Inicia a besarla a...	1 m. 52 seg.
acaba en el centro del encadenado a...	1 m. 56 seg.

Ante la complejidad de este bloque y la dificultad de articular música e imagen de una forma adecuada (sincrónica), no es de extrañar que el compositor anotara a lápiz junto al texto la palabra “Proyección”. Esto significa que, para poder grabar adecuadamente la música de este bloque, requerirá de una proyección simultánea de las imágenes. Esta práctica, pese a lo que se pueda pensar, no era la habitual en las grabaciones de música cinematográfica española de la época. Lo normal era grabar sin proyección (con la única indicación de un cronógrafo), salvo en aquellas escenas que necesitasen una sincronía muy estricta. Por lo demás, en este guión musical no encontramos apenas indicaciones de tipo musical (temático), sino más bien referencias a los cantables, para su correcto ajuste y enlace con la música extra-diegética.

- *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959). 1 página mecanografiada. Texto parcialmente tachado. Nos encontramos ante un guión musical peculiar que contiene tan solo cinco bloques. La razón es que esta película no tiene apenas música de fondo. Se trata de un espectáculo musical-teatral filmado, protagonizado por Rafael Farina. Dada la brevedad del documento, presentamos su transcripción completa:

“LA COPLA ANDALUZA”

Medidas para música:

BLOQUE N° 1: Portada. Cambio de luces a 1 minuto 50 segundos. Abre el telón a 1 minuto 55 segundos. Termina de abrir a 2 minutos 1 segundo.

Total 2 minutos 1 segundo.

BLOQUE N° 2: Empieza la música cuando el MARQUÉS dice: “y a usted que es incrédulo voy a transportarle con las alas de la imaginación...”

A los 22 segundos vemos por un encadenado el cuadro del CAMPO, a los 31 segundos termina este bloque.

Total 31 segundos. [Anotación a lápiz] “*Campo segadores*”

BLOQUE N° 3: Empieza la música cuando HILARIO dice: “que ya están allí todos y no hay tiempo de avisar” y termina con la guitarra del primer fandango de “PORRINAS”.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Total 47 segundos [Anotación a lápiz] “*Alarma presagio*”

BLOQUE N° 4: Acorde musical dramático para después que GABRIEL le da la puñalada a PEPE LUIS.

Total 10 segundos.

BLOQUE N° 5: Empieza la música en el momento en que GABRIEL y PEPE LUIS se abrazan. A los 23 segundos empieza a caer el telón. A los 28 segundos termina de caer. A los 30 segundos aparece la palabra FIN, a los 38 segundos desaparece y a 1 minuto termina la música.

Total 1 minuto.

Salvo en el bloque 4, en el que pide un “acorde dramático” para el momento de la puñalada, el director deja total libertad al compositor y se limita a marcar claramente los tiempos y duraciones de los bloques.

- *Ventolera* (Luis Marquina, 1961). 4 páginas mecanografiadas. El director especifica al compositor las necesidades musicales de cada uno de los bloques sin indicar los tiempos (o metraje) ni la duración de cada bloque. Esto nos lleva a pensar que existió otro documento (del que no disponemos) en el que se daban al compositor estos datos. Por otra parte, hemos de indicar que este guión musical es uno de los más precisos que hemos localizado en el archivo de Quintero en cuanto a indicaciones de tipo musical. Marquina se refiere a cuestiones estilísticas, temáticas e incluso de orquestación en cada caso. Resulta reveladora la nota previa con que encabeza el documento:

«NOTA PREVIA.- Salvo en algunos bloques, como el n° 1 (Títulos) y el n° 24 (final) no me gustaría emplear lo que podríamos llamar “gran orquesta”. Quisiera que se encontrara una composición orquestal que reforzara y complementara el sonido de la guitarra; una composición solo de cuerda: violines, chelos, arpa, contrabajos... tal vez piano también y, claro es, guitarra o guitarras. Le llamaremos a esta orquesta, Orquesta B

Hay un tema fundamental que podríamos llamar el tema de “MANUEL” y, mejor aún, el del amor de ella por Manuel. Un tema lírico con resonancias a “cante popular” y que se preste a variantes nostálgicas y dramáticas. En contraposición a éste tema -vida interior de Cristina- tendremos el “mundo exterior”, la alegría de los demás, el ambiente de la feria, etc.

A lo largo de todo el guión musical, el director irá haciendo referencia al tipo de orquesta que desea en cada bloque, así como a las distintas apariciones y variaciones del “Tema de Manuel”, como podemos ver en el análisis que presentamos en el capítulo cinco de esta tesis.

- *La cuarta carabela* (Miguel Martín, 1961). 6 páginas mecanografiadas. Texto parcialmente tachado. Se describe un total de 25 bloques numerados y organizados según los rollos de película. En cada bloque se indica la duración de cada segmento, el momento de inicio y final en la acción y las sugerencias musicales del director. Sirva como ejemplo la siguiente transcripción de los bloques número 9 y 10:

Bloque 9.- Comienza cuando Beatriz, por primera vez se lleva a Hernán y Oscar comenta “qué chavala se lleva” (Esta música ha de ser suave y muy alegre) A la fachada del Museo..... 7,5”
Al interior del Museo.....18”
Termina esta música a..... 19,5
Bloque 10.- Comienza cuando la Profesora ordena a los alumnos que se pongan a la izquierda los que van a Cáceres. Música de intriga, porque ella no sabe si Oscar se ha quedado a la izquierda o solo a su derecha. Cuando descubrimos a Oscar a la derecha.....9,5”
Al comenzar a hablar, fin de bloque..... 14,5”

- *El grano de mostaza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1962). 9 páginas a tinta. Texto tachado. Aparece la descripción de los 19 bloques numerados de que consta la banda sonora del film. Cada una presenta la duración total del bloque, así como las duraciones parciales de sus subdivisiones, en caso de que las tenga. Respecto a las indicaciones de tipo musical, son bastante abundantes aunque no muy precisas. En casi todos los bloques encontramos alguna breve apreciación sobre la música. Así, en la primera página del documento leemos:

Rollo 1

Bloque 1 - Escena prólogo.

Música de violín, según instrucciones del Sr. Sáenz de Heredia.

Desde el principio de dicha secuencia, hasta el final de la misma... 2' 10”

Total 2' 10”

(¡Atención!: inmediata a esta secuencia vienen los títulos)

Bloque 2 - Música títulos.

Marcha militar.....1' 51”

Total 1' 51”

Bloque 3 - Escena espejos lavabos.

Música de violín.

Desde principio de la secuencia, hasta que el criado les interrumpe.....55”

Total 55”

No encontramos indicaciones de tipo temático, salvo la petición de un “tema de violín” en los bloques 17 y 18, pero sí de tipo estilístico, sobre todo en las músicas diegéticas: “Cha-cha-cha”, “Rock and Roll”, “Slow”, “Música de circo: puede ser un vals, según instrucciones del Sr. Sáenz de Heredia”, “Bloques de juerga flamenca y guitarra sola”, entre otros.

- *Valiente* (Luis Marquina, 1964). 18 páginas mecanografiadas. Texto parcialmente tachado. Se trata de uno de los guiones musicales más completos de los que disponemos. El documento se divide en tres partes: la primera (páginas 1 - 13) contiene la descripción de las escenas junto a los tiempos de duración de cada bloque. La segunda parte (páginas 14 - 16) ofrece un nuevo listado de los 34 bloques de que consta la banda sonora, en el que se especifican las características musicales de cada uno de ellos (filiación temática, carácter, estilo, etc.)²⁷. Finalmente la última parte indica la instrumentación de cada bloque: “Banda”, “Orquesta”, “Orquesta reducida”, “Guitarra”, “Trompas y trompetas”. Se trata, por tanto, de un guión musical absolutamente preciso en el que el director establece claramente la configuración musical de la película, dejando escaso margen de libertad al compositor²⁸.

Como hemos podido comprobar, existen notables diferencias entre los diversos guiones musicales localizados. En general, puede observarse que el contenido de los mismos se ha ido haciendo más completo conforme avanzaban los años. Esto tiene que ver con la consolidación de la producción cinematográfica entre los años cuarenta y cincuenta. Lógicamente, a comienzos de los años cuarenta el cine español se encontraba en una situación muy precaria, no sólo en el terreno económico, sino también en el profesional. La mayoría de los directores eran debutantes y procedían de otros espacios profesionales, como la interpretación. Este es el caso de Juan de Orduña, que en sus primeras películas dejaba toda la labor compositiva en manos de Quintero (véase el guión musical de *A mí la Legión*). Sin embargo en películas posteriores (*Misión Blanca*) se aprecia un mayor interés por precisar las necesidades musicales de la banda sonora.

²⁷ Estas indicaciones proceden directamente del director de la película, tal y como indica la nota que encontramos en la segunda página del guión musical: “Atención. Para mayor claridad en las descripciones, conviene seguir las instrucciones y detalles explicados en las hojas que le dejó ayer Dn. Luis. No obstante, cualquier dificultad o duda puede llamar al Sr. Marquina al nº 222.99.77 que, con mucho gusto, le aclarará cualquier duda. Gracias”.

²⁸ Presentamos un facsímil completo de este guión musical en el apéndice 5 de esta tesis, dada la riqueza y amplitud de las indicaciones que contiene.

Del resto de realizadores, destaca la profusión en las indicaciones de Rafael Gil, Luis Lucía y, muy especialmente, Luis Marquina. Este último llega a entrar en cuestiones tan “técnicas” como la plantilla instrumental de cada uno de los bloques (véase el guión musical de *Valiente*).

A menudo el compositor anotaba sobre el propio guión cuestiones referentes al estilo o el carácter de ciertos bloques. También solía anotar aquellos bloques en los que incluiría música preexistente. Así sucede, por ejemplo, en la primera página del guión musical de *Valiente*. En la película hay varias secuencias que transcurren en corridas de toros, que tenían que ser ambientadas musicalmente. Por ello, el compositor anotó en el margen de la página una selección de sus mejores pasodobles para los bloques 1, 7, 8 y 19:

Bloque 1º: Escena Ostos toreando. Música pasodoble banda durante faena, hasta que la misma se corta por la cogida..... 53”

[Anotaciones a lápiz]

Gitanadas

B7 P. Doble - 47”

Por las buenas estribillo

B8 Por las buenas

empieza 2º ff 23”

19 Tejeringo principio 15”

19A Niño de Écija principio 20”

19B Niño Fandango 55” o En er mundo

19C Talento principio 11”

19D Niño estribillo 34”

19F Por las buenas estribillo 30”

19E bis 34”

Como vemos, la selección incluye algunos de los pasodobles que compuso en los comienzos de su carrera: “Gitanadas” (para el bloque 1), “Por las buenas” (para los bloques 7, 8, 19F y 19E), “Tejeringo” (bloque 19), “El niño de Écija” (bloque 19A, 19B y 19D), “En er mundo” (bloque 19B) y “Talento” (bloque 19C).

¿Hasta qué punto respetaba el compositor las indicaciones de los guiones musicales? El respeto era absolutamente escrupuloso en lo que se refiere a los tiempos y metrajes de los bloques. El compositor no podía permitirse el lujo de entorpecer las

labores de sonorización de la película componiendo más o menos bloques de los indicados o variando su duración. En cuanto a las indicaciones de tipo musical, sí encontramos más flexibilidad. Lógicamente Quintero intentaba satisfacer al máximo las peticiones del realizador, pero en ocasiones los directores pedían efectos musicales innecesariamente complejos y de difícil adaptación a los márgenes temporales dados. Por ello a veces Quintero seguía su propia intuición simplificando la estructura temática de un determinado bloque. El resultado solía ser más efectivo, dado que en la música cinematográfica las soluciones simples siempre son las más eficaces.

4.2.2. La composición: del borrador a la *particella*

Una vez en poder del guión musical, establecido el número de bloques necesarios y su duración, el compositor iniciaba las labores de creación musical propiamente dicha. En el caso de Quintero sabemos, por su propio testimonio (en entrevistas) y por las fuentes encontradas, que realizaba este trabajo en dos fases:

1) Sobre un sistema de tres pentagramas elaboraba a lápiz un primer borrador (al que llamaba “guión”) de la banda sonora musical completa del film. En este borrador constaban ya los números de cada bloque, su duración y algunas anotaciones de instrumentación. Con esta partitura (en la que apenas encontramos tachaduras) la estructura temática del film quedaba plenamente configurada. En la ilustración presentamos un fragmento del borrador de la banda sonora musical de la película *Cerca de la ciudad* dirigida por Luis Lucia en 1952. Se trata del primer sistema de la primera página en el que se incluye el bloque número 2.

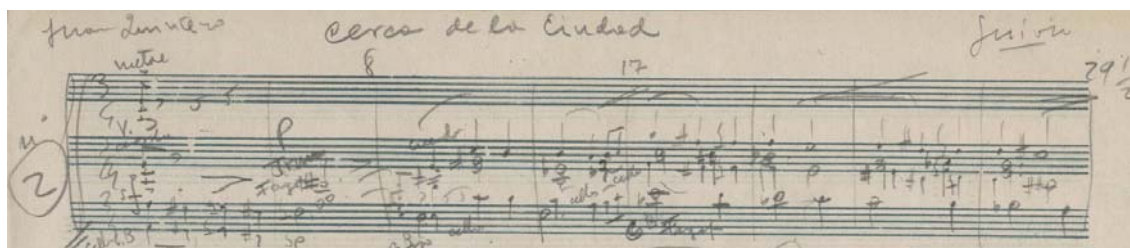


Ilustración 41: Borrador-Guión de la BSM de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952). Fuente: Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero

N.º 2

1. Fl.

Ob.

2. Clar.

Fag.

2. Tpas.

1. Tpas.

1. Tbones.

Tbn 3º

Tbal.

Cajay Bº

Perc. #

Arpa
o
Piano

Viol. 1º

Viol. 2º

Violas.

V. Cellos

C. Bajo.

Cerca de la ciudad
Película

8

Ilustración 42: Fragmento de la primera página de la partitura de la BSM de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952). Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Como podemos ver, en cada pentagrama el compositor agrupa a los instrumentos de acuerdo con su tesitura. Así, en el primer pentagrama leemos “metal” sobre el primer acorde. En el segundo pentagrama leemos anotaciones para “cuerda” y también “Fagot”. En el tercero de los pentagramas encontramos indicaciones para “Cello”, “Bajo” y también “Fagot”. Junto con las indicaciones de instrumentación, Quintero también incluía las referencias de duración, como puede verse en la esquina superior derecha de la ilustración (29 ½).

2) La segunda fase consistía en la orquestación del material previamente establecido, sobre una partitura de orquesta y a tinta. En la siguiente imagen ofrecemos el resultado en partitura del comienzo del bloque anteriormente comentado. El papel pautado de la mayoría de las partituras localizadas pertenece a la Sociedad General de Autores de España, tal y como se indica en los márgenes de las mismas.

Resulta significativo el hecho de que en ambos casos la partitura comience en el bloque número 2. Se trata de una característica habitual en las partituras cinematográficas de Juan Quintero. El bloque inicial, es decir, el de los títulos de crédito, suele aparecer al final de la partitura. Julio Arce da a este hecho una explicación bastante lógica: «aunque aparezca al principio de la película, era el último bloque que se componía, pues se realizaba a partir de los fragmentos más característicos de los bloques insertos en el desarrollo dramático»²⁹. Aunque no en todos los casos es así, lo cierto es que en la mayoría de las ocasiones esta máxima se cumple, de manera que el bloque inicial “Títulos” suele contener fragmentos de los temas principales que configura la banda sonora musical de la película.

En una entrevista al diario *Madrid*, Juan Quintero revelaba que prefería dedicar las mañanas a componer (generalmente, frente al piano) y las noches a instrumentar la música de sus filmes:

-¿Tiene horas preferidas para hacer música?

-Hago ésta en cualquier momento. Por la noche acostumbro a instrumentar. Está uno entonces más aislado. Aunque cuando se compone se lleva ya la instrumentación en el pensamiento. Compongo a veces sobre el

²⁹ ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Iberautor / SGAE, 1998, p. 15.

papel, pero lo hago más sobre el piano. Este permite oír, probar. Uno tiene tal costumbre de hacer música, que la “oye” con la vista³⁰.

El testimonio de su viuda, Francisca Martos corrobora estas afirmaciones, a la vez que nos sugiere el gusto de los Quintero por la vida nocturna en los ambientes de las tertulias artísticas del Madrid de posguerra:

Todas las noches íbamos al cine y al teatro. Españolas y extranjeras también, con subtítulos, cuando había sólo con subtítulos... Estaba instrumentando... porque él tocaba el piano de día, pero de noche lo dejaba para instrumentar o para hacer... y entonces a la una teníamos (bueno tenía él, pero yo iba siempre con él, como no teníamos hijos) tenía la tertulia cuando no íbamos al cine, que entonces quedaba con los de la tertulia y nos daban las 3 y las 4 de la mañana... con Estrellita Castro, con un productor, gente de teatro... Juan de Orduña... antes de las 3 o las 4 de la mañana no nos acostábamos nunca³¹.

Respecto a la plantilla orquestal para la que realizaba sus composiciones cinematográficas, ésta no suele ofrecer variaciones sustanciales. Generalmente presentaba un grupo de viento madera con una o dos voces de flauta, una o dos voces de oboe, dos voces de clarinete y la presencia ocasional del fagot. En algunas partituras, la sección de maderas se refuerza con tres voces de saxofones (dos en Mi bemol y uno en Si bemol). La sección de metales solía estar compuesta por una o dos voces de trompa, dos de trompeta y de uno a tres trombones. Respecto a los instrumentos armónicos, generalmente encontramos el arpa y el piano, aunque en ocasiones también hallaremos la guitarra e incluso la celesta (*La hermana San Sulpicio*, 1952). La familia de la percusión está representada por los timbales y los habituales caja, plato y bombo, pero también encontramos algunos instrumentos más sofisticados como el vibráfono y el xilófono (a partir de los años cincuenta). Finalmente el grupo de cuerdas se compone de las habituales dos voces de violín, viola, violonchelo y contrabajo. En definitiva, podríamos decir que se trata de una típica orquesta sinfónica de tradición clásico-romántica. En el cine de temática histórica o religiosa, el compositor suele recurrir al uso de coros a cuatro voces, tanto mixtos (soprano, alto, tenor, bajo), como de voces graves (tenor 1º, tenor 2º, barítono, bajo) y de voces blancas (tiple 1ª, tiple 2ª, mezzosoprano y contralto).

³⁰ MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha». En: *Madrid de siete a nueve* (30-03-1965). Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

³¹ Entrevista Nº 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

La orquesta sinfónica es la formación más frecuentemente utilizada por Quintero en su música cinematográfica, pero no la única. Las necesidades argumentales le llevan a componer bloques para orquestina, conjuntos de música moderna o para banda de música, así como secciones solísticas para piano, guitarra u órgano.

Hasta este momento el compositor podía desarrollar en solitario toda su actividad. A continuación, requería la ayuda habitual de un copista para preparar los materiales necesarios para la grabación con la orquesta, es decir, las particellas. En muchas de las carpetas del Archivo personal de Juan Quintero se conservan, junto con el borrador y la partitura orquestal de cada banda sonora, el conjunto de las particellas. Llegados a este momento, sería conveniente preguntarnos por la cuestión de los “prácticos”, es decir, músicos colaboradores que realizan de manera subsidiaria labores de orquestación, arreglos o simplemente transcripción para un compositor determinado³² ¿Tuvo Juan Quintero un “práctico”? Es difícil de saber, ya que la labor de estos músicos colaboradores suele permanecer en la sombra. Sin apenas pudor nos atrevimos a hacerle esa misma pregunta a la viuda del compositor, quien nos contestó lo siguiente:

JLG: ¿Tenía Quintero colaboradores, orquestadores, copistas?

FMP: En general no. Trabajaba solo y lo hacía todo él, salvo sacar las partes (las particellas). Para eso tenía un copista. También, ya muy al final de su trayectoria, el ritmo de trabajo a veces le sobrepasaba y tuvo un colaborador (un tal Santander), que le ayudaba en la orquestación.³³

Sabemos que el músico Manuel Santander realizó algún tipo de colaboración con Juan Quintero, pero no al final de su trayectoria, sino en el periodo álgido de ésta, a comienzos de los años cincuenta. La fuente que atestigua este contacto no es otra que el papel pautado que el compositor utiliza durante estos años. Ya hemos explicado anteriormente que Quintero utilizó prácticamente durante toda su trayectoria el papel pautado para orquesta de la Sociedad General de Autores. Aunque nunca dejó de utilizarlo, algunas partituras del periodo comprendido entre 1951 y 1955 están

³² El tema de los arreglistas y orquestadores es una cuestión polémica que ha suscitado el interés de algunos estudiosos como Joan Padrol. Véase: PADROL, Joan. «Los arreglistas musicales como futuros compositores de bandas sonoras». En: *La música en los medios audiovisuales*, Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 383 - 402.

³³ Entrevista N° 1 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (11-06-2004).

salpicadas de páginas pautadas en otro formato³⁴. El nombre “M. Santander” aparece impreso en la parte inferior de este papel pautado. Es lógico pensar que en este periodo, el más prolífico de su trayectoria (recordemos que entre 1950 y 1954 puso música a un total de 39 largometrajes), Quintero requiriese la figura de un colaborador. Pero resulta muy difícil saber hasta qué punto llegó la responsabilidad de Manuel Santander en estas bandas sonoras: si realizaba arreglos y orquestaciones o si se limitó a una mera labor de transcripción. Josep Lluís i Falcó nos apunta el dato de otro músico que colaboró con Quintero en los años cincuenta. Fue Gregorio García Segura, quien - según Lluís i Falcó- se ocupó de los arreglos y la dirección musical del film *La violetera* (Luis C. Amadori, 1958)³⁵.

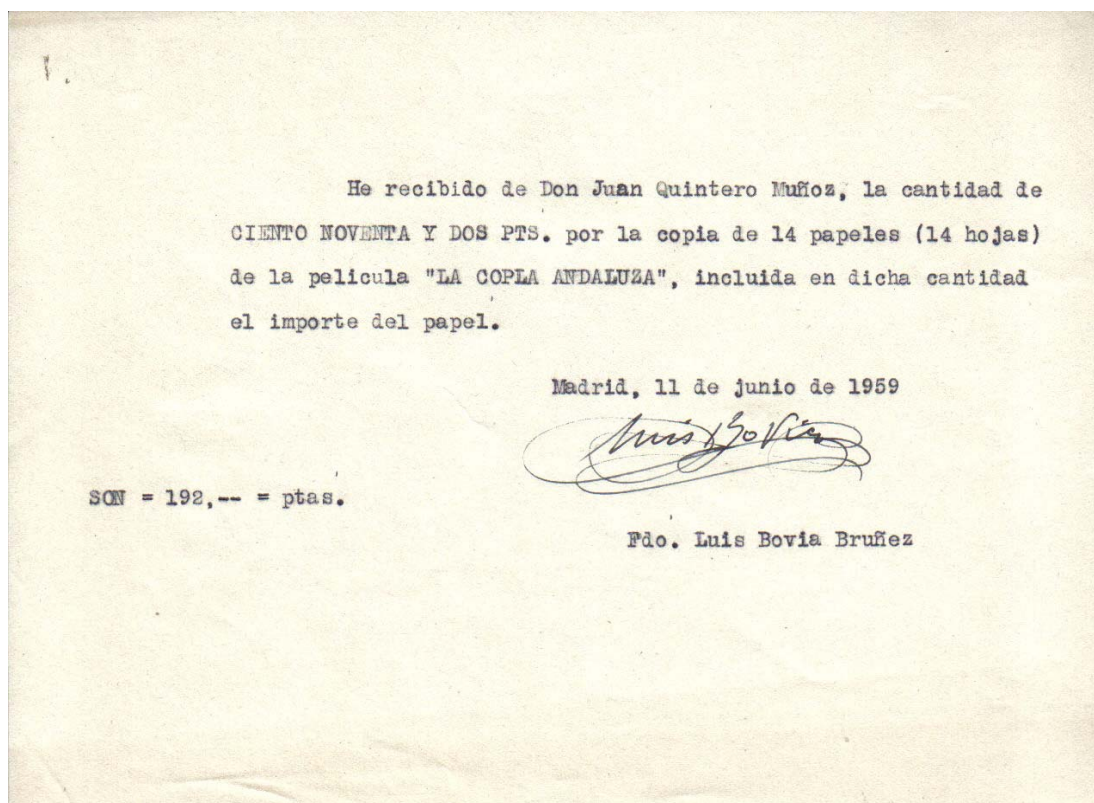


Ilustración 43: Recibo de pago al copista Luis Bovia Brúñez (1959).
Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero

La documentación encontrada en el Archivo Personal de Juan Quintero nos ofrece también el nombre otro copista, llamado Luis Bovia Brúñez, quien realizó la

³⁴ De las partituras disponibles hemos encontrado alguna página con este tipo de papel en: *La leona de Castilla*, 1951; *Bajo el cielo de España*, 1952; *De Madrid al cielo*, 1952; *Gloria Mairena*, 1952; *Sor Intrépida*, 1952; *Último día*, 1952; *El Alcalde de Zalamea*, 1953; *La alegre caravana*, 1953; *Maldición gitana*, 1953; *El canto del gallo*, 1955.

³⁵ LLUIS I FALCÓ, Josep / LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1994.

copia de 14 papeles para la película *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959), labor por la que recibió la cantidad de 192 pesetas, según consta en el recibo que reproducimos en la ilustración.

4.2.3. La producción: grabación y sincronía

A partir de aquí se abrían dos nuevos campos de trabajo: la producción y la dirección musical, ambas labores ejercidas por el propio compositor, al menos en el caso de Juan Quintero. Lo primero era la contratación de los intérpretes musicales, generalmente una orquesta. A diferencia de los estudios norteamericanos, que poseían sus propias orquestas residentes dependientes del departamento de música, en el cine español ninguna productora (ni siquiera CIFESA) ha tenido jamás una formación orquestal propia dedicada a la interpretación de la banda sonora de sus películas. Para la grabación de música cinematográfica en este periodo el productor español podía optar entre la contratación de una formación orquestal estable -como por ejemplo la Orquesta Sinfónica de Madrid- o la selección de músicos individuales que eran contratados personalmente *ad hoc* para cada película. La primera opción parecía a todas luces la más costosa. En este trabajo hemos señalado ya algunos ejemplos, como la grabación de la música de Ernesto Halffter para la banda sonora de *Don Quijote de la Mancha* (1948, Rafael Gil) a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Esta misma orquesta, bajo la dirección de Odón Alonso, grabó la partitura compuesta por Joaquín Rodrigo para el film *El hereje* (Francisco de Borja Moro) en 1957. Sin embargo, el método de selección de músicos era más frecuente, aunque para ello tuviera que echarse mano -lógicamente- de las plantillas de orquestas estables. Así para la grabación de la banda sonora musical de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), compuesta por Manuel Parada, se contó con una plantilla de ochenta músicos seleccionados entre lo mejor de las orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica de Madrid.

Entre los múltiples cometidos de Quintero como productor musical de sus bandas sonoras estaba también el de ocuparse directamente de seleccionar, contactar y contratar a los músicos que habrían de conformar la orquesta para la grabación. Quintero contactaba con componentes de orquestas de Madrid o Barcelona, siendo esta segunda ciudad la preferida por el compositor -según su viuda- ya que al parecer las tarifas de los músicos (y posiblemente las horas de estudio) eran más baratas. Este

factor es importante, teniendo en cuenta que Quintero obtenía sus honorarios del dinero sobrante, una vez se habían pagado todos los gastos generados por la producción musical del film. Él mismo se encargaba de abonar a cada instrumentista sus honorarios aplicando en cada caso una tarifa distinta por hora, como puede verse en una hoja de pago conservada en el archivo del compositor (ver ilustraciones). El sueldo de cada músico oscilaba entre las 22 y las 27 pesetas por hora, mientras que el tiempo de grabación variaba entre las 6 y las 14 horas por músico. Teniendo en cuenta que en esta grabación Quintero contó con un total de 25 músicos, el coste de la orquesta ascendió a 7076 pesetas, una cifra nada despreciable para la época. Cuando la película requería otro tipo de formaciones instrumentales, como agrupaciones de música moderna, Quintero procedía a contactar con grupos ya constituidos como la madrileña Orquesta Tejada (dirigida por Nicasio Tejada), con la que ya había colaborado en sus trabajos teatrales de comienzos de los años cuarenta. En cuanto a los coros, no disponemos de datos específicos aunque -de nuevo según Francisca Martos- el compositor solía contactar con un grupo a cuyo cargo estaba un músico llamado Pereda.

Tabla 24: Transcripción de hoja de pagos a músicos de orquesta por horas de grabación [sin fecha]. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero (Madrid)

Enrique García	13 horas a 27	365
Jesús Corbino	10 horas a 25	250
Huertas - Andrés	13 horas a 23	299
Martí	10 horas a 23	230
Tomé	13 horas a 23	299
Lleo	10 horas a 23	230
Celda	14 horas a 23 - 1 a 27	326
Enrique Galdós	13 horas a 22	286
Uliverri	13 horas a 22	286
Alfredo Rodríguez	10 horas a 22	220
Gabrielli	10 horas a 22	220
Maire	10 horas a 22	220
Lara	14 horas a 25	350
Calvo	14 horas a 25	350
Salinas	14 horas a 25	350
Molto	14 horas a 25	350
Boldu	14 horas - 13 a 23 - 1 a 25	324
Ferrera	13 horas a 25	325
Batería Modesto	14 horas a 25	350
Gandía	14 horas a 25	350
Andrés	10 horas a 23	230
Vivo	10 horas a 23	230
Plaza	14 horas a 25	350
Luisa	6 horas a 25	150
Luis Vicente	6 horas a 25	150
		7076

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Enrique Garcia.	13 horas	a 27 =	351.
Jesus Corbino.	10 "	a 25 =	250.
Huertos. Andres =	13 "	a 23 =	299.
Marti	10 "	a 23 =	230.
Torre	13 "	a 23 =	299.
Leo	10 "	a 23 =	230.
Celda	14 "	23-1-27 =	326.
Enrique Galdos	13 "	22 =	286.
Uliverri	13 "	22 =	286.
Alfredo Rodriguez	10 "	22 =	220.
Gabrielli	10 "	22 =	220.
Maire	10 "	22 =	220.
Lara	14 "	25 =	350.
Calvo	14 "	25 =	350.
Salinas	14 "	25 =	350.
Molto	14 "	25 =	350.
Boldu	14 "	13-23-1-25 =	324.
Ferrera	13 "	25 =	325.
Bateria Modesto	14 "	25 =	350.
Gandia	14 "	25 =	350.
Andres	10 "	23 =	230.
Vivo	10 "	23 =	230.
			<hr/> 6426

Ilustración 44: Hoja de pagos a músicos de orquesta por horas de grabación [recto, sin fecha].
Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

Suma Anterior				6426
Plaza	14	horas a 25 =		350
Luisa	6	horas a 25 =		150
Luis Vicente	6	horas a 25 =		150
				<u>7076</u>
				4100
				<u>2750</u>
				6850

14	23	42
2	2	2
<hr/>		28
<hr/>		322

Ilustración 45: Hoja de pagos a músicos de orquesta por horas de grabación [verso, sin fecha].
 Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Otra de las razones que explica la preferencia de Juan Quintero por realizar las grabaciones orquestales en Barcelona es la existencia en la ciudad condal de los prestigiosos Estudios Orphea, pioneros del cine sonoro español. Fundados en pleno periodo republicano (1931), fueron los primeros estudios españoles habilitados para el rodaje de películas sonoras. Estaban situados en el Palacio de la Química de Montjuïc, un espacio construido con motivo de la Exposición Universal de 1929 que fue debidamente ampliado y acondicionado para usos cinematográficos. Los Estudios Orphea albergaban «un plató de mil metros cuadrados y otro de dimensiones aún mayores y además provisto de piscina, salas de proyección, doblaje y montaje, camerinos y almacenes para escenografía y material»³⁶.

A pesar de esta notable infraestructura, las condiciones técnicas de las grabaciones musicales cinematográficas en la España del Franquismo eran bastante precarias y diferían mucho de las que en esa misma época existían por ejemplo en Estados Unidos. En el catálogo de la exposición “Música y Audiovisual en Cataluña” encontramos una fotografía del año 1943 en la que podemos ver al compositor Jacinto Guerrero grabando en Barcelona la banda sonora de la película de animación *Garbancito de la Mancha* (José María Blay, 1945). En ella podemos observar «cómo para toda una orquesta había un único micrófono y, cuando el concertino tenía que hacer un solo, se subía sobre un taburete»³⁷. El propio Quintero se quejaba en una entrevista de las condiciones en las que se realizaba la música cinematográfica en nuestro país:

- ¿Existen en los estudios nacionales de cine orquestas o músicos fijos para interpretar las partituras que servirán luego como fondo de la acción?
- Trabajamos con medios técnicos gastados y anticuados con relación a los demás países. Carecemos de salas de registro de música en condiciones y hacemos verdaderos milagros para conseguir los films que salen hoy de nuestros estudios³⁸.

³⁶ RIAMBAU, Esteve. «Orphea, Estudios». En: *Diccionario del cine español*. Dir. José L. BORAU. Madrid: Alianza / A.A.C.C.E., 1998, p. 646.

³⁷ LLUÍS I FALCÓ, Josep. *Música y Audiovisual en Cataluña*. Número extraordinario de *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), Octubre de 2007, p. 23.

³⁸ CALLE, Antonio de la. «El cine español no es melómano». *Ritmo* (Madrid), N° 224 (noviembre-diciembre, 1949), p. 26.

En su completa monografía, Fred Karlin explica detalladamente el proceso de grabación y mezclas en las bandas sonoras musicales de la industria norteamericana³⁹. Solía ser habitual que fuera el propio compositor quien dirigiera su música en la grabación, algo que también sucedía en el cine español. Sin embargo el resto de proceso era bastante más sofisticado en el caso norteamericano: «la forma tradicional de encajar la música a la película durante la grabación, es grabar la música mientras se ve la imagen proyectada en una pantalla grande o un monitor de televisión en la sala de grabaciones»⁴⁰. Este sistema contribuía a una adecuada sincronización entre música e imagen, pero con el paso del tiempo los compositores y técnicos norteamericanos desarrollaron una serie de herramientas para perfeccionar aún más el modelo de sincronización. Entre estos recursos destacan los siguientes:

- *Click-Track*: el compositor Dimitri Tiomkin se atribuía la introducción de este sistema en la grabación de su banda sonora para la película *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*. Norman Z. McLeod, 1933). Sin embargo fue Max Steiner quien comenzó a usar este recurso de forma sistemática para sincronizar su música con las escenas románticas de filmes como *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*. Victor Fleming, 1939) o *El chico de Oklahoma* (*The Oklahoma Kid*. Lloyd Bacon, 1939). Este procedimiento de sincronización de la música a la imagen consistente en la perforación de determinados fotogramas, de tal modo que al proyectarse en la sesión de grabación de la música, por cada perforación se emite un sonido (*click*), que permite al director de la orquesta tener referencias sobre el *tempo* que debe adquirir. Viene, por tanto, a realizar la función de un metrónomo.
- *Punches*: se trata de otra técnica de sincronización de la música a la imagen parecida al *Click-Track*. En este caso las perforaciones realizadas en el fotograma no emiten ningún sonido, sino una señal visual (*flash*) que sirve de referencia al director de la orquesta para marcar el *tempo* de ejecución de la pieza. Un *punch* suele ir precedido de tres barras verticales pintadas sobre el

³⁹ KARLIN, Fred. «Recording and mixing». En: *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994, pp. 42-64.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 45. «The traditional way to fit the music to the film during scoring is to record the music while watching the picture projected onto a large screen or a televisión monitor on the scoring stage». [La traducción es nuestra]

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

fotograma (*streamers*), cuya función es la de avisar al director de la proximidad de un *punch*. Entre los compositores-directores que impulsaron y consolidaron este sistema destaca Alfred Newman, también durante los años treinta.

Aunque parezca mentira, en el cine español no se introducen todos estos procedimientos hasta una época muy reciente. Según el testimonio de Francisca Martos, quien acompañaba a su marido a todas las grabaciones a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, Quintero no dirigía nunca frente a una proyección en pantalla, salvo que se tratase de una escena de gran complejidad o que exigiera una sincronía milimétrica (*mickeymousing*). En una entrevista para Radio España, cuyo guión mecanografiado se conserva en el archivo del compositor, Quintero explicaba que para la sincronización entre música e imagen contaba tan sólo con la ayuda de un cronógrafo:

FED: ¿Quiere explicar cual es el procedimiento técnico para acoplar exactamente la música al celuloide?

MQ: El reloj. Me dan las medidas exactas, por segundos, de los metros que tiene cada número. Se acoplan las músicas con paciencia y un cronógrafo⁴¹.

En efecto, el compositor disponía de un cronógrafo y de sus escuetas indicaciones de duración en la partitura de dirección, pero requería también de cierta ayuda. Habitualmente, durante las grabaciones era la propia Francisca quien se ponía al lado de su marido con el cronógrafo y una copia del guión musical; y era ella (o algún otro ayudante) quien le indicaba gestualmente si debía ir más rápido o más lento de cara a la sincronía. Este sistema tan rudimentario generaba no pocos errores y desajustes, lo que obligaba a la repetición de la grabación del bloque:

Se repetía la grabación únicamente si no llegaba a tiempo. Yo estaba siempre, pero algunas veces pasaba, es que había veces que eran segundos, y había que volver a grabar porque era muy importante que marcara eso, lo que fuera, y claro si no valía, porque se había pasado de tiempo un poco, a lo mejor eran unos segundos nada más, pues había que repetir por eso, o porque hubiera una equivocación. Después, cuando él seguía con ensayos de otro número, yo entraba siempre donde se grababa, y el ingeniero me lo hacía oír, el ingeniero, porque ya tenía con todo el mundo... y entonces claro, si había algo que no había salido bien, me lo decía el ingeniero y yo lo oía y le decía "mira hay que repetir porque eso que había no ha salido muy bien"⁴².

⁴¹ [No consta autor] «Entrevista para Radio España». [ca. 1954]. 1 folio mecanografiado. Fuente: Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

⁴² Entrevista Nº 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (16-07-2004).

Recordemos que en este periodo las grabaciones sonoras se realizaban sobre un soporte óptico (y no magnético), por lo que no se podía re-grabar la toma correcta sobre la toma errónea, sino que había que registrarlo todo seguido. Esto obligaba al compositor a ir tomando nota de cada registro que se hacía de manera que luego pudiera recuperar los correctos y desechar los equivocados. Entre la documentación de Quintero se conservan siete de estas “hojas de grabación” en las que anotaba las tomas que servían y aquellas que no.

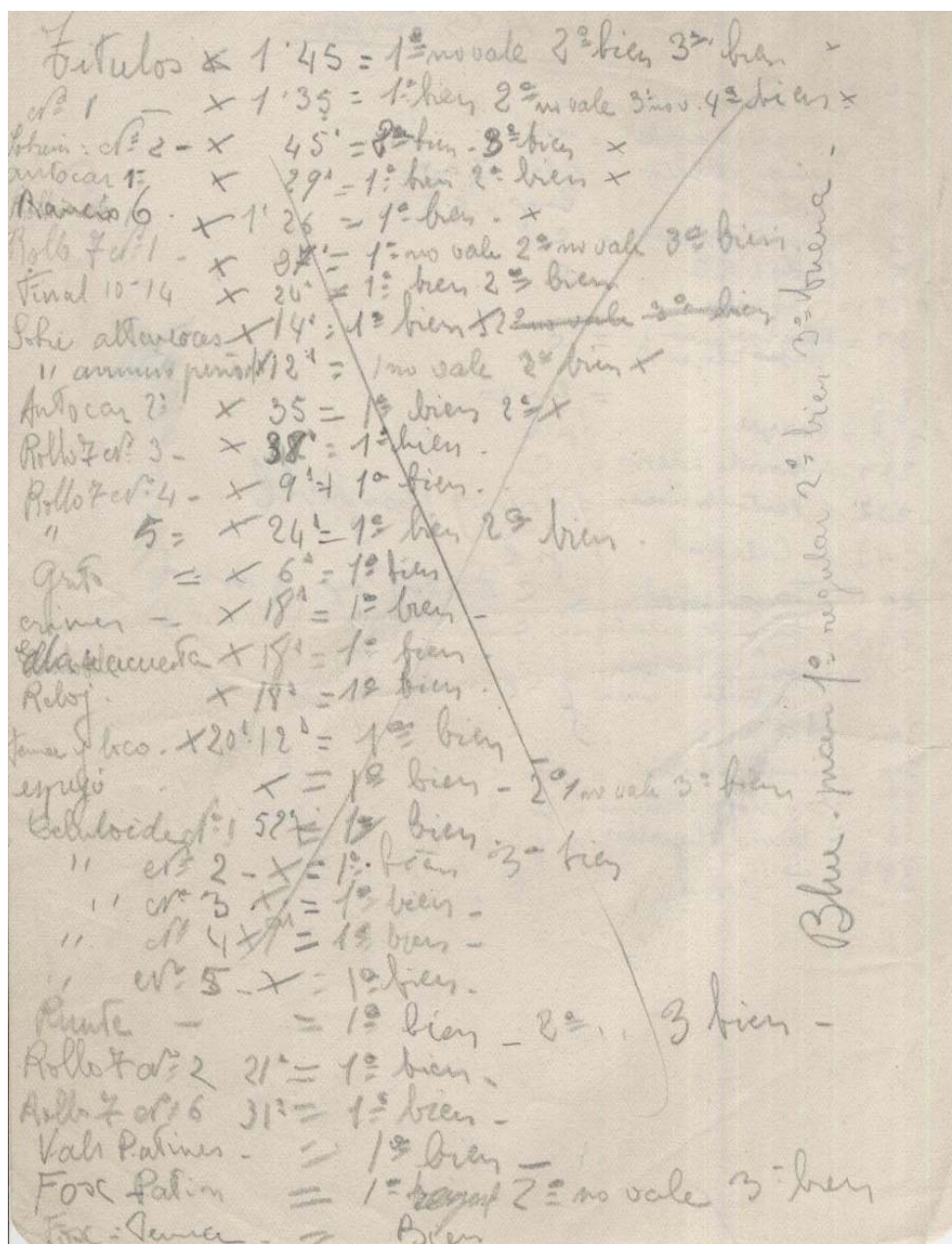


Ilustración 46: Hoja de grabación de la película *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1942). Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

Como vemos en la ilustración, correspondiente a la película *El frente de los suspiros* del año 1942, junto al título de cada bloque y su duración indica el número de la toma (1ª, 2ª o 3ª) y la indicación “Bien” o “No vale” en cada caso.

Tabla 25: Hojas de Grabación conservados en el Archivo personal de Juan Quintero. Fuente: elaboración propia

Año	Título	Director
1942	<i>El frente de los suspiros</i>	Juan de Orduña
1948	<i>Mare Nostrum</i>	Rafael Gil
1953	<i>Como la tierra</i>	Alfredo Hurtado
1957	<i>María de la O</i>	Ramón Torrado
1958	<i>La violetera</i>	Luis César Amadori
1961	<i>La cuarta carabela</i>	Miguel Martín
1962	<i>El grano de mostaza</i>	José Luis Sáenz de Heredia

Otro aspecto importante durante las sesiones de grabación tiene que ver con la improvisación. La sesión de grabación es la última oportunidad que el compositor tiene de ajustar aspectos relativos a su música, como detalles de orquestación, omisión o adición de algún instrumento, cambios de registro, supresión o repetición de algún pasaje, etc. También pueden surgir modificaciones de última hora vinculadas con la sincronía y la duración de los bloques. Suelen ser cambios derivados del montaje final de la película, que obligan al compositor a intentar solventarlos alargando o acortando alguno de los bloques. En sus memorias, Joaquín Rodrigo se refirió a la improvisación como una de las destrezas que ha de tener el buen compositor cinematográfico:

Lo primero que se le exige es el don de improvisar. El cine no es un concierto al que todo se lleva rígidamente preparado. Mientras el desarrollo de la partitura puede advertirse que conviene dar mayor extensión a un número, y entonces el autor ha de repentizar unos segundos o unos minutos más de música. No se puede decir a los profesores que vuelvan otro día (...) Yo he llegado a improvisar cinco minutos seguidos de música⁴³.

Aunque no hay testimonios directos de Quintero sobre este asunto, el examen de su filmografía nos permite colegir que efectivamente realizaba modificaciones e improvisaciones en la grabación final de sus bandas sonoras. Este hecho resulta fácilmente demostrable al cotejar el resultado sonoro del film con las partituras disponibles. En muchos casos encontramos que ciertos bloques son alargados mediante repeticiones que no constan en partitura. Otras veces, vemos como un determinado

⁴³ MOYANO ZAMORA, E. *Concierto de una vida: memorias del Maestro Rodrigo*. Madrid: Planeta, 1999, p. 217.

bloque ni siquiera aparece en la partitura y en el film consiste en una improvisación pianística (véase bloque #12 de *Huella de luz* en el apartado analítico)

Como vemos, el proceso es amplio y complejo, pero el compositor debía asumir la premura como un valor fundamental. Según explicaba Quintero en una entrevista de prensa, la duración total del proceso de composición y producción de una banda sonora musical era variable, dependiendo del tipo de película y las necesidades del director:

- ¿Cuántas cintas puede un maestro musicar en un año?

- Depende del carácter melódico de la producción. Trabajando intensamente se pueden hacer ocho. Yo hice el año pasado doce, pero eso es matarse. Claro que también hay que tener presente que no le toquen a uno películas como “Locura de amor” o “Agustina de Aragón”, que llevaban cada una dos horas largas de música. Otro dato a valorar, a la hora del recuento de la labor efectuada, es la del director, ya que los hay que quieren para sus realizaciones una partitura ininterrumpida, que lleva, como es lógico, mucho más tiempo que otra similar sin tantas exigencias (...) El silencio tiene a veces mucho más valor que la música. La música debe dosificarse bien para que el oído del espectador se acostumbre a ella y no pierda efectividad por defecto⁴⁴.

En la misma entrevista, el ceutí manifestaba algunos de los problemas del oficio del compositor cinematográfico español, como la falta de reconocimiento profesional, y comparaba esta situación con la de la industria norteamericana:

Una canción la puede escribir cualquiera, incluso quien no conoce ni una nota. Para hacer la partitura que precisa un film hay que tener una extraordinaria preparación musical y un experto conocimiento de la materia. Para esta especialidad no hay escuela, y hay que írsela haciendo poco a poco, a costa de equivocaciones y errores, que sirven de punto de partida para ir tejiendo la técnica necesaria que le faculte a uno para tal cometido

(...) Yo opino que lo más importante [de un film] es el guión, y, sin embargo, todos sabemos que los guionistas no están bien retribuidos. En América, un buen argumento se paga con cantidades astronómicas, y los músicos perciben unos emolumentos cuantiosos. Y para darse cuenta de la importancia que se concede allá a la partitura, estamos hartos de ver en los titulares de la mayoría de las películas el nombre del maestro compositor en un solo fotograma, dándose así la misma categoría publicitaria que al director y a las primeras figuras⁴⁵.

4.2.4. La post-producción: ediciones y discos

Tras la grabación de la música, se inicia un nuevo proceso que tiene lugar en la sala de mezclas: el montaje sonoro del film (lo que en inglés se denomina *dubbing*, es

⁴⁴ SERRANO, Antonio. «El maestro Quintero se inspira en Benidorm». *Blanco y Negro*. [ca. 1954].

⁴⁵ *Ibidem*.

decir, doblaje). En la sesión de montaje sonoro se produce el ensamblaje de los tres elementos de la banda sonora de una película: los diálogos, los efectos sonoros y la música. Es decir, estos tres elementos procedentes de tres grupos de registros sonoros distintos, pasarán a engrosar una única grabación sonora. Como es lógico, los tres componentes no pueden permanecer durante todo el metraje de la película en un primer plano sonoro, sino que ha de establecerse una disposición jerárquica en cada escena.

Pero ¿Quién decide lo que debe prevalecer en cada momento? En el sistema de estudios norteamericano, lo habitual es que se celebre una reunión entre el director de la película, el compositor y el ingeniero de sonido (*sound editor*) responsable del montaje sonoro del film. En esa reunión, a menudo complicada (incluso violenta), se establece el *spotting*, es decir, la ubicación definitiva de los diversos *tracks* de audio a lo largo de la película y la disposición de los planos sonoros (primer plano, segundo plano y plano de figuración). Este es uno de los puntos más conflictivos en el proceso de creación de una banda sonora musical, ya que todo el talento y esfuerzo empleado por el compositor puede quedar reducido a cenizas, o drásticamente subordinado a un determinado diálogo o efecto sonoro. De ahí que algunos compositores sintieran verdadero pánico a comprobar en qué había quedado su trabajo tras pasar por el montaje sonoro. Uno de los grandes compositores del Hollywood clásico, Erich Wolfgang Korngold, afirmaba que «la inmortalidad de un compositor cinematográfico se extiende desde el plató de grabaciones hasta la sala de doblaje». Por su parte, el gran Henry Mancini sostenía que «el corazón de muchos compositores se había roto en las salas de doblaje»⁴⁶. Volviendo al caso de Juan Quintero, no tenemos indicios de que el compositor tuviera participación alguna en el proceso de edición y montaje sonoro de las películas. Lo más plausible es que su intervención finalizase tras la grabación de los bloques musicales.

La cuestión de los emolumentos del compositor cinematográfico constituye un tema peliagudo, que es difícil de abordar de manera directa con cualquier profesional. No cabe duda de que la composición para la pantalla reportaba unos beneficios considerables, en comparación con otras actividades musicales. Prueba de ello es la aproximación de muchos compositores clásicos “consagrados” al mundo del cine por

⁴⁶ E. W. Korngold: «A films composer's immortality stretches all the way from the recording stage to the dubbing room». Henry Mancini: «Many a composer's heart is broken in the dubbing room». Ambos citados en: KARLIN, Fred. «Recording and mixing...», p. 56.

razones puramente crematísticas⁴⁷. En varias ocasiones Quintero fue preguntado por la remuneración de su labor como músico de cine. He aquí su respuesta a Antonio Serrano, en una entrevista publicada en *Espectáculo* en 1954:

- ¿Estimas justa la remuneración que percibís por vuestra labor?
- En el cine no están espléndidamente pagados más que los directores, algunas “estrellas” y protagonistas, y los operadores. Yo llevo hechas sesenta películas y algunos grandes éxitos teatrales y tengo que seguir trabajando para poder vivir⁴⁸.

Con el estreno de la película se inicia una nueva fase en la vida de un film: la de la exhibición. Durante el periodo franquista no se habían generalizado aún los formatos de visionado doméstico (hasta que en los años sesenta comienzan las emisiones de largometrajes por televisión), por lo que la permanencia de las películas en los carteles de las salas de exhibición constituía su único periplo vital de cara al gran público.

Sin embargo, en el terreno musical existían interesantes posibilidades de explotación comercial: la edición de partituras y las grabaciones discográficas. Como es lógico, ninguna de estas posibilidades se refiere a las músicas “de fondo” o incidentales, que no han tenido apenas explotación comercial en nuestro país hasta finales de la década de los ochenta. Nos referimos fundamentalmente a la comercialización de los cantables, es decir, de aquellos números musicales que tenían mayor éxito durante la exhibición de la película y que el público seguía demandando tras ella.

Juan Quintero editó muy tempranamente su primera partitura cinematográfica. Fue en el año 1934, cuando Imperio Argentina popularizó las “Sevillanas Imperio” en la película *La Hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934). Desde entonces, otros de sus cantables cinematográficos fueron editados en partitura⁴⁹: el bolero “Te quiero besar” (con letra de Jesús M^a de Arzozamena) de la película *Mare Nostrum*, algunos de los números del film hispano-francés *Aventuras del Barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, 1954), que fueron interpretadas por Luis Mariano (autor también de la letra española, junto a Jesús María de Arozamena), y el pasodoble “Olé ya compañero” incluido en *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954). Ya hemos mencionado que, frente a otros

⁴⁷ Hemos citado en este trabajo los testimonios directos de compositores como Joaquín Rodrigo o Rodolfo Halffter sobre este asunto.

⁴⁸ SERRANO, Antonio. «En el cine no están bien pagados nada más que estos elementos: director, estrellas y operador». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, N^o 79 (diciembre-enero, 1953).

⁴⁹ Véase datos de ediciones comerciales de música cinematográfica de Juan Quintero en la tabla 14 del capítulo 3.

4. Juan Quintero y la composición cinematográfica

compositores fílmicos de su época, en el caso de Juan Quintero resulta relativamente bajo el número de canciones cinematográficas editadas. No obstante, hemos de insistir en que los trabajos de nuestro compositor para el cine musical fueron ciertamente escasos, destacando más su labor en el terreno de la música instrumental de fondo. Sí que encontraremos numerosas ediciones de sus piezas no cinematográficas (teatro musical, pasodobles, canción ligera, etc.), algunas de las cuales alcanzaron un notable éxito y le reportaron importantes beneficios.

Algo similar sucede con las ediciones discográficas de canciones cinematográficas⁵⁰. La Compañía del Gramófono Odeón realizó en los años cuarenta varias ediciones de las “Sevillanas Imperio”. En algún momento de los años cuarenta se grabaron y editaron las canciones “Vana ilusión” y “Pensar en ti”, pertenecientes a la película *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943)⁵¹. Más adelante la discográfica Columbia editó dos cantables de sendos filmes dirigidos por Rafael Gil: el bolero “Te quiero besar” de la película *Mare Nostrum* (1948) y el chotis “De Madrid al cielo” (1952). En los años cincuenta Odeón publica los cantables de los filmes *Aventuras del Barbero de Sevilla* y *Un caballero andaluz*.

Finalmente, nos queda por referir una cuestión que tiene que ver con el éxito y el reconocimiento profesional del compositor durante el periodo de exhibición de las películas. Nos referimos a los premios cinematográficos. Juan Quintero no tuvo la fortuna de ser muy galardonado, si lo comparamos con otros compositores como García Leoz o Salvador Ruiz de Luna, pero sí obtuvo algunos premios de importancia:

- En 1946 el Círculo de Escritores Cinematográficos le otorgó dos premios a la mejor música por su trabajo en *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946)⁵² y *La pródiga* (Rafael Gil, 1946).
- En 1948 consiguió el Premio del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano a la mejor “Adaptación Musical” por la película *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

⁵⁰ Véase discografía localizada con música cinematográfica de Juan Quintero en la tabla 15 del capítulo 3.

⁵¹ Si bien no hemos tenido acceso a la referencia de la grabación original, existe una reedición en formato CD de estas dos canciones, dentro del disco *Melodías populares del cine español de los años 40. Vol 2*. Barcelona: Blue Moon, 1997.

⁵² Este film se llevó también los galardones a la mejor película y director. Véase: FALQUINA, Ángel / PORTO, Juan José. *El cine español en premios*. Madrid: Editorial Madrid, 1974.

5. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A TRES BANDAS SONORAS MUSICALES DE JUAN QUINTERO

5.1 La comedia de posguerra: <i>Huella de luz</i> (1942).....	449
5.2. La epopeya histórica: <i>Alba de América</i> (1951).....	478
5.3. Una comedia con tintes musicales: <i>Ventolera</i> (1961).....	426

5. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A TRES BANDAS SONORAS MUSICALES DE JUAN QUINTERO

Analizar la música cinematográfica supone siempre un reto metodológico. Nosotros presentamos nuestra propuesta en la que intentamos integrar diversos modelos de análisis de bandas sonoras musicales. Ante la imposibilidad (y quizás, la inutilidad) de abordar un análisis profundo y detallado de todas las bandas sonoras musicales compuestas por Quintero, hemos seleccionado tres largometrajes: *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942), *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y *Ventolera* (Luis Marquina, 1961). Cada uno de ellos representa un momento distinto de su carrera, y cada uno corresponde a un género cinematográfico diverso (la comedia, el drama histórico y el musical). Además dos de los filmes analizados están firmados por los realizadores con los que Quintero más colaboró a lo largo de su carrera: Rafael Gil y Juan de Orduña. La tercera de las películas presentadas está dirigida por Luis Marquina, un autor que prestaba una especial atención a la configuración musical de sus filmes. Por ello, nos ha parecido interesante presentar un análisis en el que se cotejara las intenciones del realizador (plasmadas en el “guión musical” disponible), la labor compositiva de Quintero (plasmada en la partitura) y el resultado audiovisual final del film. El modelo de análisis que desarrollamos a continuación sigue una estructura similar a la empleada

por Fred Karlin en *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*¹. No obstante, este modelo ha sido reajustado y perfeccionado en pos de una aproximación más ligada a la creación musical y a la realidad estética de un compositor como Juan Quintero en el contexto artístico español de los años 40, 50 y 60, así como a las especiales características de esta investigación. Se presta, por ejemplo, una especial atención al estudio de las fuentes disponibles, es decir, no sólo la película sino también la partitura (disponible en los tres casos) y el guión musical (disponible sólo en el tercero), como elementos fundamentales en la génesis del resultado sonoro del film. La estructura del análisis contempla, a grandes rasgos los siguientes puntos:

- Una **Introducción** sobre el film, en la que, junto a los principales miembros de la ficha técnica, se presentará el contexto en el que se realizó la producción, las motivaciones del mismo así como un resumen de su argumento.
- **Consideraciones generales:** fuentes disponibles, número de bloques, estilo general (desde el punto de vista estrictamente musical) y circunstancias de la labor compositiva.
- **Desarrollo de la BSM en el film (*Spotting*):** descripción y estudio de cada uno de los bloques musicales del film, anotando su duración, inserción en la línea argumental, filiación temática, así como otras características de interacción con la imagen.
- **Temas:** descripción de la estructura temática del film.
- **Música y drama:** consideraciones generales sobre la interacción de la música con el argumento y con las imágenes de la película. De aquí se extraerán las principales conclusiones acerca del valor de la BSM en su relación con el resto de los elementos del film².

¹ KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.

² Para esta parte del análisis hemos seguido, con ciertas variaciones, la metodología y terminología propuestas por Josep Lluís i Falcó en su artículo: LLUÍS I FALCÓ. Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186. Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>

5.1. La comedia de posguerra: *Huella de luz* (1942)



A. INTRODUCCIÓN

Ficha Técnica

Título: Huella de luz

Año: 1942

Productora: CIFESA (ESPAÑA)

Director: Rafael Gil

Guión Técnico: Rafael Gil según el relato homónimo de Wenceslao Fernández Flórez

Diálogos: Wenceslao Fernández Flórez

Director de fotografía: Alfredo Fraile

Música: Juan Quintero Muñoz

Intérpretes: Antonio Casal, Isabel de Pomes, Juan Espantaleón, Camino Garrigó, Mary Delgado, Juan Calvo, Fernando Freyre de Andrade, Ramon Martori, José Prada

Decorados: Enrique Alarcón

Duración: 70 minutos

Formato: 35 milímetros. Blanco y negro

Género: Comedia

Estrenos: 05-03-1943 Barcelona: Fémima; 22-03-1943 Madrid: Palacio de la Música

Sinopsis

Octavio Saldaña es un humilde oficinista de la empresa de tejidos Sánchez Bey. Vive con su abnegada madre en una situación de gran pobreza, en la que incluso los gatos se cuelan por la ventana para robarles la poca comida que tienen en casa. Un día Octavio se muestra especialmente agotado ante su jefe, que decide regalarle una invitación para pasar sus vacaciones en el lujoso Gran Hotel del Balneario de Montoso. Vestido elegantemente gracias también a la ayuda de Sánchez Bey, Octavio se instala en el hotel haciéndose pasar por un ocioso millonario. En la sala de fiestas conoce a Lelly, una hermosa y rica muchacha hija del Sr. Medina, industrial textil y principal competidor de Bey. Octavio y Lelly se enamoran, aunque él sabe que tan sólo está viviendo un sueño que pronto finalizará. En un paseo nocturno, durante la feria del lugar, Octavio y Nelly se detienen a ver un castillo de fuegos artificiales, cuyas fugaces huellas de luz son la metáfora de su historia. Octavio asiente cuando ella le dice: “Qué lástima que una cosa tan bonita dure tan poco ¿Verdad?”. En el hotel se hospeda también Cañete, apoderado de la fábrica de Sánchez Bey, de quien Octavio se esconde para que no se descubra su verdadera personalidad. Precisamente huyendo del apoderado, Octavio se refugia en una cabina telefónica desde la que presencia un encuentro entre Cañete, Medina y dos representantes de la República Democrática de Turolandia, a cuyo ejército proveen las empresas textiles de Medina y Bey. Descubre así la traición de Cañete, que conspira junto a Medina para desbancar a Sánchez Bey, rescindiendo sus contratos con el gobierno de Turolandia. Octavio avisa a su jefe, y éste se presenta de improviso en el hotel, despide a su apoderado y se reúne con los delegados turolandeses consiguiendo, no solo recuperar su contrato sino también la ruptura de los acuerdos con Medina. Una mañana Octavio recibe una visita inesperada: la de su madre. Avergonzado por su apariencia (su ropa está llena de remiendos), y temeroso de que en el hotel se descubra su secreto, la convence para ir a comer a un apartado pinar. Allí son sorprendidos por Lelly y sus amigos, que se burlan de ella, por lo que Octavio decide abandonar el balneario y volver a su auténtica vida. En su primer día de trabajo, Octavio es llamado al despacho de Sánchez Bey, quien le recrimina el

haber enamorado a Lelly fingiendo ser quien no es. No obstante el empresario siente simpatía por su empleado ya que se identifica con él: en su humilde juventud Sánchez Bey también se enamoró de una mujer de clase alta (precisamente la madre de Lelly) y no fue capaz de conquistar su amor. Por ello, decide ayudar a su empleado obligando a Medina a aceptarle como yerno. Finalmente se celebra una fiesta en casa de Sánchez Bey: allí se anuncia el compromiso de los jóvenes y el nombramiento de Octavio como nuevo apoderado de la fábrica. La feliz pareja sale al jardín a contemplar los fuegos artificiales: sus huellas de luz ya no se borrarán nunca.

Contexto

Desde el final de la Guerra Civil hasta el comienzo de su declive a mediados de la década de los cuarenta, CIFESA es la compañía cinematográfica más importante de España. Organizada según un modelo que imitaba a los grandes estudios norteamericanos, la clave de su éxito residió en varios factores: el contar con un buen grupo de profesionales en los distintos ámbitos de la producción, la captación de las principales estrellas del momento y, sobre todo, el saber conectar con el público a través de una producción variada y de calidad que iba desde el melodrama a la comedia, pasando por el cine bélico y el folklórico-musical.

En el ámbito de la comedia, podemos encontrar dos variantes básicas. Por un lado estaría la comedia sofisticada o alta comedia (también llamada “de teléfonos blancos”), que presenta una visión optimista de la realidad, con personajes ricos, que van a fiestas, bailan, se divierten y se enamoran. Sus argumentos se centran en las tramas amorosas o en juegos de enredo y cómicos equívocos. En esta línea irían algunos de los éxitos de Juan de Orduña, como *Deliciosamente tontos* (1943) o *Ella, él y sus millones* (1944), así como las películas de menor presupuesto filmadas por Ignacio F. Iquino (*¿Quién me compra un lío?*, 1940; *Boda accidentada*, 1943).

Pero hay una segunda tipología de comedia CIFESA, a la que precisamente pertenece la película motivo de nuestro análisis: se trata de las llamadas “comedias humanas” o -en palabras de Jesús G. Requena- comedias miserabilistas³. En ellas se

³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. «Rafael Gil: Cinco Films». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 74-85.

presenta una visión agridulce de la realidad, con situaciones cómicas bajo las que subyace un trasfondo trágico: la pobreza, la desigualdad, la incomprensión, la injusticia. El director que mejor supo abordar esta tipología fílmica en el contexto de la CIFESA de posguerra fue Rafael Gil. Curtido en las lides del documental bélico, tras la guerra Gil comienza a trabajar para CIFESA como director de largometrajes de ficción. Sus primeros filmes para la firma valencia fueron en la línea de las comedias humanas y obtuvieron un notable éxito que le llevó a convertirse en uno de los directores más reputados del momento. La primera de estas películas fue *El hombre que se quiso matar* (1942), adaptación de un cuento de Wenceslao Fernández Flórez protagonizada por Antonio Casal. La fórmula fue tan efectiva que Rafael Gil repitió protagonista en sus siguientes filmes: *Viaje sin destino* (1942) y *Huella de luz* (1942). Hasta entonces casi un desconocido en el cine, Antonio Casal era el rostro perfecto para llevar a escena estas historias cómicas pero a la vez hondamente desesperanzadas. Casal encarnaba -como describe Castro de Paz- al «tipo de entrañable galán de clase media, modesto y débil, honrado y soñador, finalmente triunfante, por medio del cual, gracias a la pasmosa naturalidad con que lo encarna, logra el actor la plena identificación con el público»⁴.

Otro de los grandes valores de estas comedias humanas lo encontramos en el texto literario. La adaptación en dos de estos filmes (*El hombre que se quiso matar* y *Huella de Luz*) de un texto del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) supone uno de los principales aciertos de la filmografía de posguerra. El hecho de que este escritor fuera uno de los intelectuales españoles alineados con la causa franquista, no debe hacernos obviar la calidad de su obra literaria ni la importancia de su actividad cinematográfica en el contexto de la Posguerra. Es innegable que esta adhesión motivó un tratamiento privilegiado por parte de los medios de comunicación franquistas, pero nos resistimos a creer que la importancia que adquirió su obra literaria en el cine de los años cuarenta se debiera exclusivamente a su filiación ideológica. La mayoría de los textos utilizados en las adaptaciones cinematográficas del periodo fueron escritos en la década de los veinte, durante la dictadura de Primo de Rivera y -como explica José L. Castro de Paz- son obras «profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi [...], impregnadas hasta sus estratos más profundos

⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis. «Antonio Casal, comicidad y melancolía». En: *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, Coord. J. L. CASTRO DE PAZ. Ourense: Concello de Ourense, 1997, p. 20.

de un particularísimo *realismo* fatalista y de un humor tierno pero desencantado»⁵. En el caso de *Huella de luz*, Wenceslao Fernández Flórez no sólo aportó el texto literario original (una novela corta publicada en 1924⁶) sino que se encargó personalmente de la adaptación de los diálogos, ocupándose Rafael Gil de elaborar el guión técnico final. Debemos destacar, en lo que se refiere a esta adaptación argumental, las modificaciones que los autores del guión cinematográfico operaron sobre el texto literario original: «conscientes de la dureza y la amargura del relato original -en el que el protagonista sufre una enfermedad incurable que condiciona todo el trayecto narrativo-, Gil y Fernández Flórez transforman los problemas físicos del protagonista en pasajera debilidad y, a la vez, modifican esencialmente el final del mismo, haciendo que los sueños de Octavio Saldaña se vean cumplidos y convirtiendo lo patético y fatal en optimista y romántico, con un final feliz en la línea de la comedia americana de Frank Capra»⁷. A pesar de la dulcificación generada por estos cambios, es innegable que la película rezuma un “verismo crítico” que, -como indica Castro de Paz- acerca a Rafael Gil al cine social de uno de los grandes directores norteamericanos del momento: su admirado King Vidor.

La película se estrenó en Barcelona el 5 de marzo de 1943, manteniéndose en cartel en esta sala durante 18 días, una cifra considerable para el cine español de la época. El éxito de público fue acompañado por el de la crítica y por el reconocimiento institucional, materializado en la concesión del Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. *Huella de Luz* quedó así por encima de títulos tan destacados como la versión sonora de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) o *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), ambos filmes premiados en el Festival de Venecia.

B. CONSIDERACIONES GENERALES

Como hemos apuntado en otros lugares de esta tesis, entre Juan Quintero y Rafael Gil existió una relación de amistad personal y fructífera colaboración profesional que se remonta a las postrimerías de la Guerra Civil y se prolonga durante toda su trayectoria. El primer trabajo de ambos del que tenemos constancia es el cortometraje

⁵ CASTRO DE PAZ. José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002, p.91.

⁶ FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *Huella de luz*. Ilustraciones de Ochoa. Madrid: Atlántida, 1924.

⁷ CASTRO DE PAZ. José Luis. *Un cinema herido...*, p. 99.

documental *Luna gitana* producido por CIFESA en 1940. Ese mismo año, Rafael Gil participa como guionista en los filmes *La florista de la reina* de Eusebio Fernández Ardavín y *La Gitanilla* de Fernando Delgado, ambos con banda sonora musical de Juan Quintero. En 1942 Gil se inicia en la dirección de largometrajes para CIFESA con *El hombre que se quiso matar*, cuya banda sonora está firmada por José María Ruiz de Azagra, un compositor de garantías para CIFESA y con algo más de experiencia que Quintero en el terreno cinematográfico. Sin embargo, tras el éxito de esta primera comedia humana, Rafael Gil decide encargar a Juan Quintero la música de sus siguientes largometrajes: *Viaje sin destino* (1942) y *Huella de luz* (1943). La colaboración entre ambos se mantiene sin solución de continuidad en cinco largometrajes más, hasta que a partir de 1947 aparecen en la filmografía de Rafael Gil otros compositores como Manuel Parada (*La Fe*, 1947) y Ernesto Halffter (*Don Quijote de la Mancha*, 1947).

Huella de luz está entre las diez primeras bandas sonoras musicales de largometraje llevadas a cabo íntegramente por Juan Quintero. Fue creada en 1942, es decir, cuando el músico ceutí llevaba apenas un par de años dedicado de lleno a la composición cinematográfica. Se trata, por tanto, de una fase inicial en la que Quintero está asimilando los procedimientos y la técnica de la composición para el cine.

Fuentes disponibles

Para la realización de este análisis disponemos de dos fuentes fundamentales:

- Fuente audiovisual: disponemos de la película grabada en formato DVD. No hemos localizado una edición comercial disponible, pero sí hemos podido recurrir a una emisión televisiva para obtener una copia en formato digital de calidad media-baja. Además la cinta tiene un pequeño corte al principio de los títulos de crédito, por lo que este bloque está incompleto.

- Fuente musical: en el archivo personal de Juan Quintero (caja 3) se ha localizado una carpeta titulada “Huella de luz” que contiene:

* El borrador a lápiz de la BSM (1 página), en el que figuran los bloques numerados, aunque algunos de ellos no presentan la numeración ordinal sino la de metraje.

* La partitura general para orquesta (8 páginas). Desgraciadamente la partitura está incompleta, ya que falta parte del número 22 y los números 23 y 27 completos. No contiene indicaciones de sincronía (duración al final del bloque), lo que es un rasgo habitual en las partituras de los primeros años.

* Particellas⁸.

Las carencias de la partitura general pueden ser suplidas consultando las particellas y el borrador por lo que, en definitiva, contamos con un conjunto de fuentes suficiente para abordar un análisis audiovisual basado en el visionado del film y complementado con el examen de la partitura.

Características de la BSM

El primer paso del análisis ha consistido en la identificación de los bloques musicales y su duración a partir de la fuente audiovisual, contrastando a continuación el resultado con la partitura de la que disponemos. La duración de la película (en la copia de que disponemos) es de 66 minutos y 37 segundos (01.06.37), de los cuales un total de 30 minutos y 34 segundos tienen algún tipo de música. Por tanto, podemos decir que la banda sonora musical ocupa aproximadamente un 44,4 % del metraje total del film. Esta proporción es bastante habitual para una película de estas características y género y coincide aproximadamente con otros filmes de Quintero de este periodo. Será en la década siguiente, donde encontraremos bandas sonoras musicales mucho más amplias que ocupen un porcentaje mayor de la película. Por ejemplo, el siguiente film que analizaremos (*Alba de América*) la presencia musical llega al 74% del metraje total.

En cuanto al número de bloques, no existe una coincidencia plena entre la partitura y el resultado final del film. En la partitura, Quintero numera un total de 27 bloques, aunque no todos están presentes en ella, debido a que el compositor a veces no incluye los bloques de música diegética, ni los que son improvisados (veremos que

⁸ Para los siguientes instrumentos: Flauta, Clarinete, Trompeta I, Trompeta II, Trompa, Trombón, Bajo, Batería, Timbales, Arpa, Violín I (2 copias), Violín II, Violoncello y Contrabajo. Cada particella contiene los siguientes números: N° 2, N° 3, N° 4, N° 5, N° 6, N° 7, N° 8, N° 11, N° 14 (Pasodoble), N° 15 (Vals), N° 16, N° 17, N° 21, N° 22, N° 23, N° 24 y N° 27 (Vals).

existe alguno en este film), ni los que son repetición de algún bloque ya existente⁹. Tras el visionado de la película nosotros hemos distinguido 29 bloques musicales. Aunque estamos muy cerca de la coincidencia total, existe un descuadre de dos bloques que se explica de la siguiente manera:

- En la escena de la sala de fiestas (00.15.45 - 00.19.11) se incluyen dos piezas de música diegética preexistentes, que nosotros hemos identificado como dos bloques, mientras que el compositor las ha agrupado como un solo bloque (Nº 9, no incluido en la partitura).

- En la escena del locutorio telefónico (00.34.36 - 00.37.15) hay una pequeña repetición de un fragmento del bloque anterior (Nº 23 de la partitura) que el compositor no computa en la partitura y nosotros sí hemos numerado en nuestro análisis.

En lo que se refiere a las características musicales, hemos de destacar en primer lugar que Quintero integra diversos estilos musicales, adaptándose a los espacios y situaciones que aparecen en el film. El estilo predominante es el sinfónico clásico-romántico, con texturas homofónicas y de melodía acompañada. La melodía principal suele recaer sobre los violines o el viento madera, aunque para algunas escenas se decanta por la utilización del grupo de metales. En la orquestación destaca la ausencia de la viola y el oboe. Este estilo aparece durante casi toda la película, pero no es el único. En la escena de la sala de fiestas del hotel, por ejemplo, se incluye la presencia diegética de una orquesta de música moderna que interpreta piezas de estilo jazzístico, como el *foxtrot*. Aquí predominan los instrumentos de viento (saxofones y metales) y el uso del piano. Asimismo algunos bloques contienen solos de piano en este mismo estilo, que viene a identificarse con la vida moderna y despreocupada de los jóvenes ricos que habitan en el hotel. Por otra parte, en la escena del baile en el casino, aparece una banda de música que interpreta un pasodoble y un vals. Curiosamente en la primera de las piezas, Quintero sí se ciñe a la formación bandística sólo de vientos, mientras que en el vals introduce la sección de cuerdas. Estos contrastes tímbricos y estilísticos enriquecen la música del film y contribuyen a dinamizar su desarrollo argumental. Desde el punto

⁹ Por ejemplo, en esta partitura no encontramos el habitual bloque de "Títulos" (Nº 1) para los créditos iniciales de la película, ya que Quintero reutiliza en este bloque un fragmento del bloque Nº 27 de la partitura (bloque final). Faltan también en la partitura los bloques Nº 9, Nº 12, Nº 13, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 25 y Nº 26.

de vista armónico predominan las tonalidades de Do mayor y La menor, aunque también encontramos puntualmente bloques en Re mayor o Fa mayor (tonalidad del tema principal de la película). La duración de los bloques suele ser inferior a un minuto, aunque encontramos tres bloques que superan este tiempo para llegar a los dos minutos y medio (bloques #14 y #16) e incluso superar los cuatro minutos (bloque final #29). No obstante ninguno de los bloques es tan largo como para permitir modulaciones o grandes desarrollos temáticos. La mayoría de los bloques suelen ser monotemáticos, aunque excepcionalmente algunos incluyen más de un tema melódico.

C. DESARROLLO DE LA BSM (*SPOTTING*)



#1 (00.00.00 - 00.00.25): Genérico de entrada. Corresponde a los títulos de crédito de la película. Como imagen de fondo aparece una foto fija a contraluz de un pinar, espacio en el que se desarrolla una de las escenas trascendentales del argumento del film. La música nos presenta el tema principal de la

película (al que llamaremos “tema huella de luz” o tema A), con melodía en los violines y maderas y acompañamiento homofónico con ostinato en los metales. En la copia de que disponemos este bloque está cortado, pero se identifica claramente que se trata de un fragmento del bloque final de la película. Es decir, el compositor no creó un bloque específico para los títulos de crédito, sino que tomó un fragmento de otro lugar del *score*, en este caso el #29 (Nº 27 de la partitura).



#2 (00.01.29 - 00.01.57): Octavio y su madre espantan a los gatos que se están comiendo las sardinas del almuerzo. Octavio salta por la ventana hasta el tejado para coger a uno, y después golpea una cacerola para alcanzar a otro, consiguiendo tan solo romper el recipiente del potaje de garbanzos que iban a comerse.

Se trata de una escena de acción en la que los cambios de plano son rápidos y el movimiento de los personajes incita a la convergencia semántica (física) entre música

e imagen. Quintero compone un bloque (Nº 2 de la partitura) en compás de 3/8 solo para cuerdas, en el que los violines realizan una ágil melodía con progresión ascendente-descendente en ostinato, mientras que las cuerdas graves ejecutan una nota pedal en trémolo. También intervienen los timbales, que puntúan sincrónicamente algunas de las acciones, como la caída de Octavio en el tejado y el golpe a la cacerola (*mickeymoussing*).



#3 (00.04.05 - 00.04.45): En su despacho Sánchez Bey cuenta al gerente Cañete la historia de su amor de juventud, perdido por las diferencias sociales, que le llevó a convertirse en el gran empresario que es hoy. De nuevo existe una convergencia semántica (anímica, en este caso), ya que la tristeza del amor perdido se identifica con un bloque musical lento y melancólico (Nº 3 de la partitura). Esta melodía aparecerá en otro momento del film, asociada a la misma historia del recuerdo amoroso (por lo que podemos denominarla “tema de Laura” o tema B). Está en la tonalidad de La menor y es ejecutada por sendos solos de flauta y clarinete con el acompañamiento homofónico de las cuerdas.



#4 (00.07.01 - 00.07.32): Octavio escribe a máquina en el despacho del director cuando, de repente, ve por la ventana a su madre que le trae un bocadillo de chorizo. Él le dice por señas que se vaya, pero ella insiste en entrar. El bloque musical (Nº 4 de la partitura) finaliza cuando la madre entra en la oficina. Se trata de un fragmento musical breve y circunstancial (no temático), de *tempo allegro* que comienza con un *glissando* ascendente de arpa, al que sigue la melodía principal con rápidos tresillos en flauta y clarinete, que pasan después a los violines.

#5 (00.08.38 - 00.09.13): Secuencia de montaje que sirve como elipsis: paso del tiempo y agotamiento creciente de Octavio. El oficinista escribe a máquina al dictado de Sánchez Bey, que camina por el despacho. El cansancio va haciendo mella en él y

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



empieza a sudar hasta que termina por desfallecer. La voz del jefe desaparece para dejar en primer plano sonoro el sonido de la máquina de escribir y la música. Las imágenes ofrecen primeros planos sucesivos de Octavio, los pasos de Bey, la máquina de escribir y el reloj del despacho, enlazados en fundido. La música del bloque (Nº 5 de la partitura) viene a describir a través de la convergencia anímica esta situación: sobre la misma estructura armónica del bloque anterior, se crea un ostinato en las cuerdas que sirve como acompañamiento a un sencillo motivo melódico en los metales. Este motivo va reduciendo sus valores rítmicos (desde la redonda hasta corchea con puntillo-semicorchea) expresando el agobio del personaje, que termina desmayado sobre su máquina de escribir.



#6 (00.10.45 - 00.11.47): Este bloque musical (Nº 6 de la partitura) enlaza dos escenas. En la primera, Octavio sale del despacho del director, recoge sus cosas y se marcha. Antes de salir le sorprende la presencia de un gato, al que intenta dar una patada. La siguiente escena nos presenta a Octavio en la casa de Sánchez Bey, donde su ayuda de cámara le conduce hacia el vestidor del empresario. Cada una de las escenas se corresponde con un sub-bloque musical. El primero de ellos (escena de la oficina) tiene un compás de 2/4 en tempo lento. Presenta un sólo de flauta sobre acompañamiento homofónico de las cuerdas. El curso de la música queda interrumpido por el *gag* del intento de patada al gato, que es marcado sincrónicamente por un golpe de batería y un *glissando* ascendente de arpa (*mickeymoussing*). Este fragmento finaliza con un arpeggio descendente de los violines que sirve de enlace con el segundo sub-bloque. Con el cambio de escena (entramos en la lujosa casa de Sánchez Bey) cambia el carácter de la música, que pasa a ser grandioso (compás de 4/4 y *tutti* orquestal). Se nos presenta una melodía de aire solemne interpretada primeramente por los metales (con acompañamiento de la cuerda) y a continuación por los violines y el viento madera. Este tema melódico viene a identificarse con el lujo y la deslumbrante grandiosidad que

encontrará Octavio en su nueva vida (ficticia), y aparecerá en las siguientes escenas (lo identificaremos como “subtema del lujo” o “subtema C”).



#7 (00.13.18 - 00.13.54): Musicalmente este bloque (Nº 7 de la partitura) es una continuación del anterior y acompaña (en primer plano sonoro, ya que no hay diálogos) a la salida de Octavio de la casa de Sánchez Bey ya elegantemente vestido. Siguiendo al ayuda de cámara, Octavio vuelve a pasar por el vestidor sonando como fondo un solo de flauta con acompañamiento de cuerdas y arpa. Cuando llegan a las escaleras, un *glissando* ascendente de arpa nos conduce a la repetición del “subtema del lujo” que aparecía en el bloque anterior. El bloque se remata con un curioso solo de clarinete, a modo de *cadenza* cómica, que coincide con el momento en que Octavio, ya fuera de la casa y de la mirada del sirviente, se saca del abrigo un sombrero de caza que no le había dejado ponerse por considerarlo inadecuado para un balneario.



#8 (00.13.55 - 00.14.09): Llegada al Gran Hotel del Balneario de Montoso. Se trata de un bloque muy breve (Nº 8 de la partitura) de música en primer plano sonoro que acompaña a un plano panorámico lateral en el que se nos muestra a Octavio maravillado entrando en el vestíbulo. La partitura presenta dos secciones musicales, de las que en la película sólo escuchamos la segunda, lo que significa que el bloque fue cortado en el montaje final. Se trata de una repetición literal de la segunda parte del bloque #6 (“subtema del lujo”). El bloque finaliza cuando Octavio llega a la recepción del Hotel.

#9 (00.15.45 - 00.17.33): Música Diegética. Este bloque no aparece en la partitura., ya que el compositor se sirve de una pieza preexistente. Octavio llega a la sala de fiestas del hotel. Allí encontramos a una orquestina de jazz con músicos negros que interpretan un *foxtrot* rápido. Se trata de una versión instrumental del “Dúo de la maleta” uno de los

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



números más populares de la revista *Si Fausto fuera Faustina* del propio Quintero, estrenada en 1942 por la compañía de Celia Gámez. Esta escena sirve como presentación del frívolo grupo de jóvenes personajes con los que Octavio toma contacto en el hotel. Tras pedir un whisky en la barra, el director del hotel le presenta a Jacobito, Isabel Flores y Lelly Medina. Jacobo e Isabel se van a bailar y dejan solos a Octavio y Lelly, que se sientan a charlar.



#10 (00.17.34 - 00.19.11): Música Diegética. Continuamos en la escena anterior. Octavio y Lelly siguen charlando sentados en una mesa de la sala de fiestas del hotel. Permanece como fondo la supuesta música en directo de la sala de fiestas. Tras la movida pieza anterior, se interpreta ahora un fox lento, de estilo más íntimo. Tan sólo escuchamos un solo de trompeta con acompañamiento de piano. La conversación entre Octavio y Lelly es animada: él empieza a inventarse historias sofisticadas sobre su vida ante la admiración de la muchacha. Finalmente, ella se marcha con su padre y Octavio se queda hablando con un empleado del hotel sobre la próxima llegada de los delegados de la República Democrática de Turolandia.



#11 (00.19.12 - 00.19.16): Brevísimo apunte que acompaña a la llegada de los delegados de la República Democrática de Turolandia al hotel. Musicalmente, este bloque (Nº 10 de la partitura) consiste en un motivo de aire solemne o militar en 3/8 interpretado por el viento metal sobre un redoble de caja. Destaca

la ironía con que se presenta a estos dos personajes, que encarnan todo lo contrario al patriotismo: la corrupción y la búsqueda del beneficio propio (supuestos anti-valores que el autor del relato atribuye a la democracia).



#12 (00.20.41 - 00.21.52): Octavio sale del hotel leyendo una carta de su madre. En los jardines se encuentra con Lelly y de nuevo comienza a fantasear sobre su supuesta vida desahogada. De repente, ve aparecer a Cañete, el gerente de la empresa de Sánchez Bey. Sale huyendo y deja a Lelly sola. El final del bloque enlaza con la siguiente escena, en la habitación del empresario Medina. Este bloque (Nº 11 de la partitura) puede dividirse en tres fragmentos. El primero de ellos dura tan sólo diez segundos y acompaña a la salida de Octavio del hotel leyendo la carta de su madre. Consiste en un solo de clarinete con acompañamiento de las cuerdas. Cuando aparece Lelly se inicia el segundo fragmento, que no figura como tal en la partitura. Tan sólo aparece un calderón sobre un silencio en todos los instrumentos y la indicación “Solo piano”. Efectivamente se trata de un fragmento de piano improvisado sobre un *foxtrot* muy parecido al que escuchábamos en el bloque #10. De esta forma el fox improvisado al piano se vincula argumentalmente a las fantasías de Octavio. Finalmente, al aparecer la figura de Cañete, cambia radicalmente el carácter de la música. El fragmento comienza con un *glissando* ascendente de arpa al que sigue un pasaje agitado (convergencia semántica anímica) con la melodía en los metales y acompañamiento de trémolo en las cuerdas. Este motivo volverá a aparecer en otras escenas (le llamaremos “subtema de la huida” o subtema D). El enlace con la escena siguiente (habitación de Medina) se acompaña con una *cadenza* improvisada de piano que, de nuevo, no aparece en la partitura.



#13 (00.23.40 - 00.23.54): Octavio conversa con Lelly en el vestíbulo del hotel y le pide disculpas por haberla dejado sola. De repente, vuelve a aparecer Cañete por las escaleras y Octavio se agacha tras un sillón para esconderse. Este bloque no aparece en la partitura, ya que tan solo se trata de una

repetición literal del último fragmento del bloque anterior (subtema D), que se identifica con las apariciones de este personaje de quien Octavio siempre huye.



#14 (00.24.14 - 00.26.52): **Música supuestamente diegética.** Este bloque musical, que se corresponde con la secuencia de la feria, no aparece en la partitura. Octavio se divierte en la feria con Nelly y sus amigos. Se enlazan una serie de escenas en distintos espacios de la feria: un tiovivo, una caseta de

tiro, una barraca de fotografías y una máquina que predice el futuro. Finalmente el grupo de amigos decide irse a la verbena del casino. La música de este bloque viene a recrear el fondo musical de un ambiente de feria. Se trata de una música de organillo similar a las que sonaban en los tiovivos de la época. Sin embargo su carácter diegético es sólo supuesto, ya que se mantiene sin solución de continuidad a pesar del cambio de escenas y siempre en el mismo plano sonoro. Esta música participa del carácter onírico que imbuye a toda la secuencia, en la que el realizador se permite incluso la utilización de puntuaciones o *raccords* plásticos, no narrativos¹⁰.

¹⁰ *Ibidem.* p. 101.



#15 (00.26.53 - 00.28.19): Música diegética.

Comienza la secuencia del baile en el casino. Las primeras imágenes nos muestran a una peculiar banda de música cuyos componentes llevan una gran chistera. El ambiente es algo cursi y pueblerino. El grupo de jóvenes llega allí con intención de burlarse de los parroquianos. Jacobito decide hacer la “gracia” de sacar a bailar a una chica coja. En esta secuencia se incluyen dos bloques musicales diegéticos (ambos están presentes en la partitura). Este primero (Nº 14 de la partitura) es un pasodoble para banda de música, por lo que sólo intervienen las secciones de viento y percusión. Está en la tonalidad de Sol mayor y tiene un carácter alegre y acusadamente *naif*.



#16 (00.28.31 - 00.30.57): Música diegética.

Continúa la secuencia del baile en el casino. Tras el pasodoble, comienza a sonar un vals. La pieza aparece en la partitura con el Nº 15 y extrañamente el compositor la escribe para una formación orquestal (con arpa y secciones de cuerda, viento y percusión), con lo que pierde vigencia el carácter diegético del bloque. Con una duración de dos minutos y medio, se trata de uno de los bloques más largos de la banda sonora y acompaña como música de fondo al desarrollo de la acción y los diálogos. Tras la broma pesada de Jacobito, Octavio se identifica con la chica coja -que además es pobre como él- y decide sacarla a bailar. La invita a salir al jardín y allí le confiesa que él también es pobre, pero ella no le cree, por lo que decide continuar con la farsa. El vals es largo: contiene una introducción y 4 secciones. Al final de la última de ellas el compositor indica una vuelta a la primera sección, pero esta no se produce en el film. Por el contrario al finalizar la escena, la música se corta de manera abrupta en la cuarta sección. Posiblemente el compositor tenía prevista una última repetición en caso de que hiciera falta por necesidades del montaje, pero finalmente no se utilizó.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#17 (00.31.35 - 00.32.40): Tras la fiesta, Octavio y Lelly pasean conversando de vuelta al hotel. Cuando él le confiesa su amor se inician unos fuegos artificiales, que ambos se quedan mirando. Octavio asiente cuando ella le dice refiriéndose a la huella de luz de uno de los cohetes: “Qué lástima que una cosa tan

bonita dure tan poco ¿Verdad?” El bloque musical (Nº 16 de la partitura) está en la tonalidad de Fa mayor y puede dividirse en dos partes. Durante el paseo, y mientras la pareja conversa, suena en segundo plano la primera parte del bloque. Se trata de la melodía principal de la banda sonora (“tema huella de luz” o tema A) interpretada por el violonchelo con un sencillo acompañamiento de arpa y cuerdas. Cuando Octavio se declara a Lelly y comienzan los fuegos artificiales, cesan los diálogos y la música pasa a primer plano sonoro. Se inicia así la segunda parte del bloque en la que ahora es toda la orquesta la que interpreta el tema principal. La melodía es presentada por los violines y el viento madera. Cuando Lelly comienza a hablar, la música pasa de nuevo a un segundo plano hasta el final del bloque.



#18 (00.33.23 - 00.34.10): Ya en el hotel, Octavio y Lelly se despiden antes de irse a dormir. Octavio llega a su habitación y coloca en la mesita de noche la foto de ambos. De nuevo escuchamos el tema principal (tema A), aunque ahora transportado a la tonalidad de Do mayor. La melodía se presenta dos veces:

la primera interpretada por la trompeta con sordina acompañada por la sección de cuerdas. En la segunda son los violines los que ejecutan la melodía principal, con el acompañamiento del arpa. Como colofón final al bloque (Nº 17 de la partitura), en el momento en que Octavio coloca la graciosa foto en la mesita de noche, el compositor incluye un motivo humorístico de trompeta y trombón con sordina, seguido de una cadencia conclusiva del violonchelo.



#19 (00.34.36 - 00.35.00): Octavio ve aparecer a Cañete y Medina por un pasillo del hotel y decide esconderse en un salón. Precisamente es a ese salón al que se dirigen los dos personajes, acompañados por los delegados de la República Democrática de Turolandia. Octavio al verse acorralado se esconde tras la puerta de un locutorio telefónico anexo. Este bloque no figura en la partitura ya que el compositor reutiliza un fragmento de un bloque anterior (la tercera parte del bloque #12). Se trata del “subtema de la huida” (subtema D), que se presenta en dos ocasiones correspondientes a las dos huidas de Octavio.



#20 (00.37.06 - 00.37.15): Tras la reunión, Cañete se dirige al locutorio para telefonar a la recepción ante la desesperación de Octavio, que se encarama al techo del habitáculo. El bloque musical es muy breve (9 segundos) y tampoco aparece en la partitura, ya que se limita a repetir por segunda vez consecutiva un fragmento del motivo anterior (subtema D).



#21 (00.38.28 - 00.39.56): Octavio conversa con Lilly en la terraza del hotel. Hablan sobre el futuro de su relación y Octavio comienza de nuevo a fantasear, sin embargo ahora lo hace de manera melancólica (no humorística). Mientras Octavio habla, la imagen nos presenta primerísimos planos de los rostros de los enamorados. El bloque musical es una repetición literal (en *tempo* más lento) del #17 (“tema huella de luz”), aunque se corta de manera abrupta en el cambio de escena.

#22 (00.41.23 - 00.41.53): Sánchez Bey se queda hablando con Lilly mientras Octavio se marcha para buscar a los delegados de Turolandia. Charlando con la muchacha, el empresario descubre que es hija de Laura Aguilar, la mujer que amó en el pasado. La

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



música comienza en el momento en que Lelly le dice su apellido. Se trata de una repetición literal del bloque #03, es decir, el “tema de Laura” (tema B), vinculado al recuerdo del amor de Sánchez Bey por aquella mujer.



#23 (00.45.16 - 00.46.10): La madre de Octavio se presenta en el hotel para visitarle. Éste, un poco avergonzado, decide llevarla a su suite. La música del bloque (Nº 21 de la partitura) está en la tonalidad de La menor y comienza cuando un empleado del hotel anuncia a Octavio la llegada de una mujer.

Éste corre al instante en su busca, lo que se acompaña con la introducción del bloque: dos compases que presentan un motivo ágil y descendente en los violines. Cuando por fin ve a su madre, cambia el carácter de la música y se inicia un tema melódico de *tempo* lento y aire melancólico. Se trata de una variación melódica del tema B (o “tema de Laura”), que se identifica con la madre de Octavio, como veremos en bloques posteriores (lo llamaremos tema B’ o “tema de la madre”). La melodía se presenta inicialmente por la trompeta con el acompañamiento de las cuerdas, a continuación la retoma el viento madera, acompañado por un trémolo en los violines. Al final de la escena (y del bloque) el violonchelo realiza una cadencia a modo de conclusión.



#24 (00.47.57 - 00.49.23): Octavio lleva a su madre de paseo. Van a ver el faro y la playa. El bloque musical figura en la partitura original con el Nº 22, si bien no lo tenemos completo (solo conservamos 3 compases). Sin embargo sí está completo en el borrador y en las particellas, por lo que hemos podido identificar

claramente su estructura. Se divide en tres secciones (A-B-A’): el comienzo de la secuencia nos muestra la imagen del faro en contrapicado con Octavio y su madre a sus

pies. La música está en primer plano sonoro y nos presenta una melodía circunstancial de carácter alegre y optimista ejecutada por la flauta con el acompañamiento de la cuerda en *pizzicato*. Después vemos pasear a los dos personajes junto al mar conversando. Continúa el motivo anterior, pero ahora la música pasa a un segundo plano sonoro. Cuando la madre sugiere bajar a la playa, Octavio vuelve a sentirse avergonzado y le reprocha el haber venido vestida de esa manera. Aquí se inicia la segunda sección del bloque, donde se retoma el motivo triste del bloque anterior (“tema de la madre”) interpretado por el viento metal con un acompañamiento *agitato* de las cuerdas. El compositor marca sincrónicamente con fuertes acordes de metal dos planos en los que se muestran sendas imágenes de la vestimenta de la madre: los zapatos viejos y el vestido remendado. Cuando madre e hijo deciden irse a comer al pinar vuelve el optimismo a la escena, por lo que se retoma el motivo alegre con el que se iniciaba el bloque, aunque reducido en su duración a unos 5 segundos.



#25 (00.51.33 - 00.53.27): Octavio y su madre almuerzan en un pinar cercano a la playa. De repente, aparece Lelly con el grupo de amigos del hotel. Mientras Jacobito se burla de Octavio y su madre, Lelly se acerca para presentarse. Octavio, avergonzado, decide volverse a casa. Cambio de escena: en su

habitación del hotel, Octavio hace las maletas. Recibe una carta de Lelly, pero la rompe sin leerla. Este bloque, con una duración cercana a los dos minutos, acompaña a una de las escenas más intensas de la película. En la numeración original de la partitura corresponde al N° 23 pero, como en el caso anterior, no disponemos de la partitura para orquesta, sino tan solo de las particellas y el borrador. El bloque puede subdividirse en cuatro partes¹¹. La primera se inicia en el momento en que aparece el grupo de jóvenes del hotel. La convergencia anímica es total: la sorpresa y agitación de la situación se corresponde con motivos descendentes y fuertes en los metales sobre un trémolo *agitato* en las cuerdas. La tensión máxima se manifiesta en una sucesión de primeros planos con

¹¹ En la particella el bloque es más largo de lo que aparece en la película, ya que comienza con 50 compases vinculados al motivo alegre y optimista con el que comienza el bloque #24. Estaba previsto que esta música acompañase a la conversación entre Octavio y su madre durante el almuerzo, pero finalmente no se incluyó. El bloque se inicia a partir del compás 51, en el momento en que aparece el grupo de jóvenes.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

los rostros de Octavio, su madre y Lelly, planos que van sincronizados con sendos acordes en los metales (cadencia sobre la dominante). Tras la despedida de Lelly se inicia la segunda parte del bloque. Octavio comunica a su madre que quiere marcharse con ella, mientras suenan como fondo dos solos: el primero de trompeta con sordina y el segundo de trompa. La tristeza adquiere un matiz trágico en la siguiente parte del bloque: tras la frase de Octavio “Somos una pobre gente”, la música pasa al primer plano sonoro mientras la imagen se aleja de los personajes, que se marchan caminando por el pinar. Este fragmento nos presenta el “tema de la madre” (B’) interpretado por el conjunto de la orquesta. Finalmente, se produce el cambio de escena: en la habitación de Octavio volvemos a escuchar la cabeza del tema anterior, que se pierde con la llegada de la carta de Lelly.



#26 (00.55.06 - 00.55.48): De vuelta a casa. El plano se inicia con un gato que mira por la ventana del humilde piso de Octavio, mostrado en una panorámica lateral. La madre está preparando sardinas para el almuerzo, pero Octavio no tiene ganas de comer. En el bloque musical (Nº 24 de la partitura) volvemos a escuchar el triste y melancólico “tema de la madre” interpretado inicialmente por un solo de violonchelo con acompañamiento del resto de las cuerdas. A continuación se repite, pero con la melodía del violonchelo doblada por el violín.



#27 (00.58.03 - 00.58.43): En su despacho, Sánchez Bey lee una nota en la que Lelly le pide las señas de Octavio. Al guardar la nota en el cajón ve de nuevo el retrato de Laura. Desde el comienzo de la escena, mucho antes de la aparición del retrato, la música nos evoca el recuerdo de aquel amor perdido por el empresario en su juventud. Se trata de una repetición literal del bloque #3 (“tema de Laura” o tema B).



#28 (01.01.17 - 01.01.31): La madre de Octavio corre hacia la cómoda en busca de su vestido nuevo para asistir a la fiesta a la que les invita Sánchez Bey. Este bloque musical no está incluido en la partitura. Se trata de una breve improvisación al piano que se inicia con una escala cromática ascendente a la que le sigue un breve motivo (como una cajita de música) y finaliza con una escala cromática descendente.



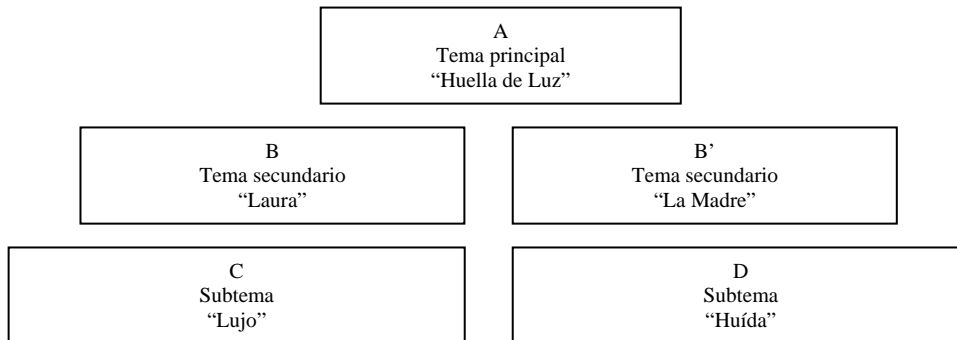
#29 (01.02.10 - 01.06.37): **Música Diegética.** Fiesta en casa de Sánchez Bey en honor de los delegados de Turolandia. En esta secuencia final se produce la resolución argumental del film: el *happy end* de rigor. Bey lo ha arreglado todo para que Octavio pueda casarse con Lelly, y le ha nombrado también su nuevo apoderado. Por otra parte los delegados de Turolandia reciben la terrible noticia de una insurrección en su país, que les convierte en proscritos. Tras leer el telegrama caen rendidos en un sofá. Finalmente Octavio y Lelly salen a la terraza para contemplar los fuegos artificiales. Toda la secuencia posee el mismo fondo sonoro: un vals a modo de bloque-secuencia (Nº 27 de la partitura) de carácter diegético. No poseemos la partitura de orquesta de este bloque, pero sí las particellas y el borrador. Podemos dividirlo en cuatro partes. La primera parte del vals nos ofrece una melodía nueva en el film. La segunda parte del vals tiene como melodía el tema principal de la película (tema A). Le sigue una tercera sección con una melodía nueva. En este segmento encontramos un *mickeymoussing*: en el momento en que los delegados de Turolandia caen rendidos en el sofá se produce un redoble de batería. Finalmente, cuando Octavio y Lelly contemplan los fuegos artificiales el *tempo* se ralentiza (perdiendo el carácter de vals) y se concluye con el tema principal de la película expuesto grandiosamente por los violines y el viento madera sobre un ostinato sincopado de los metales.

Tabla 26. Resumen de los bloques de *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943)

Bl.	Durac.	Tema	Contenido
#1	00.25	A	Genérico de entrada: Títulos de crédito. Mutilado en nuestra copia
#2	00.28	-	“Los gatos son la ruina de las familias”. Expulsión de los gatos
#3	00.40	B	“Ese fue mi gran fracaso”. Sánchez Bey cuenta su historia de amor
#4	00.31	-	“Pero ¿Qué le sucede?”. La madre de Octavio viene a traerle un bocadillo
#5	00.35	-	Secuencia de montaje. Agotamiento en Octavio mientras escribe a máquina
#6	01.02	C	De la oficina a la lujosa casa de Sánchez Bey
#7	00.36	C	Salida de la casa de Sánchez Bey
#8	00.13	C	Llegada al hotel
#9	01.48	-	Diegética: Sala de fiestas del hotel.
#10	01.37	-	Diegética: Sala de fiestas del hotel.
#11	00.04	-	Llegada de los delegados de Turolandia
#12	01.11	D	Octavio y Nelly conversan en el jardín
#13	00.14	D	Aparición de Cañete en el vestíbulo
#14	02.38	-	Supuestamente Diegética: Secuencia de la feria
#15	01.26	-	Diegética: Baile en el casino “Pasodoble”
#16	02.26	-	Diegética: Baile en el casino “Vals”
#17	01.05	A	Octavio se declara: fuegos artificiales y huella de luz
#18	00.47	A	Despedida de Octavio y Lelly
#19	00.24	D	Octavio se esconde de Cañete y Medina
#20	00.09	D	Cañete se dirige al locutorio
#21	01.28	A	Octavio y Nelly conversan sobre su futuro
#22	00.30	B	Sánchez Bey descubre que Lelly es hija de Laura
#23	00.54	B'	La madre de Octavio va a visitarle al hotel
#24	01.26	B'	Octavio lleva a su madre a ver el faro y la playa
#25	01.54	B'	En el pinar Octavio es descubierto por Lelly y sus amigos
#26	00.42	B'	De vuelta a casa: tristeza
#27	00.40	B	Sánchez Bey lee la nota de Lelly: recuerdo de Laura
#28	00.14	-	La madre de Octavio va en busca del vestido
#29	04.27	A	Diegética: Fiesta en casa de Sánchez Bey. Bloque final

D. TEMAS

La articulación a través de temas melódicos es uno de los rasgos fundamentales de las bandas sonoras musicales de tipo clásico. Para esta película Juan Quintero diseñó una estructura temática basada en cinco temas melódicos: uno principal, dos secundarios (relacionados entre sí) y dos subtemas. Dos tercios del total de los bloques (19) están de alguna forma vinculados a estos temas. Podríamos establecer una disposición jerárquica que puede verse en este diagrama:



El tema principal de la banda sonora, al que hemos asignado la letra A, tiene un carácter claramente positivo, optimista. Lo identificamos con el título de la película, “Huella de luz”, que se refiere al deslumbrante rastro que dejan tras de sí los fuegos artificiales. Un rastro brillante y bello pero también fugaz y efímero. En su versión original está en la tonalidad de Fa Mayor y destacan en su configuración los intervallos de 4ª, 5ª y 6ª ascendente, así como los grupos de cuatro semicorcheas descendentes a modo de enlace. Parecen representar esos rastros lumínicos que caen tras la subida y explosión de un cohete. Argumentalmente el tema se vincula a la historia de Octavio: está viviendo un sueño fugaz, el ser otra persona durante unas semanas. Pero, sobre todo, la “huella de luz” es una metáfora de la historia de amor entre el protagonista y la joven Lelly. La aparición de este tema siempre tendrá relación con la pareja.

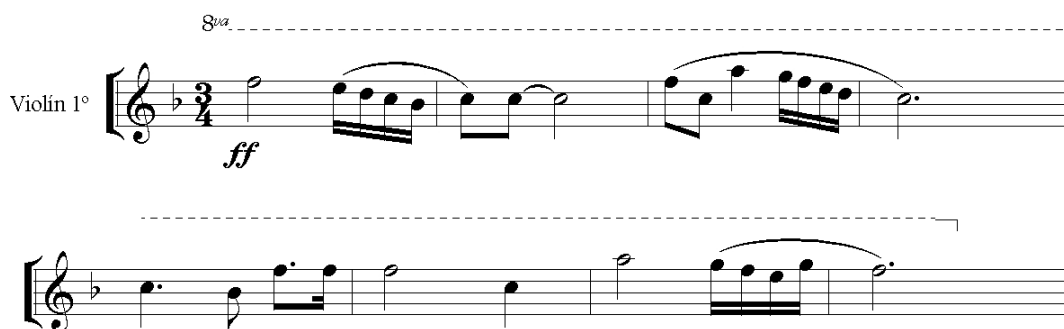


Ilustración 47: Tema A (“Huella de Luz”) de la película *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). Melodía de violín extraída del bloque #17. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

Además del bloque genérico de entrada (títulos de crédito, #1), este tema aparece en cuatro bloques de la película: #17, #18, #21 y #29. Su primera aparición dentro de la narración del film tiene lugar en el momento en que Octavio se declara a Lelly (#17), cuando se produce la explosión de los fuegos artificiales que ambos se quedan mirando. Lelly exclama - “Mira, mira que cohete, qué hermosa huella ha dejado. Qué lástima que una cosa tan bonita dure tan poco ¿Verdad?”. Octavio le contesta lapidariamente: - “Verdad”. Esa huella de luz es la metáfora de su historia: una experiencia tan bella como fugaz. En el siguiente bloque (#18), con el mismo tema transportado a Do Mayor como fondo musical, Octavio y Lelly se dan las buenas noches. De nuevo el recuerdo del fugaz cohete surca la mente del protagonista. Lelly le pregunta - “En qué piensas”, y él le contesta -“¿Te acuerdas de aquel cohete tan grande

que dejó aquella luz tan hermosa?” - “Sí, ¿Por qué?” - “Porque tú eres mi huella de luz” - “¿Tan rápida?” - “No, tú estarás siempre en mi memoria”. Este tema no volverá a aparecer hasta el bloque #21, y de nuevo en una conversación de los enamorados en la que Octavio saca de nuevo a colación la fugacidad de la felicidad que están viviendo. Por último, el tema triunfa definitivamente en el bloque #29, que se corresponde con la secuencia final, en la que toda la trama argumental se soluciona felizmente. Los jóvenes enamorados contemplan los fuegos artificiales, ahora con la convicción de que su felicidad será duradera. Octavio le recuerda a Lelly aquella noche en que le declaró su amor: - “Como aquella noche ¿Te acuerdas?” Pero ella le replica: - “Sí, pero estas huellas no se borrarán nunca”. Respecto a la variación o desarrollo melódico del tema principal, podemos afirmar que es casi inexistente en el film. Tan sólo podemos referirnos al cambio de tonalidad en el bloque #18 (de Fa M a Do M) y la adaptación rítmica del mismo a un tempo de vals en el bloque final (#29).

Junto con el alegre y esperanzador tema principal del film, cuyo triunfo final es definitivo, distinguimos en esta banda sonora musical dos temas secundarios de carácter triste y melancólico. Ambos temas están vinculados musicalmente, ya que aunque sus melodías están ligeramente variadas, la tonalidad (La menor) y la estructura armónico-melódica son las mismas. Por eso hemos designado a ambos temas con la misma letra: B para el “tema de Laura” y B’ para el “tema de la madre”. Ambos tienen un componente triste, que tiende a la desesperanza y, en cierto modo ambos reflejan la frustración de dos personajes: el tema de Laura la de Sánchez Bey (por el amor perdido) y el tema de la madre la de Octavio (por su condición social y su imposibilidad de ascender).

El tema B (“Laura”) aparece en tres bloques a lo largo del film (#3, #22 y #27) y siempre en escenas en las que el empresario Sánchez Bey recuerda al que fue su amor perdido: Laura Aguilar. No hay variación de ningún tipo ya que Quintero utiliza en los tres bloques el mismo fragmento musical (Nº 3 de la partitura).

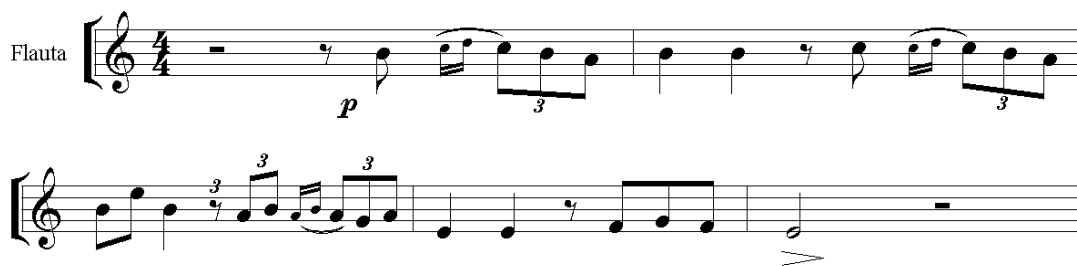


Ilustración 48: Tema B (Laura) de la película *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). Melodía de flauta extraída del bloque #3. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

En cuanto al tema de la madre de Octavio (B') posee, como podemos ver, una gran similitud con el tema anterior, aunque es algo más sencillo en su construcción (elimina prácticamente los adornos y reduce los tresillos). Se asocia claramente a un fragmento concreto de la película: la estancia de la madre de Octavio en Montoso y sus consecuencias¹². Podemos relacionar este tema a dos sentimientos de Octavio: por un lado la tristeza que le produce sentir vergüenza de su propia madre (#23 y #24), pero también la frustración que genera en él la conciencia de su propia realidad social: - "Somos una pobre gente, una pobrecita gente", decía Octavio a su madre al final de la secuencia del pinar (#25). Lo mismo sucede en la escena del regreso a casa (#26) en la que el protagonista ha perdido incluso el apetito. A diferencia del tema anterior, este sí es sometido a diversas variantes, no sólo de instrumentación (la melodía principal es interpretada por distintos instrumentos en los diversos bloques), sino también en su textura y carácter. Así el carácter más lírico y sencillo del bloque #23 (vestíbulo del hotel) se torna violento y trágico en el #25 (escena del pinar).

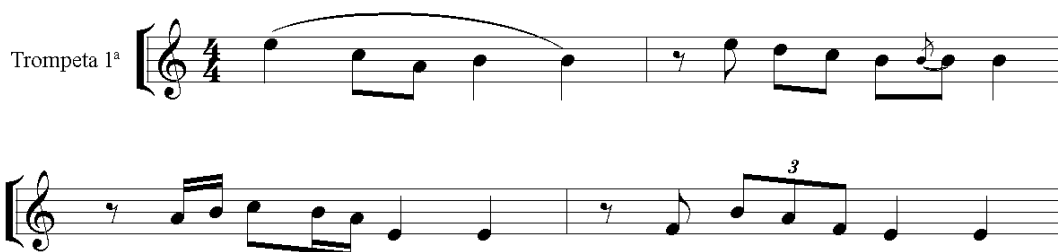


Ilustración 49: Tema B' (Madre) de la película *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). Melodía de trompeta extraída del bloque #23. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

¹² Aparece en los bloques #23, #24, #25 y #26.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

Además de estos tres temas, distinguimos en la película dos subtemas. Es decir, se trata de temas de menor importancia en la estructura argumental del film, pero que cumplen eficazmente su función de apoyo a la narración. Su presencia está localizada en momentos muy puntuales de la película, pero la repetición de estos motivos permite al espectador entender mejor el desarrollo de la acción. Así sucede con el subtema C o “Subtema del Lujo”, que aparece tan sólo en dos escenas del inicio de la película: la llegada y salida de Octavio a la casa de Sánchez Bey (#6 y #7) y su llegada al hotel (#8). En los tres casos su sonoridad grandiosa y solemne, con sus figuraciones con puntillo, acompaña a la admiración que Octavio siente por el lujo de estos espacios.

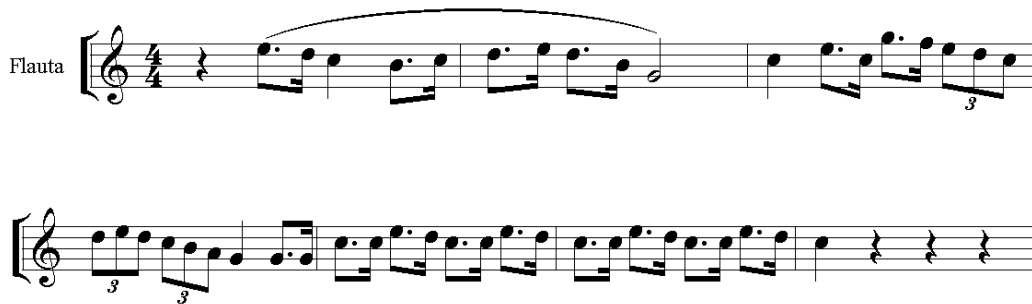


Ilustración 50: Subtema C (Lujo) de la película *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). Melodía de flauta extraída del bloque #6. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

Algo similar sucede con el subtema D, al que hemos denominado “tema de la huída” ya que siempre aparece en los momentos en que Octavio tiene que esconderse para no ser descubierto por Cañete, el apoderado de su empresa. Es un motivo muy breve, pero fácilmente reconocible, que el compositor repite sin pudor en bloques sucesivos, como el #12 y el #13 (jardín y vestíbulo del hotel) y el #19 y el #20 (escena del locutorio).



Ilustración 51: Subtema D (Huída) de la película *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). Melodía de flauta extraída del bloque #12. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

E. MÚSICA Y DRAMA

En este apartado nos proponemos exponer algunas consideraciones generales sobre la interacción de la música con la narración audiovisual, extrayendo así las principales conclusiones acerca del valor de la banda sonora en su relación con el resto de los elementos del film.

Un primer aspecto que hemos de valorar es la integración de la música en la diégesis del film, es decir, la justificación óptica o presencia en la pantalla de la fuente sonora. Como es lógico en una película de estas características la mayor parte de la música es extra-diegética, es decir, su presencia no está justificada en la pantalla ni en la narración, sino que se incluye de manera artificial como un recurso estético y de apoyo a la comprensión sintáctica del film. No obstante existen en esta banda sonora musical cinco bloques con música diegética: dos corresponden a la secuencia de la sala de fiestas del hotel (#9, #10), dos a la fiesta en el casino (#14, #15) y el último a la fiesta final en casa de Sánchez Bey (#29). En los cuatro primeros casos, la presencia de la fuente sonora se justifica ópticamente, ya que llegamos a ver la orquestina de jazz en el hotel y la banda de música en el casino. En caso del bloque #29, no se nos ofrece ningún plano de la orquesta que interpreta el vals, pero su presencia en el salón esta claramente justificada. Quedaría un sexto bloque (#13), que corresponde a la curiosa secuencia de la feria. En este caso, hemos preferido utilizar el término “supuestamente diegética”, ya que no sólo no existe justificación óptica clara de una fuente sonora, sino que además los cambios de escena son constantes, permaneciendo la música siempre en el mismo plano sonoro y sin cortes. Al comienzo de la secuencia parece claro que se trata de la música del carrusel por lo que, en este caso, hablaríamos de una forma de paso de una presencia real a una irreal (de diegética a extradiegética).

En lo que se refiere a la interacción semántica entre música e imagen, hay un absoluto predominio de la convergencia semántica entre ambos lenguajes, especialmente de tipo anímico. Las escenas tristes o melancólicas se acompañan con una música que expresa esos mismos sentimientos, lo que también sucede con las de carácter alegre y optimista. En algunos casos también encontramos una relación convergente de carácter físico, es decir, relacionada con la acción y el movimiento, como sucede en el bloque #2 (expulsión de los gatos) o en los bloques vinculados al

tema de la huida (bloques #12, #13, #19 y #20). Tan sólo en uno de los bloques encontramos una relación semántica divergente, que además tiene una honda significación a nivel expresivo. Se trata del bloque #15, en el que la orquesta interpreta un alegre pasodoble mientras que Jacobito saca a bailar a una joven aldeana coja con objeto de burlarse de ella. La alegría de la música, unida a la risa de los muchachos, hace aún más cruel y deplorable la situación narrada en la imagen. La cara de Octavio, que inmediatamente se identifica con la muchacha, es el contrapunto perfecto para la comprensión de la dura escena. También en relación con la significación musical, es importante hacer hincapié en un interesante recurso argumental: el uso de la música *foxtrot* como símbolo de la sofisticación y frivolidad de la que quiere hacer gala Octavio en sus primeras conversaciones con Lelly (bloques #10 y #12).

Respecto a la forma de ubicación en el montaje de los bloques musicales, lo más habitual es la correspondencia bloque-escena, aunque hay algunos bloques más largos que se extienden a secuencias completas (por ejemplo, los bloques #14 y #29). También hay bloques más reducidos que se circunscriben a un solo plano (bloque #11). Rara vez se usa el bloque musical a modo de transición entre escenas, aunque existe algún caso aislado (bloque #12).

Otro aspecto interesante tiene que ver con la forma narrativa, es decir, la manera en que la música se integra en la narración fílmica. Como hemos visto en el apartado anterior, el recurso predominante en esta BSM es la articulación a partir de temas, que se vinculan argumentalmente a determinados personajes o situaciones. Nos acercamos, por tanto, al concepto de *leitmotiv* cinematográfico¹³, que constituye la forma más clásica de integrar la música en el desarrollo narrativo del film. Sin embargo, no es el único recurso utilizado. Por ejemplo, la presencia de la música resulta fundamental en las secuencias de montaje¹⁴, tal y como sucede en el bloque #5. Otras formas de ubicación características tienen que ver con la sincronía: así encontramos interesantes

¹³ Como ya hemos aclarado en el capítulo 1, el *leitmotiv* cinematográfico posee un carácter propio que los distingue del operístico wagneriano. Por eso, nuestra opción es utilizar el término “tema musical” en la mayor parte de los casos.

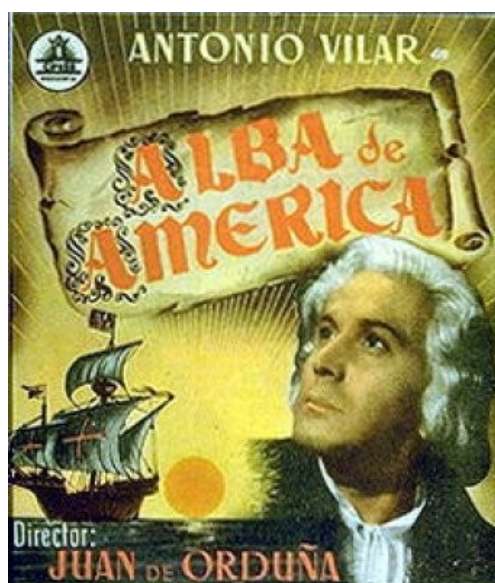
¹⁴ El término secuencia de montaje se refiere a una rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efecto ópticos, que se utiliza para expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie. La música es un elemento imprescindible en este recurso cinematográfico empleado en el cine clásico para la elipsis temporal.

efectos de *mickeymoussing* (bloques #2, #6, #25 y #29), y sorpresivas irrupciones musicales (bloques #12, #13, #19 y #20).

En lo que se refiere al plano auditivo en que se presenta la música, lo habitual es el plano secundario (por debajo de los diálogos) o incluso de figuración. No obstante, algunos de los bloques se inician en un primer plano sonoro para, a continuación, suavizarse y dejar paso a los diálogos. También se produce el efecto contrario, por ejemplo en los bloques #17 y #29, en los que, tras los diálogos se produce un crescendo musical que desemboca en un fragmento protagonizado sólo por música e imágenes.

En cuanto a los defectos achacables a esta BSM, la mayor parte de ellos no son atribuibles al compositor, sino que son consecuencia del montaje: algunos cortes bruscos (#21) o bloques que quedan recortados (#25). Por otra parte, un rasgo criticable, aunque muy usual en la música cinematográfica (no sólo de Quintero) es la repetición literal de un determinado bloque en distintas escenas. Es decir, el compositor no se molesta en variar un determinado tema, sino que se limita a indicar en la partitura la repetición de un bloque ya compuesto. Si esta repetición está bien encajada en el desarrollo argumental, el defecto puede llegar a convertirse en virtud. El problema se presenta cuando en realidad se trata de un “relleno” o bloque de recurso, algo poco habitual en los trabajos de Quintero.

5.2. La epopeya histórica: *Alba de América* (1951)



A. INTRODUCCIÓN

Ficha técnica

Título: Alba de América

Año: 1951

Productora: CIFESA (ESPAÑA)

Director: Juan de Orduña, 1951

Guión: José Rodolfo Boeta (guión literario y diálogos), Juan de Orduña (guión técnico)

Director de fotografía: Alfredo Fraile

Música: Juan Quintero Muñoz

Intérpretes: Antonio Vilar, Amparo Rivelles, José Suárez, María Martín, Jesús Tordesillas, Eduardo Fajardo, Virgilio Teixeira, Alberto Romea, Manuel Luna, José Marco Davo, Antonio Casas, Nicolás Díaz Perchicot, Ana María Custodio

Decorados y ambientación: Sigfrido Burmann

Duración: 110 minutos

Formato: 35 milímetros. Blanco y negro

Género: Histórico

Estrenos: 20-12-1951 Madrid: Rialto; 21-12-1951 Barcelona: Alexandra, Atlanta

Sinopsis

La acción comienza en mitad del océano Atlántico. Tras una tormenta, los tripulantes de la nave Santa María están a punto de amotinarse contra Cristóbal Colón. Martín Alonso Pinzón consigue abortar el motín y empieza a contar a los marineros quién es Colón y cómo ha llegado hasta allí. A partir de aquí, un *flashback* retrotrae la narración hasta el momento de la llegada de Cristóbal Colón a España, siete años antes. El marino llegaba tras ser rechazado por otros gobernantes, con el objetivo de ofrecer su proyecto a los reyes de España. Su primera parada es el convento de La Rábida, donde Fray Juan Pérez le anima a perseguir su sueño y le ofrece una carta de recomendación para la reina Isabel. Desde allí marcha hasta el campamento de los Reyes Católicos, durante el asedio de Granada. La Reina muestra interés, pero se decide someter el proyecto al juicio de una asamblea de notables. Mientras tanto Colón se instala en Córdoba, donde conoce a Beatriz, una joven de la que se enamora. También en Córdoba

encuentra al judío Isaac y al francés Gastón, dos personajes que harán lo posible por frustrar sus ilusiones. El consejo de expertos rechaza por dos veces el proyecto de Colón, ya que este no ofrece pruebas de la veracidad de sus teorías. Él permanece cerca de los reyes y, cuando termina la Guerra de Granada, la reina Isabel decide apoyar por su cuenta y riesgo la aventura transoceánica. A pesar de obtener el favor real, a Colón no le resulta fácil hacerse con los navíos y reunir una tripulación para ellos. Su condición de extranjero y lo incierto de su proyecto provocan el rechazo de los marineros del puerto de Palos. Entonces recibe el apoyo de la familia Pinzón, gracias a la cual el proyecto sale adelante y los barcos zarpan por fin. Volvemos a la situación de partida: las tres carabelas en mitad del océano. Justo cuando la desesperanza está a punto de abatir a toda la tripulación, Rodrigo de Triana avista tierra. Se produce el desembarco y Colón toma posesión de las tierras en nombre de los Reyes Católicos. Finalmente, se produce la llegada de Colón ante los reyes. Viene acompañado de un séquito de indígenas que son bautizados, cumpliendo así las motivaciones evangelizadoras que movieron a la reina Isabel.

Contexto

La génesis de esta película responde a una voluntad claramente ideológica, operada desde las más altas instancias del poder político. El detonante fue el estreno del film británico *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949), protagonizado por Fredric March. Aunque la censura prohibió su exhibición en España, los que la vieron fuera de nuestras fronteras manifestaron su disconformidad con la visión histórica ofrecida, especialmente respecto a la figura de los Reyes Católicos. La respuesta institucional franquista fue la promulgación de un concurso público para la producción de un film nacional que restaurara la “dignidad” histórica hispana. El concurso fue convocado por el Instituto de Cultura Hispánica, a instancias del mismísimo Almirante Luis Carrero Blanco. CIFESA obtuvo la concesión del proyecto, cuya dirección corrió a cargo de Juan de Orduña, y el papel de Colón fue asignado al actor portugués Antonio Vilar. Además de una generosa subvención del Sindicato Nacional del Espectáculo, el estado aportó a la producción una reproducción a tamaño real de la carabela Santa María y puso a disposición del equipo tres embarcaciones de la Armada Española -un crucero llamado Magallanes y dos remolcadores de alta mar- como apoyo durante el

rodaje de las escenas marítimas. Aún así, los incidentes no se hicieron esperar, como explicaba el propio Antonio Vilar en un documental sobre el film:

Hubo un día que estábamos rodando cerca de Ibiza y vino ese viento del mistral, el que viene del Golfo de Lyon, y empiezan a hincharse las velas de una manera tremenda, y el barco no hay quien lo controle, no hay quien aguante aquello, porque aquello se reventaba y empieza a venir contra las rocas. Viene uno de los remolcadores y echa un cable, pero el cable se rompe. Fíjate la velocidad del viento, el célebre mistral... y después otro remolcador fue a la proa, echó otro cable, el de la popa echó otro cable y paró. Pero si no lo paran, aquello diez minutos después se hace desecho contra las rocas. Y eso fue gracias a la organización de la marina, que siempre hemos tenido como puntos de apoyo, dos remolcadores de alta mar y un crucero que era el Magallanes, donde todos los domingos oíamos misa.¹⁵

El director de fotografía, Alfredo Fraile, corrobora los problemas para el rodaje de las escenas marítimas:

Hubo muchas dificultades, era muy difícil para nosotros hacer aquello, porque rodar como rodamos en aquella carabela construida para nosotros donde no había quien parase, de verdad, todo el mundo loco, todo el mundo mareado, porque rodábamos en alta mar, vamos en alta mar relativa, pero en el mar adentro, claro, para que no se viera la costa, que eran muchas escenas, era muy difícil hacerlo.¹⁶

Fue un rodaje difícil, largo y penoso, debido sobre todo a la filmación de las escenas exteriores, como nos cuenta otra de las protagonistas de la película, Amparo Rivelles (que interpretaba a Isabel la Católica):

Construyeron la carabela, se fueron a alta mar no sé cuanto tiempo y... uy fue un lío horrible. Por eso te digo, empezamos la película y se acabó la película seis o siete meses después porque tuvieron que hacer todas las cosas de mar y aprovechar que hiciera buen tiempo para que... la luz... en fin, todas esas cosas que pasan en el cine.¹⁷

El rodaje de más de siete meses de duración constituyó un ingente esfuerzo de producción y organización por parte de la productora. Hemos de tener en cuenta que *Alba de América* fue uno de los últimos intentos de CIFESA por reflotar su producción, en lo que hemos denominado “el canto de cisne” de la empresa de Vicente Casanova. Amparándose en el éxito obtenido por *Locura de amor* en 1948, CIFESA quiso recuperar, a comienzos de la década de los cincuenta, el liderazgo perdido produciendo

¹⁵ MENDEZ-LEITE, Fernando (Dir.). “Documental sobre *Alba de América*”. En: Programa *La noche del cine español*. Televisión Española, 1985. Agradecemos al profesor Josep Lluís i Falcó que nos facilitase este interesante documental, del que hemos transcrito la totalidad de las entrevistas.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

filmes históricos de un formato similar. Eran películas grandilocuentes y patrióticas, en las que se contaba con los mejores equipos artísticos y técnicos, bajo las órdenes de Juan de Orduña. Títulos como *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La Leona de Castilla* (1951) constituyen auténticos emblemas de este modelo de superproducción española de “cartón- piedra”. Sin embargo, la caída de CIFESA era ya un hecho, que se materializó en el año 1952 con el anuncio público del fin de sus producciones directas. Hay que decir, no obstante, que el público acogió *Alba de América* con un moderado entusiasmo. Tras su estreno en el cine Rialto de Madrid el día 20 de diciembre de 1951, el film permaneció un total de 53 días en cartel, lo que la coloca entre las 15 películas españolas más vistas de la década de los cincuenta¹⁸. Sin embargo no llegó a alcanzar el éxito esperado, por lo que el futuro de CIFESA parecía ya hipotecado.

El problema fue que el esfuerzo económico realizado por CIFESA y el apoyo institucional del gobierno a la producción no se vieron recompensados en la fase de exhibición por parte del aparato cinematográfico del estado, lo que llegó a provocar un conflicto que tuvo como principal consecuencia la dimisión del entonces recién nombrado Director General de Cinematografía. José María García Escudero, que había accedido al cargo en agosto de 1951, se opuso a que *Alba de América* obtuviese la categoría de “Interés Nacional”, otorgándole en su lugar la “1ª categoría”. Vicente Casanova, que aspiraba con este film a obtener al menos siete licencias de importación¹⁹ tuvo que conformarse sólo con dos. El productor decidió entonces mover los hilos políticos contra García Escudero, quien además había apoyado la concesión del “Interés Nacional” a la película *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), cuyo contenido de crítica social y su enfoque neorrealista podían resultar incómodos al Régimen. El ministro de Información y Turismo Gabriel Arias-Salgado comenzó entonces a presionar al Director General hasta conseguir su dimisión el 3 de marzo de 1952. Doce días después *Alba de América* obtiene la clasificación anhelada del “Interés Nacional”²⁰. Al parecer, todos

¹⁸ MONTERDE, José Enrique. “Continuismo y disidencia (1951-1962)”. En: GUBERN, Román (coaut.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 262.

¹⁹ Recordemos que en el sistema franquista la clasificación de una película determinaba el número de licencias de importación de que recibía su productor.

²⁰ Véase: HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993, pp. 41-42.

estos problemas hicieron también mella en la trayectoria del realizador Juan de Orduña, que tardaría tres años en volverse a poner tras las cámaras²¹.

Centrándonos en el contenido del film, su guión fue también escogido mediante el concurso público convocado por el Instituto de Cultura Hispánica. El autor era José Rodulfo Boeta, profesional de Radio Nacional que en los años cuarenta había firmado algún trabajo de importancia, como el guión de la película *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). La estructura de la narración se basa en un recurso muy cinematográfico: el *flash-back*. Distinguimos tres partes muy desiguales:

- Introducción: Desesperación a mitad del viaje (hasta 00.10.47). Tras abortar un incipiente motín, Martín Alonso Pinzón cuenta a los marineros la historia de Cristóbal Colón.
- Desarrollo: La historia de Cristóbal Colón desde su llegada a España hasta que consigue zarpar con las tres carabelas camino de las Indias (hasta 01.33.56). Se trata del grueso de la narración, que ocupa la mayor parte del metraje del film.
- Conclusión: Fin del relato de Pinzón, incertidumbre en el barco y descubrimiento final (hasta 01.50.44).

Como vemos, a pesar de las dificultades de rodaje explicadas anteriormente, la mayor parte de la película no se rodó en el mar, sino en los estudios cinematográficos madrileños de Sevilla Films. De hecho, podría decirse que el viaje de Colón no es el núcleo del argumento, sino más bien los años previos al viaje: la historia de un proyecto utópico.

B. CONSIDERACIONES GENERALES

La vinculación profesional entre Juan Quintero y Juan de Orduña se remonta a los momentos finales de la Guerra Civil. Ambos se conocieron a través de la familia Muñoz Sampedro y desde entonces sus colaboraciones fueron constantes, especialmente en la década de los cuarenta. Desde el cortometraje documental *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940) hasta la adaptación de *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña,

²¹ Lo haría en *Cañas y barro*, adaptación cinematográfica de la novela de Blasco Ibáñez de 1954 producida por él mismo a través de su empresa Orduña Films.

1954), fueron más de veinte las películas de Orduña a las que puso música nuestro compositor. Una relación fructífera y continuada que alcanzó su cenit en el ciclo de super-producciones históricas que Orduña dirigió para CIFESA entre 1948 y 1951: *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La Leona de Castilla* (1951). Las composiciones de Juan Quintero para estos filmes constituyen posiblemente el mejor trabajo de su carrera, tanto por la amplitud de sus partituras como por la calidad en la construcción temática y el lenguaje sinfónico empleado. La música de Quintero era para Juan de Orduña un elemento vital que le permitía emular la estética de las rutilantes producciones norteamericanas. Si visualmente era difícil que estos filmes alcanzasen la calidad del cine de Hollywood, al menos en el ámbito sonoro ofrecían una música de categoría análoga a la de los grandes maestros de la Meca del cine, como Max Steiner o Miklós Rózsa.

Gracias a los títulos de crédito de la película sabemos que, además del compositor Juan Quintero, el equipo contó con la figura de un asesor musical: el “Rvdo. P. Inglés”. Suponemos que se trata del insigne musicólogo Higinio Inglés, por entonces director del Instituto Español de Musicología y Presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma ¿Cuál fue su función en el contexto de esta producción cinematográfica? Seguramente a instancias del Instituto de Cultura Hispánica, que apoyó la producción desde diversos ámbitos, el padre Inglés asesoró al equipo en las cuestiones referentes al canto gregoriano, ya que se incluyeron varios bloques diegéticos con este tipo de música.

Fuentes disponibles

Para la realización de este análisis contamos con dos fuentes fundamentales:

- Fuente audiovisual: disponemos de la película grabada en formato DVD²².
- Fuente musical: Partituras fotocopiadas del original conservadas en el CEDOA – ICCMU de la Sociedad General de Autores (Madrid). La partitura original para orquesta contiene un total de 117 páginas. Asimismo, el compositor José Nieto nos ha facilitado

²² No hemos localizado una edición comercial disponible, pero sí hemos podido recurrir a una emisión televisiva del año 1985 para obtener una copia en formato digital de calidad media.

amablemente una copia de la edición por ordenador de la música del film (77 páginas), realizada junto a Benito Lauret²³.

Resulta realmente sorprendente la magnitud de la partitura original, pero también lo es su complejidad. *Alba de América* no fue una película fácil en ningún aspecto. Su rodaje fue largo y lleno de complicaciones. Tampoco debieron resultar sencillas las labores de montaje y sonorización de una película tan extensa, con tal cantidad de escenas y ambientes distintos, y con las siempre complejas escenas marítimas y de acción. Las labores de composición musical debieron de ser también muy complicadas. La principal prueba de ello es la propia configuración de la partitura original. Estamos acostumbrados a ciertas alteraciones en el orden de los bloques, como por ejemplo la presencia del bloque de “Títulos” al final de la partitura. Sin embargo no es tan frecuente que algunos bloques aparezcan duplicados (“Títulos” y “Títulos bis”) o que al final de la misma encontremos un inserto de tres bloques numerados con el cero (“Nº 0”, “Nº 00” y “Nº 000”), que se corresponden con las escenas de la parte introductoria del film. Además a menudo los bloques están desordenados o no se corresponden exactamente con la música que suena en la película. De todo ello deducimos que, en las labores de composición, Juan Quintero tuvo que ir adaptándose al desarrollo de la post-producción del film: diversos pre-montajes y montajes, secuencias completas que se filmaron por separado y luego tuvieron que ser insertadas (fundamentalmente, exteriores y escenas marítimas), cambios en los tiempos de duración de los bloques y otras incidencias.

Características de la BSM

Juan Quintero compuso para este film una de sus mejores bandas sonoras musicales, que condensa los principales rasgos de su estilo audiovisual, así como buena parte de los recursos propios del llamado clasicismo musical cinematográfico. El primer paso del análisis ha consistido en la identificación de los bloques musicales y su duración a partir de la fuente audiovisual, contrastando a continuación el resultado con la partitura de la que disponemos. Destaca, en primer lugar, la gran cantidad de metraje con música que posee la película. En el visionado hemos localizado un total de 66

²³ Para la grabación del disco *Clásicos del cine español. Vol. 1*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

bloques, con una duración total de 81 minutos y 9 segundos. Teniendo en cuenta que la duración del film es de 110 minutos con 44 segundos, la presencia musical alcanza un porcentaje cercano al 74%. Se trata de una cifra realmente alta: tres de cada cuatro segundos del metraje de la película contienen música. Esta profusión no sólo responde al consabido gusto melómano del realizador, sino principalmente a la necesidad de apoyar, a través de la música, el desarrollo argumental del film y dotar al conjunto de un carácter espectacular que la imagen por sí sola era incapaz de alcanzar. Los bloques musicales se suceden sin solución de continuidad, lo que nos aproxima a lo que Josep Lluís denomina “bloque continuo”²⁴. En buena parte de los casos, la identificación de los bloques a partir de la fuente audiovisual resultaba muy difícil por la ausencia de pausas entre ellos. La sensación sonora era de bloques muy largos que aunaban distintas escenas y secuencias. Ha sido al combinar el visionado del film con el seguimiento de la partitura cuando hemos podido identificar con mayor claridad los distintos bloques de que consta esta banda sonora.

En cuanto al número de bloques, como suele ser habitual, no existe una total coincidencia entre la partitura y el resultado final del film. En la partitura, Quintero numera un total de 59 bloques, a los que se suman los dos correspondientes a los títulos (“Títulos” y “Títulos bis”) y los tres de la introducción numerados con el cero (“Nº 0”, “Nº 00” y “Nº 000”). Esto hace un total de 64 bloques, cifra muy similar a los 66 localizados en el visionado del film. Pero la partitura no presenta todos los números²⁵, está bastante desordenada y posee cambios en la numeración. También se aprecia la ausencia de una partitura (a la que Quintero llama “adicional”) que viene a completar algunos de los bloques finales de la película. La mayoría de los números que faltan en la partitura corresponden a música diegética (números musicales presentes en el film) o a bloques duplicados que se sustituyen por otros.

Desde el punto de vista estrictamente musical, esta banda sonora puede inscribirse dentro del estilo sinfónico tardorromántico propio de la música

²⁴ En su artículo el autor se refiere al “bloque continuo, que podemos encontrar de manera singular en películas de los años treinta (como lastre todavía del acompañamiento musical ininterrumpido de la época silente) o en el cine de animación”. LLUÍS I FALCÓ. Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995). Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores>

²⁵ Faltan los números 3, 8, 12, 14, 18, 21, 22, 23, 34, 43 y 46; otros, por el contrario, aparecen duplicados, como el 16, el 20 y el 39.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

cinematográfica de la época. Además hemos de tener en cuenta que se trata una gran producción de temática histórica, lo que requiere una música ampulosa y heroica, como lo eran las pretensiones del film. La plantilla orquestal utilizada responde al modelo más habitual en Quintero: una orquesta sinfónica, en la que puede destacarse el refuerzo en la sección de metales (3 voces de trompas, 3 de trompetas y 3 de trombones) para las escenas de carácter épico o de acción. Por lo demás, la sección de cuerda domina en la mayor parte de los bloques, asumiendo los violines las melodías principales (especialmente en el que será tema principal del film: el tema de Colón). Esta banda sonora musical está configurada a partir de la idea de temas musicales, algunos de los cuales responden con claridad al concepto de *leitmotiv*. Estos temas característicos son fundamentalmente motivos melódicos reconocibles, sencillos y sugestivos que el espectador asimila de inmediato. En otro tipo de bloques (como los de acción, suspense) el compositor opta por la inestabilidad del cromatismo, las escalas y los arpeggios. La textura es predominantemente homofónica o de melodía acompañada, muy meridiana, especialmente en la exposición de los diversos temas. No obstante, en algunos bloques el compositor presenta un contrapunto, incluso de tipo imitativo, de cierta calidad en su construcción. Desde el punto de vista armónico, nos encontramos ante una música plenamente tonal, en la que predominan algunas tonalidades características como Sol mayor (tema de Colón) y Do mayor.

C. DESARROLLO DE LA BSM (*SPOTTING*)

#0. Fanfarria de CIFESA (00.00.00 - 00.00.18).



#1. Genérico de entrada (00.00.19 - 00.02.17): corresponde a los títulos de crédito de la película. Como imágenes de fondo aparecen diversos planos generales de la carabela Santa María en el mar. El bloque posee dos partes. Los primeros 59” nos presentan el tema principal o tema de Colón (al que llamaremos Tema A), que se corresponde con el bloque “Títulos” de la partitura. El tema es presentado por el *tutti* orquestal. A continuación, se incluye el “Gloria in

Excelsis Deo” con coro de voces graves y orquesta, que aparece en otro lugar de la partitura (numerado como 54 y 57).



#2. (00.02.18 - 00.02.48): inicialmente se mantiene el plano general de la carabela, a la que nos vamos acercando. Después nos introducimos en el interior del barco, con imágenes de distintos espacios del mismo. Una panorámica vertical descendente va desde el puesto del vigía en lo alto del palo mayor hasta la cubierta, donde los marineros trabajan. La música va del primer plano inicial hasta un segundo plano para dejar paso a las voces de los marineros en cubierta y terminar definitivamente cuando empieza a cantar uno de ellos. Este bloque que aparece en la partitura bajo la denominación “Títulos bis” nos presenta otro de los temas recurrentes de la banda sonora, en ritmo ternario, vinculado con las escenas marítimas (lo llamaremos Tema del Mar o Tema B).



#3. (00.02.49 - 00.03.14): Música Diegética. Un marinero canta una coplilla mientras sus compañeros conversan en cubierta sobre la incierta situación del viaje. La copla, cuyo texto comienza diciendo “Me escribistes en la arena / y firmastes en la mar”, aparecerá en más de una ocasión a lo largo de la película.



#4. (00.05.00 - 00.07.27): Este bloque sirve para articular la secuencia de montaje de la tormenta. Se corresponde con el bloque “Nº 0” de la partitura. Se acerca una tormenta. Las ráfagas de viento son descritas musicalmente por escalas cromáticas ascendentes y descendentes en el viento madera. El prelude de la tormenta, con imágenes marítimas y planos generales de la carabela, se acompaña con un tema musical que evoca el motivo marítimo ternario del Tema B (#2), pero ahora

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

lo hace en modo menor (La menor). La tensión y el suspense del momento se describen a través de un fragmento de trémolos en las cuerdas. La tormenta estalla, con fuerte lluvia y viento. Se retoma el tema anterior, con la misma descripción musical de los fenómenos atmosféricos: escalas en las maderas y *glissandos* en el arpa. Resulta significativo el hecho de que son precisamente los efectos sonoros y la música los que sustentan la verosimilitud de la secuencia, ya que las imágenes son incapaces de describir la violencia de la tormenta. Se tiende a planos cortos, no se presentan planos generales del barco ni de la tormenta, el mar parece en calma, apenas vemos olas, ni ráfagas de fuerte viento en las velas. Al cesar la tormenta, volvemos a un plano general de la carabela. El descenso de las velas del barco al arriarse es marcado con dos *glissandos* descendentes de arpa, de manera absolutamente sincrónica (*mickeymousing*). Tras la tempestad llega la calma, y con ella un plano general de la carabela con una nueva música llena de optimismo en modo mayor (La Mayor) y compás binario. La melodía corresponde a los violines, mientras que el resto de las cuerdas y los vientos realizan un sencillo acompañamiento de acordes.



#5. (00.08.10 - 00.09.36): nos situamos a las puertas de un motín. Tras un breve monólogo interior de Colón se oyen risas entre los marineros. El almirante se acerca a ellos, con el consiguiente aumento de la tensión. La música (en la partitura “Nº 00”) permanece en primer plano marcando cierto suspense: una progresión de acordes en modo menor (La menor) de tésitura ascendente, comenzando por los violonchelos y siguiendo con las violas, violines y trompas. La melodía imita el salto de 5ª ascendente de la cabeza del tema de Colón (Tema A), mientras el acompañamiento presenta un trémolo en las cuerdas que potencia la tensión. Cuando comienza el diálogo la música pasa a un segundo plano. Los marineros amenazan a Colón con tirarle al mar y volver a Palos, pero éste intenta convencerles de lo contrario. La llegada de Martín Alonso Pinzón deshace el motín. Con él terminan la tensión y -por consiguiente- la música.



#6. (00.10.47 - 00.11.24): Pinzón inicia el relato de la vida de Colón y se produce el *flash-back* que nos lleva al momento de su llegada a España. El bloque (en la partitura “Nº 000”) se inicia con tres compases introductorios en tesitura grave (cellos, violas y trombones) para dejar paso al tema de Colón (Tema A) que se presenta sólo en las cuerdas en el momento en que aparece la imagen del genovés con su hijo de la mano.



#7. (00.11.46 - 00.14.46): Colón llega con su hijo a los astilleros de Palos, bulliciosos y llenos de marineros. Ante las preguntas del niño, él le habla sobre sus proyectos e ilusiones. Colón pregunta por el navío que se está construyendo: le informan de que se llama “La Pinta” y pertenece a Martín Alonso Pinzón. Se produce el primer encuentro entre Colón y Pinzón. Tras una breve conversación entre ambos, padre e hijo se dirigen al monasterio de La Rábida. Enlace con la nueva escena, en el refectorio del monasterio, donde finaliza el bloque musical. Este largo bloque se corresponde con el “Nº 1” de la partitura y en él encontramos un predominio absoluto del tema de Colón (Tema A), al que se van intercalando pequeños solos circunstanciales de instrumentos de viento (clarinete y flauta).



#8. (00.15.26 - 00.17.15): En el Monasterio de la Rábida, Colón conversa con Fray Juan Pérez sobre su proyecto. En un balcón del refectorio, frente al mar, el marino habla de su amor por la navegación y el estudio de los astros. Después se dirigen a hablar con el cosmógrafo del monasterio, Fray Antonio de Marchena. Este bloque (“Nº 2” de la partitura) se inicia con una breve cita a la cabeza del tema de Colón (Tema A) en la voz del cello, pero pronto pasa a exponer una serie de temas

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

circunstanciales que acompañan el relato de los sueños e ilusiones del navegante. Se alternan solos de violín, flauta y clarinete. En la parte final del bloque destaca un *divisi* a tres de los violines sobre la repetición de una síncopa en *ostinato* de fagot, arpa y viola.



mar en el primer plano sonoro.

#9. (00.20.24 - 00.21.03): Diegética. Los frailes cantan el oficio gregoriano. La cámara realiza un *travelling* por la capilla del monasterio hasta llegar a una ventana. Pasamos a ver imágenes de la orilla del mar. Aunque sigue el canto de los frailes, éste pasa a un segundo plano dejando el sonido de las olas del



de Colón, que acompaña las explicaciones del marino y los comentarios de los frailes. Se presenta primeramente solo en las cuerdas y después se incorporan el viento madera. Finalmente, cuando Fray Juan aconseja a Colón marchar a la corte, se incorporan los metales con un motivo solemne y regio, que después es imitado por las cuerdas.

#10. (00.21.49 - 00.24.03): Colón explica a los frailes su teoría de cómo llegar a las Indias por occidente. Cuando está a punto de marcharse, Fray Juan le ofrece alojamiento para su hijo y una carta de recomendación para la reina Isabel. En este bloque (“Nº 4” de la partitura) encontramos un predominio absoluto del tema



finaliza con un plano de la fortaleza sobre la que ondea una bandera con la media luna y un soldado árabe toca un añafil celebrando su victoria. Lógicamente, la música de este

#11. (00.24.04 - 00.24.27): Presentación de la Guerra de Granada: la pérdida de la fortaleza de Moclín. Se trata de una secuencia de montaje que se inicia con un primer plano del pendón de los Reyes Católicos. Un soldado musulmán lo destruye y, a continuación, se suceden imágenes de la batalla. La secuencia

bloque ha de ser descriptiva, es decir, convergente semánticamente con lo que está sucediendo en la imagen: la acción de una batalla. Se trata del bloque “Nº 5” de la partitura, aunque está sometido a ciertas modificaciones y recortes, suponemos que consecuencia del montaje final del film. El ritmo del bloque es ágil (*Allegro*) y comienza con una especie de fanfarria (figuraciones en tresillo y notas con puntillo) realizada por la sección de metales al completo (plano del pendón real). A continuación, se inicia la batalla, en la que la melodía principal sigue estando en los metales, mientras que las maderas y las cuerdas graves acompañan con acordes (trémolo en cellos y violas). Los violines realizan trepidantes escalas ascendentes y descendentes cuyo cromatismo va aumentando conforme avanzan la acción en una progresión ascendente, que también observamos en la melodía principal. Finalmente, cuando la fortaleza es tomada, destaca el detalle “diegético” del añafil árabe que ejecuta una breve melodía de sonoridad modal y oriental (Re - Mib- Fa#- Mib- Re).



#12. (00.24.28 - 00.26.36): En el campamento cristiano, el rey Fernando y sus caballeros se preparan para recibir a la reina. De repente, llega un emisario que trae la noticia de la pérdida de Moclín. Los capitanes discuten sobre quién dirigirá la ofensiva para recuperar la fortaleza. Finalmente acuerdan que será el

primero al que la reina salude cuando llegue. Se anuncia la llegada de la reina Isabel al campamento. Este bloque corresponde al “Nº 6” de la partitura y se divide en varias secciones. La primera, que acompaña a las imágenes exteriores del campamento, presenta homofónicamente un motivo solemne en metales y cuerdas. A continuación, la escena del interior de la tienda del rey es acompañada por un nuevo movimiento (*Andante*), en el que el violín primero realiza una melodía, cuyo comienzo está emparentado con el del tema marítimo del bloque #2. Esta melodía está acompañada por figuras largas en violines segundos y violas, mientras que el compás es marcado por corcheas a tiempo y *pizzicato* en cellos y contrabajos. Después se incorporan los vientos (maderas en la melodía y metales en el acompañamiento), ampliando la textura hasta llegar a un corte brusco. El anuncio de la pérdida de la fortaleza rompe abruptamente el tema anterior y se marca con un motivo trágico en trompas, cellos y contrabajos.

Continúan las cuerdas con una progresión de acordes, sobre la que se alza un solo de clarinete. Finalmente, el anuncio de la llegada de la reina se acompaña con un motivo a modo de fanfarria en las trompetas (*divisi* a 3).



#13. (00.26.31 - 00.28.32): Llegada de la reina con su séquito al campamento y saludo a Gonzalo de Córdoba, que se encamina hacia la fortaleza de Moclín para iniciar la batalla. Este bloque, en el que la música tiene un carácter absolutamente protagónico, aparece en la partitura con el “Nº 7” y ofrece hasta cinco subdivisiones. Al comienzo de la secuencia, vemos cómo los heraldos salvan con sus trompetas la llegada de la reina. Se produce aquí un juego entre lo diegético y lo extradiegético: la imagen de los instrumentistas es inicialmente acompañada por una fanfarria de la sección de metales al completo (2 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y una tuba). Sin embargo, pronto se incorpora un ostinato en las cuerdas que, lógicamente, elimina el posible carácter diegético de la música. A los 19 segundos se inicia una marcha solemne, mientras vemos en imagen el séquito de la reina. Tras una breve introducción, aparece otro de los temas recurrentes del film, al que llamaremos “tema real” (o Tema C). Este tema expresa la grandeza y solemnidad de los acontecimientos relacionados con los Reyes Católicos. Se trata de una marcha interpretada por el *tutti* orquestal, si bien la parte principal de la melodía recae sobre los violines y las flautas. Cuando la reina baja de su caballo y saluda al rey y a los caballeros se produce un nuevo cambio en la música, que pasa a un segundo plano para dejar paso al diálogo. Tras el saludo a Gonzalo Fernández de Córdoba, con el que la reina le otorga sin saberlo la misión de recuperar la fortaleza de Moclín, se retoma el tema real (C). Finalmente, la salida del Gran Capitán con sus tropas es acompañada con una melodía ágil, épica y descriptiva en los metales a la que sigue un curioso pasaje contrapuntístico en las cuerdas, con el que finaliza el bloque. La llegada a la fortaleza dominada por los árabes se marca con el detalle “diegético” del añafil que ejecuta la misma breve melodía de sonoridad modal y oriental del final del bloque #11.



escena: la imagen de un soldado herido en el campamento cristiano.

#14. (00.28.33 - 00.29.20): Secuencia de la batalla de Moclín. La música mantiene su presencia protagónica y descriptiva, y continúa a partir del bloque anterior. Para describir la batalla el compositor hace uso de un bloque ya utilizado, el “Nº 5” de la partitura (#11). El bloque finaliza con un enlace a la siguiente



escena: la imagen de un soldado herido en el campamento cristiano.

#15. (00.29.59 - 00.31.11): La reina visita a los heridos de la batalla en el campamento. Al salir de la tienda aparece Colón, que le presenta sus respetos, y ella le invita a contarle su proyecto. El bloque comienza describiendo la tristeza de la reina tras ver a los heridos (21”) mediante una sencilla melodía cromática descendente en las cuerdas graves. Al salir de la tienda, la reina habla con sus acompañantes sobre el transcurso de la guerra. Un primer plano de Colón, antes de su presentación, es marcado musicalmente con la 5ª ascendente que caracteriza la cabeza de su tema (Tema A). Mientras la reina conversa con sus consejeros, la música pasa a un segundo plano con un solo de violín. Finalmente, el encuentro de la reina con Colón se ilustra nuevamente con el tema A.

#15. (00.29.59 - 00.31.11): La reina visita a los heridos de la batalla en el campamento. Al salir de la tienda aparece Colón, que le presenta sus respetos, y ella le invita a contarle su proyecto. El bloque comienza describiendo la tristeza de la reina tras ver a los heridos (21”) mediante una sencilla melodía cromática descendente en las cuerdas graves. Al salir de la tienda, la reina habla con sus acompañantes sobre el transcurso de la guerra. Un primer plano de Colón, antes de su presentación, es marcado musicalmente con la 5ª ascendente que caracteriza la cabeza de su tema (Tema A). Mientras la reina conversa con sus consejeros, la música pasa a un segundo plano con un solo de violín. Finalmente, el encuentro de la reina con Colón se ilustra nuevamente con el tema A.



escena: la imagen de un soldado herido en el campamento cristiano.

#16 (00.33.16 - 00.33.57): tras exponer su proyecto a los reyes, Colón sale de la tienda. Los reyes se quedan discutiendo sobre la propuesta del navegante, pero una nueva noticia les interrumpe: la recuperación de la fortaleza de Moclín. Este bloque (“Nº 10” de la partitura) posee dos motivos musicales: inicialmente, la salida de Colón de escena se acompaña con el tema A presentado exclusivamente por las cuerdas y en *tempo adagio*. Con la llegada del mensajero que trae las buenas nuevas

#16 (00.33.16 - 00.33.57): tras exponer su proyecto a los reyes, Colón sale de la tienda. Los reyes se quedan discutiendo sobre la propuesta del navegante, pero una nueva noticia les interrumpe: la recuperación de la fortaleza de Moclín. Este bloque (“Nº 10” de la partitura) posee dos motivos musicales: inicialmente, la salida de Colón de escena se acompaña con el tema A presentado exclusivamente por las cuerdas y en *tempo adagio*. Con la llegada del mensajero que trae las buenas nuevas

(32'') finaliza el tema de Colón y se inicia un breve motivo circunstancial, de sonoridad épica, presentado por los trombones y las trompas.



#17 (00.33.58 - 00.35.27): Música diegética, no incluida en la partitura Baile en el patio del mesón. Se trata de una baile de tipo popular andaluz (sevillanas antiguas) interpretado por una rondalla formada por guitarras, laúdes y bandurrias. Cristóbal Colón llega al lugar y se queda mirando a Beatriz que baila en el patio.

Tras él lo hace Isaac, que se sienta a hablar con Gastón. La música pasa a segundo plano durante la conversación.



#18 (00.35.28 - 00.36.13): Música diegética, no incluida en la partitura. Continúa el baile en el patio del mesón. La misma plantilla instrumental interpreta otra pieza de aire popular andaluz. La música pasa de nuevo a segundo plano cuando Colón charla con el mesonero, interesándose por la muchacha.

Aunque ninguno de estos dos bloques figura en la partitura, sí debieron numerarse en el guión musical inicial, ya que en la partitura se pasa del "Nº 10" al "Nº 13".



#19 (00.36.28 - 00.37.40): Gastón intenta forzar a Beatriz y Colón va en su ayuda. Tras el enfrentamiento, Colón se queda a solas con la muchacha y ambos conversan. Este bloque ("Nº 13" de la partitura) posee dos secciones. La primera contiene una música descriptiva de la tensión de la escena (44 segundos): Gastón

intentando forzar a Beatriz, aparición del Colón y discusión de los dos hombres. Sobre un trémolo en las cuerdas agudas, los instrumentos graves (cello, contrabajo y fagot) realizan un motivo lleno de cromatismo. Tras quedar Colón y Beatriz solos, se inicia un breve motivo de enlace (un solo de violín de dos compases) que desemboca en la

segunda sección de bloque: la llegada del amor. En siete compases se nos presenta otro de los temas recurrentes de esta banda sonora, al que llamaremos “Tema de amor” o de Beatriz (tema D). El motivo melódico es interpretado por un violonchelo solista con el acompañamiento del resto de las cuerdas.



#20 (00.38.33 - 00.41.00): Colón entra en su habitación del mesón, donde le espera Isaac, el banquero judío, que se ofrece a participar en su proyecto. Ante la negativa de Colón, Isaac intenta chantajearle y es expulsado de la habitación por el marino. Este bloque aparece en la partitura bajo el “Nº 15”. La primera parte del mismo (1’ 07”) supone la presentación del personaje judío: predominio del viento madera (oboe, clarinete, fagot). La melodía principal (en Do menor) es ejecutada por el oboe, doblado en el grave por un *pizzicato* de cello. Este tema en ritmo ternario tiene un carácter sibilino que viene a identificar al intrigante personaje y aparecerá en otras ocasiones a lo largo del film (subtema G). Al iniciarse la discusión entre los dos personajes se produce un cambio de dinámica: pasamos de un *piano* a un *mezzoforte* en el que las cuerdas adquieren el protagonismo a través de una tensa melodía en los violines, una progresión ascendente llena de cromatismo (1’39”). A continuación vuelve la melodía “intrigante” del oboe y el cello, ahora acompañada por un trémolo de violines. La resolución final del bloque y de la escena (expulsión de Isaac) se produce con una melodía circunstancial en los violines basada en saltos de 6ª mayor ascendente acompañada por el conjunto de la orquesta.



#21 (00.41.01 - 00.41.47): Cristóbal Colón camina por las bulliciosas calles de la ciudad de Córdoba. Se dirige a la casa de Centurione, el banquero genovés, donde también le espera Isaac. Se trata de un bloque circunstancial *Allegretto* en ritmo ternario (3/8), con el que se pretende reflejar la alegría y el bullicio de la ciudad. La ágil melodía se encuentra en los violines primeros, mientras que el resto de

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

las cuerdas realizan un acompañamiento en *pizzicato*. La duración del bloque en la película no corresponde exactamente a lo que encontramos en la partitura (“Nº 16”), ya que hubo que reducirlo en más de 16 segundos (presumiblemente, por motivos de montaje). Para solucionarlo, el compositor prescinde de los 15 compases iniciales, aunque luego estos se interpretarán en un *da capo*.



#22 (00.42.03 - 00.43.03): El banquero genovés Centurione enseña a Colón el documento de su condena e Isaac aprovecha para chantajearle. La música describe la tensión del momento a partir de la aparición del documento, con un bloque circunstancial en la tonalidad de La menor que figura en la partitura con el “Nº 17”. La instrumentación se inicia con un solo de clarinete de (16”) al que siguen las cuerdas. A continuación se suceden tres breves solos en los vientos: flauta, clarinete y fagot, para finalizar con un acorde de La menor en las cuerdas, que sirve de acompañamiento a un leve motivo en el clarinete.



#23 (00.43.04 - 00.44.23): Colón vuelve al mesón y conversa con Beatriz. Se trata de un diálogo amoroso e ilusionado en el que volvemos a encontrar el “Tema de Amor” (tema D), presentado inicialmente por el violoncello, con un sucinto acompañamiento de los clarinetes. Conforme avanza la conversación, la textura musical se va ampliando: la melodía pasa a los violines primeros con el acompañamiento del resto de las cuerdas y, a continuación se incorporan trompas y trompetas. En la partitura se produce una alteración del orden, se produce un salto hasta el bloque “Nº 24” (recordemos que el anterior era el “Nº 17”). Además, seguramente por motivos de montaje, en el film se recortan los cuatro compases finales.



#24 (00.44.24 - 00.46.22): Momentos previos al encuentro de Cristóbal Colón con la junta de notables que ha de decidir sobre el futuro de su viaje. Mientras espera en el vestíbulo, aparece Martín Alonso Pinzón que le propone colaborar en su proyecto. Colón rechaza el ofrecimiento al sentirse amparado por los

reyes. Este bloque (“Nº 19” de la partitura) se divide en cuatro fragmentos. En el primero de ellos (momentos de espera y aparición de Pinzón), el compositor hace gala de su capacidad para el contrapunto, con una música que recrea el estilo de la música barroca (24’). Cuando Pinzón menciona el proyecto de Colón aparece el tema principal (tema A en La M) expuesto por las cuerdas. El tercer fragmento acompaña a la discusión entre ambos personajes: sobre un acompañamiento homofónico en las cuerdas, se desarrollan breves motivos arpegiados en el fagot, clarinete, flauta y oboe. Finalmente, cuando Colón se despide de Pinzón para entrar en la sala del consejo, se repite literalmente el segundo fragmento (tema de Colón).



#25 (00.46.55 - 00.47.50): Colón explica su proyecto ante la junta de expertos de la Corona. La imagen va mostrando, en un plano panorámico horizontal (de izquierda a derecha), los rostros de cada uno de los consejeros mientras escuchan las palabras del marino. A partir del segundo 46” se produce un *crescendo*

en la música, que pasa a primer plano sonoro, mientras que el monólogo de Colón pasa progresivamente a un segundo plano hasta desaparecer. Finalmente la imagen se detiene ante un gran reloj de arena que, en un efecto de transparencia, manifiesta el transcurso de las horas. De esta forma, la imagen del reloj junto con el protagonismo de la música contribuyen a un efecto de elipsis narrativa. El bloque musical (“Nº 20” de la partitura) presenta el tema de Colón (tema A) expuesto exclusivamente por las cuerdas en la tonalidad de Do mayor. Como elemento característico en la música, destacan el citado *crescendo* en los 10 últimos compases del bloque y un redoble de timbal, que cierra el mismo ante la imagen del reloj de arena.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#26 (00.50.03 - 00.51.12): Tras largas deliberaciones, la junta propone a Colón renunciar a su proyecto, pero éste se niega y realiza un último intento de convencerles. La junta conmina a Colón a desvelar el secreto sobre el que se basa su teoría, pero el genovés rehúsa hacerlo. La música del bloque (“Nº 21” de la partitura) comienza con un fuerte acorde de La menor, tras la negativa de Colón a renunciar a su aventura (“¡Renunciar! ¡Nunca!”). El cansancio está haciendo mella en el marino mientras realiza su último alegato: la música recrea el tema de Colón (Tema A), pero transportado a La menor, lo que le da un aire de tristeza y melancolía. Cuando Fray Hernando le pregunta sobre el “secreto” al que se refiere Colón (58”) los vientos y las cuerdas graves remarcan el dramatismo del momento con un motivo cromático descendente de 3 compases que se repite en el film (no en la partitura) y sirve de enlace para el siguiente bloque, que se sucede sin solución de continuidad.



#27 (00.51.13 - 00.52.30): Ante la negativa de la junta, Colón sale de la estancia desolado. Fray Hernando le sigue hasta la puerta, donde le anima a permanecer cerca de la corte y seguir intentándolo. El bloque musical (“Nº 22” de la partitura) sigue en la tonalidad de La menor y aporta una gran dosis de dramatismo y melancolía, ante el fracaso de Colón. La música permanece en primer plano mientras el marino se marcha. El protagonismo melódico reside en los violines primeros, que ejecutan un tema que se inicia con un salto de 6ª menor ascendente, acompañados por el resto del *tutti* orquestal. Cuando Colón llega a la puerta, Fray Hernando se para a hablar con él. Continúa el mismo tema, ahora solo en las cuerdas, aunque permanece en un segundo plano.

#28 (00.52.31 - 00.53.14): **Música diegética** que no aparece en la partitura. Mientras Colón pasea con Beatriz junto al río Guadalquivir, un lanero canta una coplilla. El texto de la copla parece hacer referencia a la pareja de enamorados. Dice así:



Muy graciosa es la doncella,
como es bella y hermosa,
digas tú, el marinero
que en las naves vivías,
si la nave, la vela o la estrella
es tan bella.



#29 (00.53.23 - 00.55.25): Colón y Beatriz hablan amorosamente junto al río sobre el futuro de su relación. Él reconoce no tener nada que ofrecer, pero ella dice quererle tal y como es. El bloque musical que acompaña la escena (“Nº 24” de la partitura) presenta lógicamente el tema de amor (Tema D) en tres versiones. La primera a solo de violoncello, con un breve contrapunto en los clarinetes. Tras un motivo de enlace en el arpa (arpeggio ascendente sobre el grado de la dominante: Sol), se presenta de nuevo el tema de amor con la melodía en el violín primero y acompañamiento en el resto de las cuerdas. Finalmente se realiza el mismo motivo en las cuerdas, pero con la incorporación de los metales (trompas y trompetas) en el acompañamiento.



#30 (00.57.52 - 00.58.20): Colón acaba de entregar un mapa de Italia a Villamarín en la corte. Repentinamente, los reyes hacen entrada en el lugar. Les precede una fanfarria de metales (bloque “Nº 25” de la partitura) diegética aunque fuera de campo (no vemos a los instrumentistas pero es factible su presencia). Sin embargo, el bloque continúa de manera extra-diegética con la cita literal un tema orquestal ya conocido: la marcha real del #13 (Tema C), que acompaña a la entrada de los reyes.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#31 (00.58.51 - 00.59.56): Colón enseña su mapa a los reyes y la reina le da esperanzas. El boque (“Nº 26” de la partitura) se inicia con una cita del tema de Colón (Tema A en Do mayor) solo en las cuerdas. Le sigue un breve solo de clarinete que sirve de enlace con la segunda parte del bloque en el que cambia el compás (de 2/4 a 3/4). Mientras la reina explica su primer contacto con el mar y da esperanzas a Colón, la música la acompaña en segundo plano con un sencillo fragmento homofónico solo de cuerdas a modo de coral.



#32 (00.59.57 - 01.02.59): En el puerto de Sevilla los hermanos Pinzones preparan sus navíos para la expedición a Italia de Villamarín. La secuencia comienza con una conversación entre marineros. A continuación, los Pinzones hablan con Villamarín sobre el transcurso de la guerra de Granada. De repente aparece un nuevo personaje, Pedro Vázquez, un viejo marinero recientemente naufragado que relata a Pinzón su experiencia en ultramar, donde llegó a intuir la existencia de tierra. En la partitura, este largo bloque resulta de la unión de dos números (“Nº 27 y Nº 28”). La primera parte comienza con un *Allegretto* en ritmo ternario, ágil y alegre, que sirve para ambientar el bullicio del puerto. Cuando comienza la charla de los marineros, la música pasa a un segundo plano, el ritmo se tranquiliza y comienza la melodía en las maderas sobre una nota pedal de violoncello. La escena pasa entonces al grupo de los Pinzones y Villamarín, quienes también conversan sobre un fondo musical sencillo: melodía en las flautas y acompañamiento en los violines. El cambio musical se produce con la aparición de Pedro Vázquez y la narración de sus visiones (inicio del “Nº 28”). Se mantiene el tipo de textura anterior: acompañamiento de acordes en las cuerdas sobre el que se desarrollan melodías solísticas: primero de flauta, después clarinete y finalmente dos violines. Los solos de vientos tienen una sonoridad andaluza (modo frigio).



#33 (01.05.10 - 01.05.55): el ejército victorioso de los Reyes Católicos desfila por las calles de Córdoba. Los planos generales de la llegada de las tropas se van alternando con planos medios de dos grupos de personajes que conversan: Cristóbal Colón habla con un mensajero portugués sobre sus futuras victorias, mientras que Isaac encarga a Gastón un sabotaje. El bloque musical es una repetición literal de #13 (Tema regio o tema C), que pasa a segundo plano sonoro en los momentos de diálogo. El final del bloque enlaza con la siguiente escena: Gastón entra en una taberna.



#34 (01.06.18 - 01.07.00): escena nocturna en la que unos ladrones atacan a Colón para robarle la carta del rey de Portugal. El genovés es rescatado por unos soldados entre los que se encuentra su amigo Pedro, de quien se despide. El bloque musical (“Nº 30” de la partitura) es absolutamente descriptivo de la violencia de la escena: fuertes acordes de viento metal, trémolos en las cuerdas y vertiginosas escalas cromáticas en el viento madera.



#35 (01.07.54 - 01.09.13): Secuencia de la toma de Granada. Se inicia con el tremolar del pendón real y el discurso de liberación de la ciudad. A continuación, entra en escena Boabdil, quien entrega a los Reyes Católicos las llaves de la ciudad. La planificación nos recuerda visualmente a la composición de la más famosa pintura histórica que trata sobre este episodio: el óleo “La rendición de Granada” de Francisco Padilla (1882), que se conserva en el Palacio del Senado (Madrid). En la música de este bloque (que corresponde al “Nº 32” de la partitura) interviene toda la orquesta y puede dividirse en tres partes. Los primeros 8 segundos (tremolar del pendón y discurso) presentan una fanfarria de tipo militar. Con la

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

aparición de Boabdil, el *tempo* se ralentiza y comienza un *ostinato* en la percusión y los instrumentos graves (negra + corchea con puntillo + semicorchea) sobre el que se inicia una melodía en los violines de clara sonoridad arabizante (escala menor armónica). Cuando se produce la entrega de las llaves, se cita literalmente la marcha del tema regio (#13), con la que se cierra el bloque.



(Tema de amor).

#36 (01.11.01 - 01.12.50): tras una nueva junta de expertos, el proyecto de Colón vuelve a ser rechazado. Éste se queda sólo en la sala del palacio hasta que llega Beatriz a consolarle. Colón le confiesa su intención de dejar España: ambos se funden en un abrazo amoroso. El bloque musical repite literalmente el #29



compases para su adecuación a la duración de la escena. De esta forma identificamos esta melodía con las intrigas de los personajes negativos del film: Isaac y Gastón.

#37 (01.12.51 - 01.14.38): Colón regresa a la venta cordobesa donde conoció a Beatriz. Allí se encuentra con Gastón, que le propone llevar su proyecto a los reyes de Francia. Este bloque no figura en la partitura ya que es una repetición literal del #20 (subtema G, “Nº 15” de la partitura), en la que se suprimen algunos

#38 (01.14.39 - 01.17.56): Decidido a marcharse a Francia, Colón se despide de Fray Juan Pérez en el Monasterio de la Rábida. El fraile intenta disuadirle de su idea de abandonar España y le invita a desvelar su secreto. Colón decide sincerarse y muestra a Fray Juan el mapa de Paolo Toscanelli en el que se basa su teoría. Se

trata del bloque musical más largo de todo el film y coincide en duración con el total de la escena del monasterio. En la partitura aparece como “Nº 35” y comienza con la

siguiente indicación: “Copiar los 32 primeros del nº 2”. Es decir, el compositor inicia este bloque retomando la música utilizada en #8 (“Nº 2” de la partitura) que - recordemos- coincidía con la llegada del descubridor al Monasterio de la Rábida y su primera conversación con Fray Juan Pérez. A partir del minuto 1’15” (Colón decide desvelar su secreto) finaliza la cita y comienza la parte original del bloque. Consiste básicamente en una sucesión de variaciones sobre el tema de Colón (tema A), interpretadas por diversas formaciones instrumentales: la primera por un dúo de flauta y clarinete, la segunda por un trío de dos violines y cello, y la tercera (momento en que Colón muestra el mapa a Fray Juan, 2’ 10”) es un *tutti* homofónico de cuerdas al que después se incorporan los metales y las maderas. Finalmente, en el momento dramático en el que Colón expresa su apego a su secreto, encontramos un solo de cello con acompañamiento de las cuerdas graves y un motivo final en las cuerdas y las trompas, ambos inspirados también en la cabeza del tema A.



#39 (01.19.02 - 01.19.53): la reina se reúne con los representantes del consejo antes de firmar las capitulaciones. Aunque Colón pide demasiado, ella decide empeñar sus joyas para poner en marcha el proyecto. Este bloque (“Nº 37” de la partitura) comienza con un breve motivo cromático descendente *sforzando* en las cuerdas, que acompaña al momento en que la reina sentencia “Colón pidió demasiado”. A continuación, el estilo musical se suaviza (la reina accede con ilusión al proyecto) y nos presenta unas variaciones en compás binario sobre el tema del Mar (tema B): inicialmente presenta un solo de violín con acompañamiento de cuerdas y viento madera, le siguen sendos solos de flauta y clarinete, con el mismo acompañamiento de cuerdas. A este bloque le son restados siete compases en el resultado final de la película, seguramente a causa del montaje.

#40 (01.20.36 - 01.21.10): Reunión de los marineros en la iglesia de Palos. Ante las órdenes reales de apoyar a Colón, los marineros se niegan y salen de la iglesia camino de la taberna. Se trata de un bloque sin vinculación temática en el que se describe el momento de tensión y rechazo provocado por los marineros, así como la decepción de

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



Cristóbal Colón. Destacan las melodías ágiles, cromáticas y arpegiadas en los violines primeros y en un solo de clarinete. El acompañamiento de cuerdas en trémolo acentúa la sensación de desasosiego.



#41 (01.21.11 - 01.21.30): Música diegética que no aparece en la partitura. En la taberna un marinero canta acompañado de un laúd. Se trata de la misma copla que escuchamos al comienzo de la película (#3), que suena ahora de fondo en la taberna mientras el resto de los personajes conversan.



#42 (01.22.55 - 01.24.10): Este bloque (“Nº 39” de la partitura) abarca varias escenas. Comienza en la taberna, con el enfrentamiento entre Gastón y el soldado real Pedro de Harana. El siguiente plano muestra a Gastón muerto en la orilla del mar, mientras que Pedro (en plano contrapicado) lo mira y se marcha. Finalmente,

Colón se queda en la playa discutiendo con el judío Isaac, que augura un nefasto futuro a su empresa. Los primeros 28 segundos del bloque ilustran la lucha a muerte entre Gastón y Pedro, una lucha que no vemos en imagen (elipsis desde el inicio de la pelea en la taberna hasta el plano de Gastón muerto). Se trata, por tanto, de una música absolutamente descriptiva con un enérgico trémolo en las cuerdas que sirve de acompañamiento a una melodía cromática de motivos descendentes en los metales y fagotes. A partir del segundo 28, cuando Colón se queda solo en la playa, se produce un cambio de compás (de ternario a binario), de dinámica (de *fortissimo* a *pianissimo*) y de carácter: acordes ligados en las cuerdas que sirven de fondo a una melodía ágil en flautas y clarinetes. Esta música de sonoridad triste que acompaña la conversación entre Colón e Isaac, va *in crescendo* conforme se acalora el diálogo, hasta concluir con un

trágico *tutti* orquestal en los últimos diez segundos (plano medio de Colón sólo mirando al cielo).



#43 (01.24.11 - 01.25.10): Colón reza en la iglesia, ante el abandono de los marineros. Este bloque (“Nº 40” de la partitura) se compone de dos partes. Los primeros seis compases, que sirven de fondo a la oración de Colón, presentan un tema descriptivo de sonoridad eclesiástica (a modo de coral) en la tonalidad de

Mi menor. Su melodía recae sobre un solo de flauta, con el único acompañamiento de clarinetes y fagotes. En el momento en que aparece Fray Juan Pérez para aconsejarle, las cuerdas comienzan a ejecutar el tema principal del film (tema A) en la tonalidad de Mi mayor.



#44 (01.26.16 - 01.26.49): Música diegética que no aparece en la partitura. En el puerto de Palos un marinero canta acompañado de un laúd. Se trata de la misma copla que escuchamos al comienzo de la película (#3). La copla comienza a sonar como fondo durante una conversación entre Colón y Pinzón. Después

ambos se acercan al grupo de marineros, entre los que se encuentra el personaje cantor. Pinzón interrumpe la canción para exhortar a los marineros a enrolarse en la aventura de Colón.



#45 (01.27.04 - 01.27.20): Pinzón convence a los marineros para que se alistan en la expedición de Colón. Se trata de un bloque breve (“Nº 41” de la partitura) que describe el entusiasmo del momento y la esperanza ante la posibilidad de que el viaje por fin se realice. La música posee un ritmo ternario y el tema

melódico es expuesto por los violines con el acompañamiento del resto de las cuerdas,

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

las maderas graves, trompas y trompetas. Esta melodía volverá a aparecer en algunas de las siguientes escenas, por lo que la vinculamos a la idea del viaje o la partida. Podemos considerarlo un sub-tema, al que llamaremos “de la partida” (o subtema E).

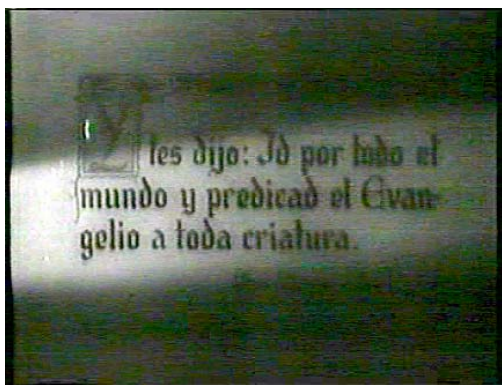


#46 (01.27.21 - 01.28.05): Los marineros de Palos se van inscribiendo en la expedición y son asignados a los distintos navíos. Mientras tanto, Colón habla con los varones de la familia Pinzón, que se han alistado en pleno, les agradece su colaboración y encomienda el pilotaje de la Pinta y la Niña. Este bloque figura en la partitura bajo la denominación “Nº 41bis” y tiene una forma tripartita: A - B - A’. Durante los primeros 19 segundos, mientras vemos alistarse a los marineros, encontramos un motivo melódico circunstancial en las maderas con el acompañamiento del arpa y las cuerdas graves. La parte central de la escena, que muestra la conversación entre Colón y los Pinzones, se acompaña con el tema del bloque anterior (subtema E) sometido a cierta variación: modula a la tonalidad de Sol mayor, lo ejecutan solo las cuerdas con un *tempo* más pausado y un carácter más lírico. Finalmente, volvemos a ver a los marineros alistarse (entre ellos, Rodrigo de Triana) y volvemos al motivo inicial del bloque, aunque reducido a tres compases.



#47 (01.28.06 - 01.30.08): Este bloque (“Nº 42” de la partitura) posee una duración superior a dos minutos y sirve como acompañamiento a una secuencia que engloba varias escenas relacionadas con la partida y la despedida. El primer fragmento (53 segundos) presenta un montaje paralelo alterno en el que se contraponen dos escenas. Por un lado Isaac advierte a un grupo de marineros sobre los peligros del viaje (visión pesimista), mientras que por otra parte el viejo Pedro Vázquez les habla de las maravillas que van a encontrar (visión optimista). Cada escena se acompaña con un motivo musical distinto: la visión negativa de Isaac es ilustrada musicalmente por unos ostinatos de trompetas (con sordina) con acompañamiento de

cellos y violas, mientras que la visión positiva de Pedro Vázquez se acompaña por una lírica melodía en los violines. Destaca la perfección y exactitud de la sincronía entre los cambios de plano visual y el cambio de motivo musical²⁶. La segunda parte de esta secuencia es una escena sin diálogos en la que vemos a los marineros dirigirse en bote hacia las carabelas. La música adquiere en este fragmento un papel protagónico: tras un enlace de escala ascendente en los violines y *glissando* de arpa, se nos presenta el motivo musical de la partida (subtema E) en la tonalidad de La mayor, en un tempo más lento y con carácter más lírico que en anteriores apariciones. A esta escena de “enlace” (que finaliza en el minuto 1’ 09”) le sigue la despedida de Colón de un grupo de personajes. Primero se despide de su hijo, con el único acompañamiento musical de un solo de violonchelo, y a continuación se despide de Fray Juan Pérez. En ese momento se produce un cambio de compás (de 3/4 a 2/4) y se inicia el tema de Colón (tema A) en violines y violas, incorporándose los cellos en los últimos tres compases. Finalmente, el cosmógrafo Fray Antonio de Marchena hace entrega a Colón de unas cartas de navegación: de nuevo cambio de compás a 3/4 y presentación de un motivo contrastante en el viento madera, con el que finaliza la secuencia.



#48 (01.30.09 - 01.31.13): Música Diegética.

Esta escena se inicia con un inserto en el que aparece el siguiente texto evangélico “Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura”, a continuación vemos una celebración litúrgica en el puerto. Fray Juan bendice a la expedición y les da la comunión.

La música de este bloque es diegética y no aparece en la partitura. Los monjes presentes en el acto cantan una pieza de canto gregoriano, el “Pange Lingua”:

Pange, lingua, gloriosi
Corporis mysterium
Sanguisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium.

²⁶ En la partitura el compositor presenta indicaciones de sincronía en los segundos 4, 10, 13, 23 y 28, coincidiendo con cada cambio de escena.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#49 (01.31.14 - 01.32.21): La música de este bloque comienza al final de la misa, a continuación del canto gregoriano. Tras comulgar, Cristóbal Colón habla sobre las motivaciones religiosas de su empresa. Después vemos a los marineros despedirse de sus familias y dirigirse a las carabelas. La secuencia se cierra con la partida de Colón y de

los Pinzones en dos barcas hacia las carabelas. Este bloque (“Nº 44” de la partitura) comienza con el tema de la partida (subtema E), que es expuesto inicialmente por un solo de clarinete (monólogo de Colón) y después por los violines sobre acompañamiento del resto de la orquesta (despedida de los marineros). A continuación, mientras vemos las salidas de las barcas de Colón y de los Pinzones, la orquesta al completo ejecuta un tema circunstancial, de sonoridad alegre y optimista, cuya melodía tiene cierta relación con el Tema del Mar (B).



#50 (01.32.22 - 01.33.05): Las carabelas se preparan para zarpar. El bloque (“Nº 44A” de la partitura) se enlaza con el anterior sin solución de continuidad. Los primeros 22 segundos nos presentan un tema épico y optimista con melodía en trompas y violonchelos sobre un acompañamiento en trino de maderas y cuerdas.

Destaca el momento en que los almirantes mandan largar las velas: las caídas de las velas de la Santa María y la Pinta se acompañan musicalmente con sendos glissandos descendentes de arpa, en un efecto de total sincronía (*mickeymoussing*).



#51 (01.33.06 - 01.33.30): Comienza con la bendición de Fray Juan a los navíos desde la costa, a la que le siguen las imágenes generales de las embarcaciones y un simbólico plano final: el cielo de la esperanza. Durante los primeros 13 segundos (bendición de Fray Juan)

las cuerdas realizan una suave progresión descendente y cromática en su parte final. En el resto del bloque (“Nº 45” de la partitura) las cuerdas y el viento madera retoman el tema del mar (tema B) que escuchamos en las primeras escenas de la película para acompañar a los planos generales de las carabelas y el cielo. Este bloque está reducido en el film de los 29 segundos previstos en la partitura a 24 (no se interpretan los 4 últimos compases).



#52 (01.33.31 - 01.33.56): Música diegética que no aparece en la partitura. Los marineros cantan la Salve en cubierta. Se trata de un coral homofónico a tres voces (bajos, barítonos, tenores). Es posible que sea una composición original, ya que guarda cierta relación con el “Gloria” del bloque inicial (#1).



#53 (01.33.57 - 01.34.08): Enlazando con la Salve anterior (misma tonalidad, Sol mayor), este bloque (“Nº47” de la partitura) presenta un breve apunte orquestal del tema del mar (tema B), que sirve como elipsis para regresar del *flash-back* iniciado al comienzo del film (#6). Martín Alonso Pinzón concluye así su relato:

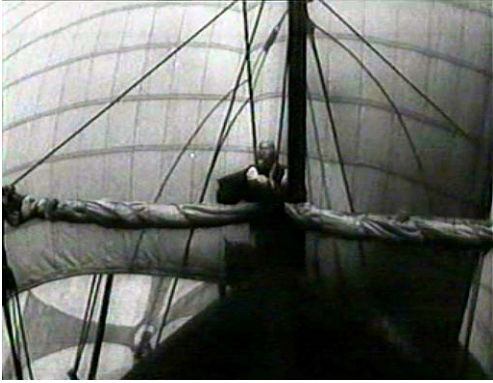
“Lo que dije entonces repito ahora: el almirante nos dará tierra”.



#54 (01.35.17 - 01.35.32): Tras la exhortación de Pinzón, Colón ordena seguir el rumbo hacia poniente. A la imagen del Almirante le sucede un plano general de la carabela y finaliza la secuencia con otro plano general de los tres navíos en el mar al anochecer. Este bloque musical (“Nº 48” de la partitura) resulta ser una

copia de los compases centrales del bloque #51 (“Nº 45” de la partitura), en los que se interpreta de nuevo el tema del mar (tema B).

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#55 (01.35.52 - 01.36.44): La música comienza durante la conversación de unos marineros, que descansan tumbados en cubierta, hablando sobre la añoranza de su patria y sobre los prodigios que encontrarán en las nuevas tierras. Después vemos un plano general de la proa del barco, en la que está Colón encaramado. Oímos

el relato de sus pensamientos que, a modo de diario, nos dan noticias sobre el transcurso del viaje. Finalmente vemos a Colón dormido en su camarote. Musicalmente se trata de un bloque breve y circunstancial (“Nº 49” de la partitura), que posee una forma A-B-A’. Los primeros tres compases presentan un motivo homofónico en las cuerdas. En los compases 4 al 10 aparece un solo de flauta con sonoridad de escala andaluza (modo frigio), acompañado por los violonchelos. Es el momento final de la conversación de los marineros y el comienzo del monólogo de Colón. Finalmente en los cinco últimos compases volvemos al motivo inicial de las cuerdas.



#56 (01.36.45 - 01.37.37): Un marinero despierta a Colón en su camarote: han encontrado trozos de madera labrada por el hombre. Aparecen otros indicios de la cercanía de la tierra: hierbas en el mar y gaviotas en el cielo. La euforia de la escena es ilustrada musicalmente por un bloque descriptivo (“Nº

50” de la partitura) de textura creciente. Comienza con una sucesión de ágiles entradas en las cuerdas (cellos, violas, violines 2º) que desembocan en un fragmento homofónico de cuerda al que se superponen las ágiles escalas de un solo de violín. A partir del segundo 15 (Colón sale a cubierta) se incorpora el resto de la orquesta con fuertes acordes, sobre los que escuchamos breves melodías a solo (trompeta, oboe, violín). La aparición de los pájaros (32”) acrecienta la euforia, lo que musicalmente se describe con trémolos en los violines y en el viento madera, que sirven de fondo a una enérgica melodía en las trompas, basada en un salto de novena ascendente. Le sigue una progresión ascendente de motivos cromáticos en las violas, para desembocar de nuevo en el motivo de las trompas (apoyadas ahora por lo cellos), con el acompañamiento del

tutti orquestal, incluyendo un redoble de timbales como colofón. Este final coincide con la simbólica imagen de una gaviota volando.



#57 (01.37.38 - 01.38.54): Ya ha anochecido, los marineros duermen en cubierta. Colón ordena a toda la tripulación que haga guardia durante la noche para avistar tierra. El bloque musical (“Nº51” de la partitura) se subdivide en dos secciones: la primera (hasta 40”) es una variación del tema del mar en la que la melodía es llevada por las flautas sobre un acompañamiento *ostinato* en el arpa (descriptivismo: parece marcar el paso del tiempo). Sirve como acompañamiento a las imágenes del barco en la noche y de los marineros descansando. La segunda parte del bloque, que coincide con el discurso de Colón a los marineros, nos presenta un motivo circunstancial en progresión cromática ascendente, que es ejecutado exclusivamente por las cuerdas, al que siguen un breve apunte de las trompetas (*divisi* a 3) y un solo de clarinete.



#58 (01.38.55 - 01.40.08): Noche de vigilia: Colón, en el puente de mando, no deja de mirar al mar. Cree haber visto una lucecita, pero finalmente ésta desaparece. El bloque musical (“Nº 52” de la partitura) presenta motivos circunstanciales que ambientan la espera y la expectación. Los cellos y las maderas graves (clarinetes en registro grave y fagotes) realizan un motivo melódico, con pequeños apuntes de arpa. En el momento en que Colón cree haber visto una luz, se incorporan las cuerdas que realizan una progresión ascendente (resaltando la expectación del momento). Pero al darse cuenta de que la luz ya no se ve, vuelve el motivo inicial de los instrumentos graves.

#59 (01.40.11 - 01.41.50): Este bloque comienza con el motivo anterior que marcaba la espera de Colón. De repente aparece un plano general en el que se divisa la costa a lo lejos. Rodrigo de Triana avista tierra y se produce una explosión de alegría en toda la

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



tripulación. El bloque musical (“Nº 53” de la partitura) es bastante complejo en su estructura, pues va adaptándose al carácter de los distintos momentos de la escena: expectación inicial, sorpresa, euforia, etc. Sin embargo podemos reconocer cuatro secciones bastante claras: A-B-C-B’. La primera (hasta el segundo 33) marca el final de la espera de Colón, que sigue mirando al mar. Se trata de una continuación del motivo con el que terminaba el bloque anterior, presentado igualmente por cellos, clarinetes y fagotes. En la parte final del fragmento se produce un *crescendo* en el que la melodía es asumida por las trompas (en el segundo 21 aparece la imagen lejana de la costa). Cuando Rodrigo de Triana lanza el grito de “¡Tierra!” se produce un cambio de tonalidad (de Do mayor a Sol mayor) y se inicia el segundo fragmento. Se trata de un tema triunfal (al que podríamos considerar “motivo del descubrimiento”). Su melodía de sonoridad épica recae sobre las trompas, mientras que el resto de la orquesta realiza un acompañamiento en trémolo. A continuación la melodía es asumida por los violines. La música acompaña la euforia de los marineros que se encaraman a las velas y los mástiles del barco para ver tierra. A partir del segundo 55 se inicia el tercer fragmento (mientras seguimos viendo las imágenes de la tripulación exaltada), que no es otro que el tema de Colón expuesto solemnemente a toda orquesta. El fragmento final retoma el llamado “motivo del descubrimiento”, con el que se cierra el bloque.



#60 (01.41.51 - 01.42.31): Toda la tripulación de la Santa María canta en cubierta el “Gloria in Excelsis Deo”. Este bloque aparece en la partitura con el “Nº 54 y 57”, ya que volveremos a escucharlo completo en una escena posterior (llegada ante los Reyes Católicos). En esta escena solo se incluye la mitad del bloque (44”). Este mismo bloque musical fue utilizado en los títulos de crédito (#1). La presencia en pantalla de los marineros cantando nos llevaría a considerar esta inclusión musical como diegética, sin embargo el bloque contiene un acompañamiento instrumental cuya existencia no se justifica. En las dos primeras frases

(“Gloria in excelsis Deo / et in terra pax hominibus”) las voces se acompañan exclusivamente por las cuerdas (casi imperceptibles en el sonido del film), pero a partir del “bonae voluntatis” se incorpora el *tutti* orquestal. Hablaríamos por tanto de un paso de música diegética a extra-diegética. Al final de la escena la cámara desplaza el plano desde la cubierta del barco hasta las velas al viento, a modo de broche visual.



#61 (01.42.32 - 01.45.03): Secuencia del desembarco. Comienza con la suelta del ancla y el disparo de los cañones. Mientras tanto, en la isla, los indígenas salen de entre la maleza de la selva y se dirigen a la playa con precaución para observar a los visitantes. Cuando los españoles se aproximan en sus barcas, los indígenas deciden retroceder. Los marineros llegan a la orilla entre vítores encabezados por Colón que porta el pendón real y lo clava en el suelo, se arrodilla, coge arena con sus manos y mira hacia la selva. Este bloque, uno de los más largos de la película, aparece en la partitura con el “Nº 55”. Al principio el compositor indica “Copiar de la partitura adicional”, por lo que no disponemos de una parte de su música (hasta 1.43.42). El bloque puede dividirse en cuatro secciones: la primera (copiada de esa partitura adicional), presenta una música absolutamente descriptiva relacionada con el paisaje paradisíaco de la isla y la presencia de los indígenas. Lo más destacado son los detalles descriptivos en el viento madera a imitación del canto de los pájaros. Cuando los marineros se aproximan en sus barcas y los indígenas deciden retroceder, se produce un cambio: el protagonismo melódico pasa a los metales que interpretan un tema más agresivo (motivo descendente en las trompas y trombones), como advertencia del peligro de un enfrentamiento. Cuando las barcas de los españoles llegan a la orilla encontramos un nuevo motivo melódico (que ya sí aparece en la partitura): sobre un *ostinato* en las maderas y acordes de acompañamiento en los metales, las cuerdas realizan un tema melódico característico al que consideraremos el “tema del desembarco” (subtema F). La cuarta y última sección del bloque se inicia (sincrónicamente) en el momento en que Colón clava la bandera en la arena: justo en ese instante cesa de manera abrupta el tema anterior y se inicia una grandiosa exposición del tema de Colón a toda orquesta. Cuando Colón coge la arena con sus

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

manos, el tema se suaviza, pierde volumen, hasta quedar solo las cuerdas graves con una breve melodía descendente (misteriosa) que coincide con la imagen de la selva, que marca el final del bloque.



#62 (01.45.03 - 01.46.46): La música sigue sin solución de continuidad. Al comienzo del bloque (“Nº 56” de la partitura) los marineros se abrazan y felicitan, mientras volvemos a escuchar el tema del desembarco (subtema F). A continuación (21”), Colón toma posesión de las tierras en nombre de los Reyes Católicos y

pone a la isla el nombre de San Salvador. Este fragmento se acompaña con el tema de Colón (A), iniciado suavemente por la trompeta y continuado por las cuerdas. A partir del minuto 1’01” los marineros comienzan a adentrarse en la selva (vuelve el tema del desembarco) dejando solos a Colón y Martín Alonso Pinzón. Ambos comienzan a recordar España y hacen mención a la reina Isabel. En ese momento la música vuelve a cambiar presentando un tema solemne en las cuerdas, con el que finaliza el bloque antes de la siguiente secuencia (final).



#63 (01.46.47 - 01.48.05): Entrada del séquito de los Reyes Católicos en el salón del trono. Repetimos aquí el “Gloria in excelsis Deo”, que ya escuchamos en los bloques #1 y #60 (“Nº 54 y 57” de la partitura), con la novedad de que ahora se interpreta completo (con una duración de 01’18”).



#64 (01.48.10 - 01.49.08): Colón entra en el salón regio seguido de los indígenas capturados entre los vítores de todos los presentes. El comienzo del bloque (“Nº 58” de la partitura) es diegético: los trompeteros reales tocan una breve fanfarria (un solo compás) para anunciar

la entrada de la comitiva. A continuación se incluye una cita literal del Tema real (tema C) del bloque #13 (“Nº 7” de la partitura), que acompaña la entrada de Colón con los indígenas y el saludo a los reyes.



#65 (01.49.09 - 01.50.17): Mientras uno de los indígenas es bautizado con el nombre de Fernando y comienza a rezar el “Padre nuestro”, un primer plano de la reina Isabel nos introduce a sus pensamientos (en voz en *off*) sobre la evangelización del Nuevo Mundo. El bloque musical (“Nº 59” de la partitura)

comienza con un tema solemne y suave, a modo de coral, en las cuerdas y un pequeño solo de violín. Se da paso a continuación a una respuesta por parte de las maderas con un solo de flauta análogo al anterior del violín. Cuando termina el bautismo de los indígenas, los reyes se arrodillan para recibir la bendición del obispo. El motivo musical con el que se cierra el bloque es un coral homofónico en las cuerdas con un acompañamiento arpegiado del arpa.



#66 (01.50.18 - 01.50.44): Un primer plano final de Cristóbal Colón, satisfecho con su hazaña, se enlaza con otro plano del mismo personaje de espaldas y en contraluz sobre un fondo de cielo. A continuación se presentan las imágenes finales de la película: el mar y el cielo de la esperanza. El bloque musical figura

con el “Nº 60” en la partitura. Como no puede ser de otra forma, este broche final se acompaña con el tema principal (tema de Colón), interpretado de forma solemne *in crescendo* por toda la orquesta y con un coro realizando la melodía principal (el coro no figura en la partitura).

Tabla 27: Resumen de los bloques de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

Bl.	Dur.	Tema	Comentario
#0	00.18	-	Fanfarría CIFESA
#1	01.58	A	Genérico de entrada: Títulos de crédito
#2	00.30	B	La tres carabelas en el mar
#3	00.25	-	Diegética: marinero cantando

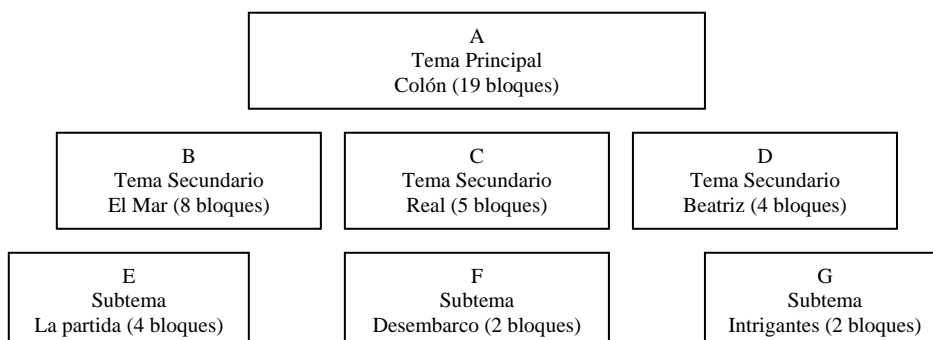
5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

#4	02.27	B	La tempestad
#5	01.26	A	El motín
#6	00.37	A	Se inicia el relato de Pinzón
#7	03.00	A	Llegada de Colón a los astilleros de Palos
#8	01.49	A	Colón conversa con los monjes en La Rábida
#9	00.39	-	Diegética: canto gregoriano
#10	02.14	A	Colón explica su proyecto a los monjes
#11	00.23	-	La Guerra de Granada
#12	02.08	B	El rey Fernando se prepara en el campamento
#13	02.01	C	Llegada de la reina Isabel
#14	00.47	-	Batalla de Moclín
#15	01.12	A	La reina visita a los heridos y conoce a Colón
#16	00.41	A	Tras exponer su proyecto, Colón se despide de los reyes
#17	01.29	-	Diegética: baile en el patio del mesón
#18	00.45	-	Diegética: sigue el baile
#19	01.12	D	Gastón intenta forzar a Beatriz y Colón la rescata
#20	02.27	G	Colón conversa con Isaac, el banquero judío
#21	00.46	-	Colón camina por las calles de Córdoba
#22	01.00	-	El banquero Centurione reclama a Colón su deuda
#23	01.19	D	Colón habla con Beatriz en el mesón
#24	01.58	A	Antes de su reunión con el consejo, Colón habla con Pinzón
#25	00.55	A	Colón expone su proyecto ante el consejo
#26	01.09	A	Último alegato de Colón ante el consejo
#27	01.17	-	Colón sale desolado y habla con Fray Hernando
#28	00.43	-	Diegética: canta un lanero junto al río
#29	02.02	D	Colón y Beatriz conversan junto al río
#30	00.28	C	Entrada de los reyes en salón
#31	01.05	A	Colón vuelve a hablar con los reyes sobre su proyecto
#32	02.02	-	Conversación de los marineros en el puerto de Sevilla
#33	00.45	C	El ejército victorioso de los RR. CC. entra en Córdoba
#34	00.42	-	Por la noche, unos ladrones atacan a Colón
#35	01.19	C	La Toma de Granada
#36	01.49	D	Tras una nueva decepción con el consejo, Beatriz habla con Colón
#37	01.47	G	En el mesón, Colón conversa con Gastón
#38	03.17	A	En el monasterio de la Rábida, Colón desvela su secreto
#39	00.51	B	La reina decide empeñar sus joyas para el proyecto
#40	00.34	-	Los marineros de Palos se niegan a ayudar a Colón
#41	00.19	-	Diegética: marinero canta en la taberna. Misma copla que #3
#42	01.15	-	Muerte de Gastón y discusión entre Colón e Isaac
#43	00.59	A	Viéndose sólo, Colón reza en la iglesia
#44	00.33	-	Diegética: marinero canta en el puerto. Misma copla que #3
#45	00.16	E	Pinzón convence a los marineros
#46	00.44	E	Los marineros se alistan y Pinzón va con toda su familia
#47	02.02	E - A	Los marineros se enrolan, Isaac les advierte de los peligros
#48	01.04	-	Diegética: canto gregoriano "Pange Lingua"
#49	01.07	E	Colón habla sobre el carácter divino de su empresa
#50	00.43	-	Las carabelas se preparan para zarpar
#51	00.24	B	La partida. Imágenes generales: los barcos, la mar, el cielo
#52	00.25	-	Diegética: los marineros cantan la salve
#53	00.11	B	Fin del relato de Pinzón (regreso del <i>flash-back</i>)
#54	00.15	B	Colón ordena seguir el rumbo hacia poniente
#55	00.52	-	Los marineros descansan, añoran y Colón piensa en su viaje
#56	00.52	-	Indicios de proximidad a tierra
#57	01.16	B	Al anochecer los marineros duermen, Colón ordena vigilia
#58	01.13	-	Mientras vigilan, Colón cree haber visto una luz
#59	01.39	A	Por fin se avista tierra. Explosión de alegría
#60	00.40	-	Diegética: "Gloria in excelsis Deo"
#61	02.31	F - A	Momentos previos al desembarco
#62	01.43	F - A	Alegría en el desembarco
#63	01.18	-	Entrada de los RRCC. "Gloria in Excelsis Deo"
#64	00.58	C	Colón entra en el salón regio seguido de los indígenas

#65	01.08	-	Bautismo de un indígena
#66	00.26	A	Final

D. TEMAS

De los 66 bloques de que constan la banda sonora musical de esta película, 41 tienen filiación temática. La estructura temática del film está encabezada por un tema principal (A), al que hemos llamado “Tema de Colón”, que aparece en 19 bloques. Atendiendo al número de apariciones e importancia argumental, el predominio del tema A es absoluto en esta BSM, pero también localizamos tres temas secundarios: el tema del Mar (B), que aparece en 8 bloques; el tema Real (C), que aparece en 5 bloques; y el tema de Amor o de Beatriz (D), que aparece en 4 bloques. Finalmente distinguimos tres subtemas, cuya importancia y número de apariciones es menor. Son el subtema de la partida (E), que aparece en 4 bloques; el del desembarco (F), que aparece en 2 bloques; y el de los intrigantes (G), que aparece en 2 bloques. La estructura temática queda jerarquizada de la siguiente manera:



El tema A o Tema de Colón funciona como tema principal de la BSM. Aparece en 19 bloques²⁷. En su versión original está en la tonalidad de Sol mayor, si bien en algunos bloques aparece transportado (a Do mayor en los bloques #15, #25 y 31; a La menor en el #26). Está encabezado por un motivo característico (el arpeggio de la tonalidad principal sin tercera: Sol-Re, Re-Sol) y desde ahí inicia una progresión descendente. Es un tema sencillo pero muy efectista que expresa la esperanza y la ilusión por conseguir un sueño.

²⁷ En los bloques N° #1, #5, #6, #7, #8, #10, #15, #16, #24, #25, #26, #31, #38, #43, #47, #59, #61, #62 y #66.

The image shows a musical score for two violins and piano. The top two staves are for Violín 1º and Violín 2º, both in 2/4 time and marked *ff*. The key signature is one sharp (F#). The violin parts are marked 'Divisi' and 'Unis.'. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, also in 2/4 time and key of D major.

Ilustración 52: Tema de Colón (Tema A) de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violines extraída del bloque #1. Fuente: Copia de la Partitura Original (Madrid: SGAE)

Este tema es tan omnipresente en la película como lo es el personaje de Colón, al que está vinculado argumentalmente desde el inicio. Su melodía no sólo representa al personaje, sino también a su proyecto y su esperanza en el futuro. Así se nos muestra en la primera secuencia del monasterio de La Rábida, donde Colón habla de sus ilusiones frente al mar (bloque #10) Se torna triste cuando este proyecto peligra, como sucede en la escena de la reunión con el consejo (bloque #26); igualmente se convierte en eufórico y grandioso con el triunfo final del descubrimiento (bloque #59). No se somete a variaciones melódicas ni rítmicas, sino que tan solo cambia su instrumentación en los distintos bloques.

El segundo tema en número de apariciones, aunque quizá no en importancia argumental, es el denominado Tema del Mar (tema), cuya presencia localizamos en 8 bloques: #2, #4, #12, #39, #51, #53, #54 y #57. Tiene un ritmo ternario (3/4) y aparece siempre en la tonalidad de Sol mayor, salvo en el bloque #4 donde está transportado a La mayor. La cabeza del motivo está basada en el intervalo de 3ª menor y su resolución no presenta un arpeggio descendente con la tónica alterada.

En su estado original, este tema aparece fundamentalmente en las escenas marítimas, al comienzo y al final de la película. Es decir, sirve como fondo sonoro a los planos de las carabelas en el mar. Sin embargo, en la parte central del metraje aparece sometido a variaciones en dos ocasiones (cambio de compás a 2/4). La primera, en el

campamento de los Reyes Católicos, donde Fernando se prepara para recibir a Isabel (bloque #12). La segunda, en la escena en que la reina decide empeñar sus joyas para el viaje de Colón (bloque #39).

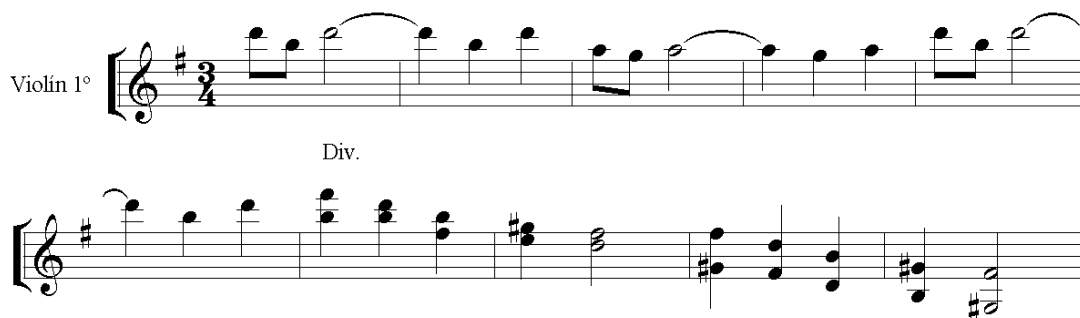


Ilustración 53: Tema del Mar (Tema B) de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín 1º extraída del bloque #2. Fuente: Copia de la Partitura Original. Madrid: SGAE

Precisamente a la figura de los Reyes Católicos está vinculado -al menos en parte- otro de los temas secundarios de esta banda sonora: el tema C o Tema Real. Aparece en 5 bloques a lo largo del metraje del film: #13, #30, #33, #35 y #64. Se trata de una marcha de carácter regio en la tonalidad de Sol mayor. Comienza con el arpeggio descendente del acorde de la tonalidad que da paso a una frase cuadrada de 16 compases (8+8).

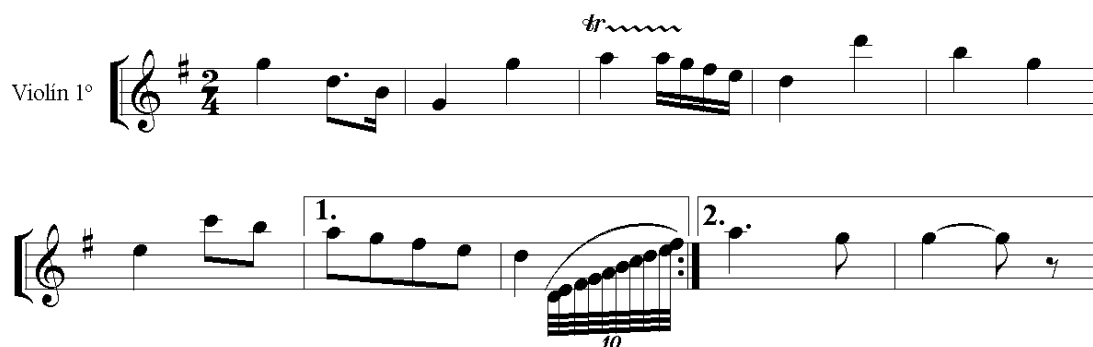


Ilustración 54: Tema Real (Tema C) de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín 1º extraída del bloque #13. Fuente: Copia de Partitura Original. Madrid: SGAE

Lo hemos denominado “tema real” por su carácter regio y porque su aparición en el film casi siempre coincide con la presencia de los monarcas. Este tema musical acompaña a la llegada de la reina Isabel la Católica al campamento (#13), la entrada de

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

los reyes a una estancia del palacio (#30), la rendición de Boabdil en la toma de Granada (#35) y la llegada de Colón ante la corte en la escena final. Sin embargo, el compositor también lo usa como fondo para la escena de la entrada de las tropas victoriosas en Córdoba (#33). Aunque en esta última escena no hay una aparición explícita de los reyes, se sobreentiende que se trata de una victoria atribuible a ellos, por lo que se justifica la presencia del tema, especialmente al tratarse de una entrada militar triunfal.

A pesar de que sólo aparece en cuatro bloques, uno de los temas más importantes del film es el tema D, al que hemos denominado de Beatriz o simplemente “tema de amor”. Lo encontramos en los bloques #19, #23, #29 y #36, siempre vinculado a la relación entre el protagonista del film y su amada Beatriz Enríquez de Harana. Se trata de un tema melódico de gran lirismo en la tonalidad de Do mayor. Aparece expuesto habitualmente por el violonchelo en registro agudo (#19), aunque en algunos bloques su textura se extiende al resto de las cuerdas (#23 y #29).



Ilustración 55: Tema de Beatriz (Tema D) de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violoncello extraída del bloque #19. Fuente: Copia de Partitura Original. Madrid: SGAE

El compositor utiliza este tema como fondo sonoro para las conversaciones entre Colón y Beatriz. El carácter *legato* y *cantabile* de esta melodía es perfectamente adecuado para los instrumentos de cuerda frotada. Mientras que la imagen de los amantes, casi siempre en primer plano, manifiesta el especial talento de Juan de Orduña para las escenas románticas.

En un nivel inferior quedarían los tres motivos melódicos a los que hemos dado la denominación de subtemas, ya que su aparición es muy puntual o está limitada a un fragmento muy concreto de la película. Así, entre los minutos 87 y 92 del metraje, en las secuencias del alistamiento y la partida de la tripulación de las tres carabelas aparece un tema recurrente, al que hemos denominado subtema E o “de la partida”. Lo

encontramos en cuatro bloques seguidos (#45, #46, #47 y #48), alternándose con otros temas de la película (como el tema de Colón en el bloque #47) y variando en su tonalidad (Si bemol mayor, La Mayor, Do mayor). Posee un carácter alegre y optimista, marcado por su serpenteante línea melódica.



Ilustración 56: Subtema de la Partida (Subtema E) de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín extraída del bloque #45. Fuente: Copia de la Partitura Original. Madrid: SGAE

Algo similar sucede con el subtema F, al que hemos llamado “del desembarco”, ya que tan sólo aparece en los dos bloques de la secuencia del desembarco en tierras americanas (bloques #61 y #62). Tiene un carácter muy descriptivo: la melodía se acompaña con motivos en el viento madera que imitan al canto de los pájaros.



Ilustración 57: Subtema del Desembarco (Subtema F) de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín extraída del bloque #61. Fuente: Copia de la Partitura Original, Madrid: SGAE

Finalmente, el tercero de los subtemas (subtema G) tiene una mayor implicación argumental. Lo hemos denominado “subtema de los intrigantes”, ya que está asociado a los dos personajes negativos de la trama: el usurero judío Isaac (magistralmente interpretado por Manuel Luna) y el aventurero francés Gastón. Ambos conspiran contra Colón, el guión los presenta como extranjeros intrigantes que quieren sacar beneficio propio y negar a Castilla la gloria de su hazaña. Este tema aparece en dos escenas que tienen lugar en la posada cordobesa en la que Colón se hospeda. En la primera (bloque #20) el protagonista se entrevista con Isaac, que le propone participar económicamente

puesta en escena dotando a las imágenes del film de una espectacularidad que por sí solas eran incapaces de lograr.

La presencia de música diegética, aunque no es predominante, si es destacada para tratarse de un film de tipo histórico. Un total de 10 de los 66 bloques de que consta la banda sonora musical poseen un carácter plenamente diegético. La mayor parte de ellos son de música vocal, es decir, las escenas nos muestran a personajes cantando, ya sea individualmente o en grupo. Estas piezas vocales pueden agruparse en dos conjuntos: el de la música popular y el de la música religiosa. En el ámbito de lo popular destaca especialmente la coplilla “Me escribistes en la arena”, que escuchamos cantar al mismo marinero hasta en tres ocasiones distintas (bloques #3, #41 y #44) a lo largo del film. También canta un sencillo tema popular el lanero de la escena del río (bloque #28). Por otra parte, la presencia de cantos religiosos es también recurrente. Los cantos son interpretados en grupo, ya sea por los monjes del Monasterio de la Rábida (bloques #9 y #18) o por los marineros en la cubierta del barco (bloques #52 y #60). En lo que refiere a la música diegética instrumental, la encontramos en la secuencia del baile en el patio del mesón (bloques #17 y #18). Finalmente existen una serie de bloques en los que se integran elementos musicales diegéticos en bloques extra-diegéticos. Así sucede, por ejemplo en las escenas de batalla (bloques #11 y #14), en las que los soldados árabes tocan el añafil; en las escenas que anticipan la llegada de los Reyes Católicos con las salvas de trompetas por parte de los heraldos (bloques #13 y #30); y en el canto del “Gloria in excelsis” en la cubierta del barco por parte de los marineros (bloque #60). En estos casos se produce un paso de lo diegético a los extra-diegético.

Uno de los rasgos que manifiestan el dominio de las técnicas básicas del lenguaje audiovisual por parte de Quintero es su capacidad para crear interacciones semánticas de tipo convergente entre música e imagen, es decir, el compositor explota aquellos recursos musicales que le permiten potenciar los elementos visuales y narrativos del film: la evocación de una tormenta que se aproxima a través de rápidas escalas ascendentes y descendentes en las maderas (bloque #14), el fragor de la batalla a través de la épicas sonoridades de los metales en figuraciones con puntillo sobre un fondo de escalas cromáticas en las cuerdas (bloques #11 y #14) o el uso de “clichés”

culturales (escalas modales) para hacer referencia al ejército musulmán (bloques #11 y #14), son claros ejemplos de esta voluntad expresiva.

Respecto a la ubicación de la música en el montaje, como ya hemos explicado, la amplitud de la partitura y la disposición continua de los bloques nos llevan a un concepto cercano al bloque continuo²⁸. En realidad, el tipo más frecuente de articulación entre montaje musical y visual en este film es el bloque-secuencia. Los bloques musicales se agrupan para llegar a ocupar secuencias completas, como sucede en las secuencias del campamento de los Reyes Católicos y de la Guerra de Granada (bloques #11 al #14); la del alistamiento y partida de los marineros (bloques #45 al #53); y la del descubrimiento y desembarco (bloques #55 al #63). También encontramos algunos bloques de transición entre escenas, como sucede en el *flash-back* con el que comienza su relato Martín Alonso Pinzón (bloque #6) o en el final de la narración, que enlaza con el presente (bloque #53). No encontramos el uso del bloque-plano, pero sí vemos como un sub-bloque se hace coincidir con un único plano, como sucede en la imagen de Gastón muerto (bloque #42).

Por otra parte, un elemento fundamental a destacar en la música cinematográfica de Quintero, es su articulación a través de temas musicales. Esta es la principal forma de ubicación de la música en la narración fílmica. Hemos de subrayar la hegemonía del tema principal de Colón, que aparecerá, repetido o sometido a variaciones, a lo largo de toda la cinta y siempre en relación con el personaje de Cristóbal Colón o con su utópica empresa. En el apartado anterior ya hemos descrito la estructura temática y la vinculación de cada uno de los temas con los distintos elementos argumentales. Sin embargo, como hemos apuntado en otros lugares, preferimos no utilizar el término *leitmotiv*, aunque al menos en el caso del tema de Colón el concepto se aproxima bastante. Si bien no es mayoritaria, hemos de señalar la importancia de algunos temas circunstanciales (no temáticos) en escenas de acción o batalla (bloques #9, #11 y #34) o en momentos de gran tensión emocional (bloques #27 y #42). El compositor utiliza a lo largo del film otros muchos recursos de articulación musical en la narración. Destacan las secuencias de montaje de la tormenta (bloque #4) y la Batalla de Moclín (bloque

²⁸ Este tipo de articulación es frecuente en las películas de los años treinta (como lastre del acompañamiento musical continuo del cine mudo) o en el cine de animación, pero no lo es ya en el cine posterior. *Cfr.* LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Parámetros para el análisis...», p. 7.

#14), en las que la música ejerce un papel fundamental de apoyo a la narración visual. Localizamos también el uso del bloque musical como elipse en la escena de la noche en vela previa al descubrimiento (bloque #55). Asimismo, resulta significativo el uso del *mickeymoussing* (efectos de sincronía) en las escenas del barco, con los *glissandi* descendentes de arpa en la caída de las velas (bloques #4 y #50).

La disposición del plano auditivo en que se desarrolla la música también es uno de los elementos característicos del film. La música se desarrolla habitualmente entre el primer y el segundo plano sonoro. Lo habitual es que las escenas comiencen con el bloque musical en primer plano y que después éste descienda al segundo plano dejando paso a los diálogos. Este es el método habitual de la construcción clásica del montaje sonoro cinematográfico.

Por último hemos de señalar que la factura del film es realmente buena, por lo que no encontramos defectos destacables en el resultado audiovisual del film. Se observa, por tanto, un avance cualitativo respecto al cine de los años cuarenta, en el que defectos como los cortes bruscos o la disminución injustificada del sonido eran más frecuentes.

5.3. Una comedia con tintes musicales: *Ventolera* (1961)



A. INTRODUCCIÓN

Ficha Técnica

Título: Ventolera

Año: 1961

Productoras: TARPE FILMS, SA / SUEVIA FILMS (ESPAÑA)

Director: Luis Marquina

Guión: Luis Marquina, basado en una comedia de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Director de fotografía: Antonio L. Ballesteros

Música: Juan Quintero Muñoz

Canciones: Juan Ramírez, Pepa de Utrera, Chano Lobato

Intérpretes: Paquita Rico, Jorge Mistral, Ismael Merlo, Francisco Muñoz, Eulalia del Pino, Carmen Bernardos, Josefina Díaz

Duración: 90 minutos

Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor.

Género: Comedia-Musical

Sinopsis

Cristina Cisneros, viuda de Manuel Quintana, vive en permanente luto y recuerdo de su marido. Enamoradísima de él, para ella no ha existido ni existirá otro hombre. Pero es joven, guapa y rica. Mimo Lafuente, un amigo que aspira a ser el segundo marido de Cristina, quiere borrar el recuerdo del primero arrancándole a ella la venda de los ojos para que sepa la verdad: que Manuel Quintana no respetó durante su matrimonio la fidelidad conyugal. A manos de Cristina llegan un anónimo y un conjunto de documentos (cartas y retratos) que evidencian la vida turbulenta de Quintana. Cristina decide entonces casarse otra vez, y de manera inmediata, con el primer hombre que aparezca. Así pasaran a su lado una serie de hombres, pero en todos irá encontrando defectos semejantes a los que tenía Manuel y peores cualidades. Poco a poco se irá reconciliando con el recuerdo de Manuel, sabrá que los hombres son buenos y malos, según se mire, y aprenderá que el buen marido es el que no gusta, el que no tiene aparente brillantez. Como por ejemplo, Iván, el íntimo amigo de Manuel, sumiso, callado, capaz de todo sacrificio por su amor hacia ella. Capaz incluso de hacer pasar

como hija suya a una hija de Manuel. Y, por fin, tal vez Iván recoja un día el premio a su lealtad, a su abnegación y a su amor.

Contexto

Procedente de una familia eminentemente artística, la carrera de Luis Marquina como director de cine se había iniciado antes de la Guerra Civil, a través de su amistad con Luis Buñuel. Durante los años cuarenta y cincuenta, Marquina se convirtió en uno de los realizadores españoles más destacados, con un especial interés por la adaptación cinematográfica de obras literarias en títulos como *Malvaloca* (1942), *El capitán Veneno* (1951) o *Amaya* (1952). Hacia 1955 Marquina decide abandonar la dirección para centrarse en labores de producción, fundando su propia empresa: Producciones DIA. Con ella produce un total de seis películas, en cuyos guiones participa, pero no se pone detrás de la cámara. Ya en los años sesenta retoma la dirección con la película *Ventolera*, adaptación de una comedia de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

El protagonismo absoluto de la película, producida por Cesáreo González (Suevia Films) en asociación con Tarpe Films, recae sobre su protagonista femenina Cristina, encarnada por la estrella de la canción y del celuloide Paquita Rico. La actriz, que había triunfado tres años antes con su papel de María de las Mercedes en el film *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), sobre un guión del propio Luis Marquina, se encontraba en lo más alto de su fama. Junto a ella, y por encima del resto de pretendientes masculinos que la acompañan en el film, existe un personaje real aunque inexistente que posee una alta cuota de protagonismo: su difunto marido Manuel Quintana. La presencia de Manuel es constante a lo largo de toda la película, ya sea de forma explícita, a través de su retrato en la pared, o sugerida en los diálogos y la música. El uso de un personaje desaparecido, cuyo recuerdo influye sobremanera en el desarrollo argumental, es un recurso efectivo que puede ofrecer resultados tan óptimos como los alcanzados en la extraordinaria *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940). El recuerdo de Manuel es para Cristina un mito que se quiebra, al conocer ésta los engaños a los que la había sometido. Despechada y airada (como una “ventolera”) Cristina decide abandonar su luto y buscar un nuevo marido. Los candidatos son diversos y siempre atractivos: un apuesto señorito sevillano amigo de la familia llamado “Mimo”, un

hombre de negocios casado llamado Paco Aristizábal, el torero de moda Juan Manuel Barrera (interpretado por Jorge Mistral) y el conde italiano Humberto Pauleti. Finalmente, el personaje elegido es el más inesperado y *a priori*, menos atractivo, un amigo fiel de su marido llamado Iván (interpretado por Ismael Merlo).

Ventolera es una comedia con matices dramáticos y un fuerte componente musical. Ambientada en Sevilla, los espacios fundamentales donde se desarrolla la trama son el cortijo de Cristina (situado en la campiña sevillana) y la Feria de Abril de la capital hispalense. Sus personajes, como suele suceder en las comedias de los hermanos Álvarez Quintero, se aproximan claramente al estereotipo, aunque podemos encontrar ciertas sorpresas. Por ejemplo, el torero Juan Manuel interpretado por Jorge Mistral, parece a todas luces el personaje más indicado para quedarse con el amor de Cristina. Sin embargo, el giro final de la película nos demuestra que tampoco es merecedor del amor de la joven viuda, porque le puede su vanidad. Argumentalmente, la obra posee tres partes diferenciadas:

- El abnegado recuerdo de Cristina hacia Manuel: supone aproximadamente un tercio del metraje total de la película, hasta la recepción de un mensaje anónimo (00:24:36).
- El descubrimiento del engaño y búsqueda de un nuevo marido. Constituye el núcleo central de la película. Culmina con la declaración de amor del torero Juan Manuel (01:08:20).
- Resolución del conflicto con el rechazo a los hombres no dignos de su amor. Uno a uno, Cristina va rechazando a sus diversos pretendientes y finalmente descubre la existencia de una hija no legítima de su difunto Manuel, a la que decide adoptar (01:29:26).

B. CONSIDERACIONES GENERALES

En la filmografía de Marquina se observa su gran interés por la música, motivado quizá por la tradición musical de su familia. Marquina era sobrino de la cantante de ópera María Gay y de los músicos Luis y Ricardo Pichot, violinista y violonchelista, respectivamente. Además, era tío del por entonces joven compositor Cristóbal Halffter. Marquina trabajó a lo largo de su carrera con muchos de los músicos

cinematográficos más importantes de España. En los años cuarenta lo hizo con José Ruiz de Azagra en varias ocasiones (*Vidas cruzadas*, 1942; *Malvaloca*, 1942; *Noche fantástica*, 1943), pero también con Manuel Parada (*Doña María la Brava*, 1948), su sobrino Cristóbal Halffter (*El Capitán Veneno*, 1951), Emilio Lehmborg (*Quema el suelo*, 1952), Jesús García Leoz (*Manchas de sangre en la luna*, 1952), José Muñoz Molleda (*Alta costura*, 1954) y Daniel Montorio (*La viudita naviera*, 1961), entre otros. Sin duda, su colaboración musical más interesante fue la versión cinematográfica del drama lírico *Amaya* (1952) de Jesús Guridi, quien se encargó en persona de la adaptación de su música a la gran pantalla.

Ante esta amplia nómina de compositores, resulta verdaderamente curioso que Luis Marquina no coincidiera con Juan Quintero hasta los años sesenta. El encuentro se produjo, por tanto, en una película tardía en la trayectoria de ambos profesionales. Quintero afrontaba ya el final de su carrera como compositor cinematográfico, mientras que Marquina dirigiría apenas cinco películas más hasta los años setenta. Tres años después Quintero compondría su segunda y última banda sonora musical para un film de Luis Marquina. Se trató de la película *Valiente* (1964), un film comercial de temática taurina protagonizado por el diestro Jaime Ostos, que se interpretaba a sí mismo.

Fuentes disponibles

Las fuentes disponibles para la realización de este análisis se pueden dividir en tres partes:

- Fuente Audiovisual: disponemos de la película grabada en formato DVD. No hemos localizado una edición comercial disponible, pero sí hemos podido recurrir a las emisiones televisivas para obtener una copia en formato digital de buena calidad.

- Fuente Musical: en el archivo personal de Juan Quintero (caja 2) se ha localizado una carpeta titulada “Ventolera” que contiene:

* El borrador a lápiz de la BSM (5 páginas, más una de apuntes sueltos), en el que ya figuran los bloques numerados.

* La partitura a limpio para orquesta (44 páginas).

* Particellas²⁹.

- Fuente Documental: también en el archivo personal del compositor (Carpeta 07: Documentación BS) hemos localizado el “Guión Musical” mecanografiado (4 páginas) en el que el director especifica al compositor las necesidades musicales de cada uno de los bloques. Resulta significativo el hecho de que en este “Guión Musical” no se indican los tiempos (o metraje) ni la duración de cada bloque, lo que nos lleva a pensar que existió otro documento (del que no disponemos) en el que se daban al compositor estos datos. Por otra parte, hemos de indicar que este guión musical es uno de los más precisos que hemos localizado en el archivo de Quintero en cuanto a indicaciones de tipo musical. Mientras que en otros casos, el director se limita a indicar el momento de comienzo y final del bloque, así como su duración, Marquina se refiere a cuestiones estilísticas, temáticas e incluso de orquestación en cada caso. Sin duda, esta circunstancia facilita al compositor su labor, pero también estrecha su libertad a la hora de configurar la música del film. Por ello resulta muy interesante estudiar hasta qué punto respeta el músico las indicaciones del director.

Disponemos, en definitiva, de un conjunto de fuentes sumamente completo y adecuado para realizar un análisis de tipo audiovisual y musical sobre esta banda sonora, en el que se podrá tener en cuenta, no sólo el resultado final del film, sino también las intenciones iniciales del realizador y la interpretación que el compositor hace de éstas.

Características de la BSM

El primer paso del análisis ha consistido en la identificación de los bloques musicales y su duración a partir de la fuente audiovisual, contrastando a continuación el resultado con la distribución de bloques indicada en el guión musical y con la partitura de la que disponemos. En la película se localizan un total de 32 bloques musicales, con una duración total 40 minutos y 9 segundos. Teniendo en cuenta que la duración del film es de 90 minutos, el total de presencia musical alcanza un porcentaje del 43,5%,

²⁹ Para los siguientes instrumentos: Flauta, Clarinete I, Clarinete II, Trompeta, Trompa, Trombón, Batería, Piano, Violín I (3 copias), Violín II (2 copias), Viola, Violoncello y Contrabajo. Cada particella contiene los siguientes números: N° 2, N° 3, N° 5, N° 6, N° 7, N° 8, N° 9, N° 4, N° 10, N° 13, N° 14, N° 15, N° 17, N° 20, N° 22, N° 23, N° 24, N° 25, N° 25 Final, N° 1 Títulos.

una cifra que entraría dentro de la normalidad, sin ser excesiva. No obstante, conviene explicar que se trata de una película musical, por lo que este porcentaje puede resultar engañoso. Una parte importante de los bloques localizados corresponden a cantables (8'47") y a músicas diegéticas o ambientales que no figuran en la partitura de Quintero (13'15"). Por tanto, la música compuesta por Quintero para la película -que está plasmada como tal en la partitura- apenas llega a ser la mitad del total de la música presente en el film (17'51").

En lo que se refiere al número de bloques musicales, la comparación entre las tres fuentes disponibles (película, guión musical, partitura) nos ofrece ciertas diferencias entre ellas. En el visionado de la película se localizan un total de 32 bloques, en el guión musical aparecen 25 bloques numerados y, finalmente, en la partitura figuran un total de 19 bloques, aunque se respeta la numeración aportada en el guión musical. Es decir, como hemos indicado anteriormente, en la partitura faltan cinco de los bloques indicados en el guión musical³⁰.

NÚMERO DE BLOQUES BSM DE "VENTOLERA"		
Película	Guión Musical	Partitura
32	25	19

¿Cuál es la explicación de estas diferencias? En primer lugar, en el guión musical no figuran los cantables y bailables que aparecen en el film, que sí se han computado en el visionado. Por otra parte, los cinco bloques que faltan en la partitura corresponden a músicas diegéticas o ambientales, para las cuales Quintero decidió no componer una música original, sino insertar obras preexistentes -incluso de su propio repertorio- o improvisadas. En la explicación desarrollada de los bloques nos ocuparemos con más detalle de esta cuestión.

En lo que se refiere al estilo musical de esta banda sonora, hemos de comenzar haciendo alusión a las indicaciones estilísticas generales con las que el director encabeza el guión musical:

«NOTA PREVIA.- Salvo en algunos bloques, como el nº 1 (Títulos) y el nº 24 (final) no me gustaría emplear lo que podríamos llamar "gran orquesta". Quisiera que se encontrara una composición orquestal que reforzara y complementara el sonido de la guitarra; una composición solo de

³⁰ Los números 11, 12, 16, 18, 19 y 21.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

cuerda: violines, cellos, arpa, contrabajos... tal vez piano también y, claro es, guitarra o guitarras. Le llamaremos a esta orquesta, Orquesta B

Hay un tema fundamental que podríamos llamar el tema de “MANUEL” y, mejor aún, el del amor de ella por Manuel. Un tema lírico con resonancias a “cante popular” y que se preste a variantes nostálgicas y dramáticas. En contraposición a éste tema -vida interior de Cristina- tendremos el “mundo exterior”, la alegría de los demás, el ambiente de la feria, etc.

Naturalmente, la composición orquestal antes indicada, no reza con los bloques correspondientes a los bailables que realmente intervienen en la acción».

De alguna forma, el director quiere que la mayor parte de la banda sonora se reduzca a una orquesta limitada de sólo cuerdas, acorde con la omnipresencia de la guitarra, instrumento al que se otorga gran importancia en el conjunto del film. Lógicamente apuesta por la gran orquesta en los bloques inicial y final. El compositor, por su parte, se ajusta en cierta medida a estas exigencias, pero aporta su propia versión de la orquestación. En la mayoría de los bloques, Quintero hace uso del grupo de cuerdas y el piano, pero no renuncia absolutamente a los vientos, sino que hace un uso comedido de los mismos otorgándoles ciertos apuntes melódicos a modo de solo. La sección de viento madera se compone tan solo de una voz de flauta y dos de clarinete (aunque en momentos puntuales se refuerce con la presencia de saxofones). En cuanto al viento metal, tan sólo encontramos una parte de trompa, trompeta y trombón. Se trata, por tanto, de una orquestación deliberadamente sencilla. A pesar de ser un film musical, la música extra-diegética no se prodiga a lo largo del metraje, incluso a veces se la echa en falta. Hay una voluntad clara por parte del director de otorgar gran protagonismo a los diálogos sin que la música pueda interferir sobre ellos.

Otra indicación del director se refiere a las “resonancias de cante popular”, es decir, a la búsqueda de un estilo netamente andaluz, especialmente en el tema de “Manuel”. Lo cierto es que la influencia del flamenco y de la música andaluza envuelve -como no podía ser de otra forma- toda la banda sonora musical de *Ventolera*. Esa influencia se aprecia en rasgos que van desde la instrumentación (uso insistente de la guitarra, uso del piano a modo de guitarra) hasta las figuraciones rítmicas influidas por

el flamenco (hemiolia), pasando por la configuración melódico-armónica (cadencia frigia, por ejemplo en el “tema de Manuel”).

Finalmente, debe destacarse la inserción de números musicales. Paquita Rico ejecuta un total de cuatro cantables, entre los que destaca la canción “Ay que malos son los hombres” en la parte central del film. Los restantes son dos fandangos con acompañamiento de guitarra (“Querer no es decir te quiero” e “Y si no te veo doble”) y un fragmento de una nana (“Fuentecilla que corres”) junto al personaje de la niña Isita. El resto de los cantables y bailables son llevados por los artistas flamencos Juan Ramírez, Pepa de Utrera y Chano Lobato. Por otra parte, se insertan en el film otras músicas preexistentes que sirven como fondo ambiental a las escenas que se desarrollan en casetas de feria o salas de fiestas. Aquí la intervención de Quintero es más directa. Lo prueba la inclusión de temas propios, como su conocidísimo tango “Morucha” en versión instrumental para orquestina.

C. DESARROLLO DE LA BSM (*SPOTTING*)



#1. Títulos de crédito (00.02.03 - 00.03.37):

Comienza con el inserto del periódico en el que se anuncia el accidente aéreo que le ha costado la vida a Manuel. A continuación se presentan los títulos de crédito de la película, sobre una fotografía de un cortijo de la campiña sevillana. El último acorde enlaza con la entrada del coche de

Mimo, en un plano general del patio de entrada al cortijo. En el guión musical aparece la siguiente indicación sobre este bloque:

«Bloque 1º. Al aparecer el inserto del periódico con la noticia del accidente que ha costado la vida a Manuel, quisiera un acorde fuerte, seguido de otros en sentido dramático que preparen el tema de “Manuel” con que iniciaría, a toda orquesta los títulos. Y, para marcarlo bien, procuraría que el final de los títulos fuera con el mismo tema».

En la partitura, el bloque “Nº 1 Títulos” aparece en último lugar, lo que es habitual en las partituras cinematográficas de Quintero. La plantilla orquestal está completa y los vientos madera (1 flauta y 2 clarinetes) están doblados por tres saxofones (2 altos y 1 tenor). El bloque se divide en tres partes: la primera (12 segundos) nos ofrece un motivo

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

circunstancial sobre la página del periódico, expresando la impresión negativa de la noticia. A continuación se presenta el tema de Manuel (a partir de ahora, Tema A), cuyo comienzo coincide con el de los títulos de crédito, durante 18 segundos. Finalmente, se enlaza con un nuevo tema alegre y optimista (al que llamaremos Tema B) que ocupa el resto del bloque. Por tanto, el compositor renuncia a repetir el tema de Manuel, tal y como le pedía en director en el guión musical.



#2 (00.10.03 - 00.11.06): Tras más de siete minutos sin música, este bloque sirve para ambientar una nueva escena. Se acaba de producir una discusión entre Iván y Mimo. El nuevo espacio es campestre, las inmediaciones del cortijo de Cristina. Aparece un grupo de caballos entrando a las cuadras. Cristina e Iván

pasean junto a un grupo de labradores que escuchan a uno de ellos tocar la guitarra. Comienzan a hablar y deja de sonar la música de guitarra. El guión musical ofrece el siguiente comentario:

«Bloque 2º. Tema totalmente de fondo popular, Orquesta B durante los primeros 23”, guitarra sola los 18” siguientes y de nuevo Orquesta B, los 20” restantes».

De las tres partes que se especifican en el guión musical (Orquesta B - Guitarra - Orquesta B), en el film solo escuchamos las dos primeras, lo que sugiere la eliminación de la tercera en el montaje final, quizá para reforzar el diálogo entre Cristina e Iván. Quintero compuso los dos sub-bloques orquestales, mientras que la parte para guitarra no figura en la partitura. El primer tema circunstancial compuesto para este bloque es, efectivamente, de aire popular andaluz, con pasajes hemiólicos y un *ostinato* de castañuelas. Finaliza con un calderón en silencio, sobre el que se supone debería insertarse la sección de guitarra, que coincide con el momento en que Cristina e Iván pasan junto a los labradores, uno de los cuales toca una guitarra (música diegética). El segundo sub-bloque compuesto por Quintero no se escucha en la película: se trata de una continuación del tema popular, pero ahora es ejecutado “a solo” por la flauta con acompañamiento de *pizzicato* en las cuerdas.



#3 (00.11.39 - 00.12.19): Sigue la conversación entre Cristina e Iván en el campo. Iván sugiere que Cristina pronto tendrá que dejar su luto y vivir la vida, ya que es joven y merece ser feliz: “llegará un momento en que tu juventud reclamará sus derechos”. Cristina se siente inquieta, se niega a reconocer que algún día tendrá que olvidar a Manuel. Indicación del guión musical:

«Bloque 3º: Sigue el tema popular mezclado al tema de “Manuel”.
Orquesta B a enlazar con guitarra sola grabada ya que acompaña la copla»

La atención visual se focaliza en Cristina (plano medio corto) que escucha las palabras de Iván y le responde. Musicalmente, la primera parte del bloque continúa en la línea del anterior: presenta el tema popular de #2 mucho más suavizado y ejecutado a solo por la flauta con acompañamiento de *pizzicato* en las cuerdas. Pero a partir del momento en que Cristina siente rechazo por esa “nueva vida” de la que le habla Iván, renace el recuerdo de Manuel y aparece su tema (tema A) en los violines. Cristina se abraza a la rama de un árbol. Cesa la música orquestal y enlaza con la guitarra (diegética) del siguiente bloque.



#4 (00.12.19 - 00.12.59): Cantable. No aparece numerado en el guión musical ni se encuentra en la partitura. Sobre un *zoom* que va desde un plano medio corto a un primer plano de Cristina abrazada al árbol suena una “soleá” flamenca (sólo voz y guitarra). Aunque se trata de un sonido que procede de fuera del plano, lo consideramos música diegética, ya que es cantado por una de las campesinas a las que hemos visto antes junto al guitarrista. El texto de la copla, melancólico, amoroso nos remite al estado emocional de Cristina:

«Ahí va un suspiro volando.
Va en busca de otro cariño,
Que en el camino lo estará esperando».

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

Cristina se siente mal y decide marcharse, en el momento en que cesa la copla y se inicia el siguiente bloque.



#5 (00.13.00 - 00.14.17): Se inicia con la marcha de Cristina, que decide regresar al cortijo, se despide de Iván cogiéndole las manos, entra en el cortijo y se detiene brevemente para mirar atrás. Cruza el patio, entra en una galería y vuelve a detenerse, ahora más calmada, para oler las flores de un jarrón. Un nuevo pensamiento la asalta, su rostro se tensa, y entra en el salón para colocarse frente al retrato de Manuel y decirle: “Tuya, solo tuya”. El bloque finaliza con el saludo a Mimo, que se encuentra en el salón. Tanto en el guión musical como en la partitura este bloque se identifica como el Nº 4 (recordemos que no computaron los cantables). Las indicaciones del guión musical son muy precisas en este caso:

«Bloque 4º: La música enlaza con el final de la canción, muy suave, podríamos decir a la expectativa hasta que ella se aparta de él. Entonces repite con fuerza la copla cantada (OJO: tal vez para este bloque convenga también la “gran orquesta”). La copla cantada y el tema de “Manuel”, luchan por así decir, mientras ella cruza el patio y avanza por la galería, hasta que ella se detiene ya en la galería. Entonces volvemos a la placidez de cuando paseaban (bloque 2), mientras ella se acerca a oler las flores. En ese momento la “copla cantada” se hace presente, ella la recuerda y quiere huir de ese recuerdo, venciendo finalmente, el tema de “Manuel” lírico y suave».

Se trata, efectivamente de un bloque largo en el que la música tiene que marcar muchos elementos, ya que no hay apenas diálogo. Sin embargo, el compositor simplifica bastante el alambicado esquema sugerido por el director. No hay pugna entre los dos temas. Hay 3 partes diferenciadas: la inicial “a la expectativa” (compases 1-7) es como un comentario en el grave de la copla que acaba de terminar (melodía en cellos y contrabajos). Se produce mientras Cristina se despide de Iván. Para remarcar la sensación de continuidad, Quintero escoge la misma tonalidad del cantable (La Mayor). Cuando Cristina llega al cortijo, se inicia la cita de la copla en orquesta (cc. 8-23) con la melodía en los violines y acompañamiento en el resto de la orquesta. Finalmente, cuando Cristina se acerca al jarrón de flores, se inicia el tema de Manuel (cc. 24-35), primero en los metales (trompas y trompetas) y a continuación en los violines.



#6 (00.17.26 - 00.17.59): Cristina echa a Mimo de su casa. La música se inicia en el momento de la despedida. Después Cristina se dirige al retrato de Manuel y le afirma su amor a pesar de la adversidad: “Corazón, no le hagas caso a nadie. Manuel, no hay más Manuel que tú”. Se enlaza con la siguiente escena: un plano fijo de una caja

fuerte con el número 35. En este bloque el guión musical se limita a decir:

«Bloque 5º: Orquesta B. Descriptiva según la situación que subraya. Acorde brusco, fuerte, al aparecer la caja Nº 35, resolviéndose suave para dejar paso al diálogo»

Quintero inicia el bloque con un tema circunstancial de sonoridad andaluza que comienza en la tesitura grave de los cellos y contrabajos, para luego ir añadiendo el resto de las cuerdas y los clarinetes. Cuando Cristina se dirige al retrato, el cello cita brevemente la melodía del Tema A (Manuel), que se interrumpe con un acorde brusco *forte subito* de toda la orquesta sobre la imagen de la caja fuerte.



#7 (00.20.32 - 00.21.20): Tras conocer la existencia de la caja fuerte y de la “dudosa” peña que frecuentaba Manuel, Cristina vuelve a pasar ante el retrato de Manuel y le reprocha con sorna el secreto. Cambio de escena: en el exterior del cortijo, Mimo ve salir el coche de Iván y encarga a Antonio (criado de Cristina) que le haga llegar

un anónimo. Mimo sube en su coche y se marcha por la carretera en dirección a Sevilla. De nuevo, las indicaciones del guión requieren de la creación de sub-bloques:

«Bloque 6º: Orquesta B. Descriptiva, triste, los 9 segundos primeros; cuando ella se para ante el cuadro recuerdo al tema de “Manuel”, pero en humorístico. Sigue descriptiva según la acción a enlazar con la guitarra (grabada ya) que acompaña la primera copla de Cristina».

La tristeza de los 9 primeros segundos se presenta en tan solo 3 compases. Se marca con un tema circunstancial en el grave (violas y cellos) en dos compases al que se suma un apunte melódico de oboe que anticipa el tema de Manuel. Tras una doble barra, cambio de compás y de tempo (*Allegretto*), para presentar, también en 3 compases, la versión

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

humorística del tema A. Además de la agilidad en el tempo, destaca el carácter *staccato* de la melodía (en el violín solista) y en el acompañamiento de cuerdas en *pizzicato* y metales con sordina. Cuando se cambia a la escena exterior, aparece el tema alegre y optimista de los créditos (tema B) con ciertas variaciones en el acompañamiento.



#8 (00.21.20 - 00.22.16): Música Diegética. Cantable de Cristina. Fandango “Querer no es decir te quiero”. Frente al retrato de Manuel, Cristina le canta un fandango acompañándose ella misma con la guitarra.

«Querer no es decir te quiero,
en amor, prenda querida,
querer no es decir te quiero.
Querer quitarse la vida
Pa dársela al compañero
Ya que te...»

Al comienzo del fandango, se mantiene un plano medio de Cristina. Pero a partir de la segunda frase, la cámara realiza una panorámica horizontal por la habitación hasta llegar a la puerta, bajo la cual se introduce una carta. La entrada de la carta interrumpe la última frase del fandango, con la entrada del siguiente bloque, ya extra-diegético.



#9 (00.22.16 - 00.23.00): Aparición de la carta anónima bajo la puerta. Cristina la ve, la coge del suelo, abre la puerta buscando a alguien, pero todo está vacío. Llama a su criada y pregunta, pero ésta tampoco sabe nada. El director pide que la música refuerce el carácter misterioso de la escena:

«Bloque 7º: Música auténticamente misteriosa de acuerdo con la acción (¿Aquí tal vez, también toda orquesta?)»

Salvo en un breve apunte melódico de flauta solista de dos compases de duración, el compositor renuncia en este bloque al uso del viento. La aparición del anónimo se acompaña de una melodía descendente por tonos, ágil (semicorcheas) y acentuada en las cuerdas graves (cello y contrabajo). Mientras Cristina se acerca a la

puerta para coger la carta, se aumenta la tensión con una escala ascendente por semitonos en los mismos instrumentos graves (a los que se suma la viola), que desemboca de nuevo en otro descenso melódico súbito. La ojeada de Cristina en la habitación contigua se presenta visualmente con una rápida panorámica horizontal (cámara subjetiva), que se acompaña con un inquietante acorde en las cuerdas y el piano, sobre el que suena el único solo de viento del bloque: la flauta realiza un arpeggio ascendente por tonos. La parte final del bloque coincide con la llegada de la criada, que es interrogada por Cristina. De nuevo, solo cuerdas con protagonismo melódico de los violines que ejecutan una progresión ascendente sobre una melodía cuyo encabezamiento nos recuerda al tema A (salto de 8ª ascendente).



#10 (00.23.27 - 00.23.55): Frente al retrato de Manuel, Cristina lee la carta. Con gran tristeza y emoción se niega a creer el contenido de ésta: la infidelidad de su difunto marido: “Yo no lo creo, Manuel, yo no lo creo”. La indicación del guión musical es precisa: «Bloque 8º: Orquesta B. El tema “Manuel” tristísimo, sollozante».

Quintero presenta tres veces el tema A (Manuel): la primera en versión resumida por parte del violonchelo para a continuación pasar a los violines con el acompañamiento del resto de la orquesta.



#11 (00.24.14 - 00.24.45): La música comienza de manera fuerte y abrupta sobre el plano de detalle de la carta anónima: “Tu marido tuvo más amantes que besos te dio”. Enlaza con la siguiente secuencia: en el despacho de Iván, este revisa los papeles privados de Manuel. Iván se dispone a meterlos en su caja fuerte, pero le

interrumpe la llegada de la niña Isita, su sobrina. Las indicaciones del guión musical sobre este bloque son:

«Bloque 9º: Dramático y solemne acorde sobre inserto del anónimo para dar paso a la música descriptiva según la acción»

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

Para reforzar el dramatismo sobre el inserto del anónimo, Quintero sustituye en la partitura a las maderas habituales (flauta y clarinetes) por dos saxofones que, junto a los metales, realizan un motivo musical muy impactante sobre un trémolo en las cuerdas. Tras éste, las cuerdas retoman el protagonismo con un tema circunstancial, lírico y algo melancólico, que acompaña la escena en el despacho de Iván.



#12 (00.28.22 - 00.28.37): Música Diegética: Nana. Es una especie de cantable, aunque muy breve y a capella. Cristina se encuentra en el dormitorio de Isita, en casa de Iván. Juntas juegan a acunar a una muñeca y le cantan el principio de una nana popular andaluza: “Fuentecilla que corres”.



es muy sencilla:

#13 (00.32.30 - 00.33.06): Cristina y su madre salen de la casa de Iván. Éste vuelve al despacho y se da cuenta de que se han llevado los papeles de Manuel. Cambio de escena: Cristina y su madre están mirando los papeles de Manuel, donde se encuentra la fotografía dedicada de Lola “la Cartujana”. La indicación del guión musical

«Bloque 10º: Descriptiva hasta terminar en tema de tipo popular que subraya el retrato de “La Cartujana”»

Los 20 primeros segundos del bloque continúan en la línea de la parte final de #11. Tema circunstancial con melodía en las cuerdas que acompaña la escena de Iván en su despacho. Iván descubre un mensaje de la madre de Cristina en el que le dice que se ha llevado los papeles. Mientras Iván lee en voz alta el mensaje el tema anterior continúa en las cuerdas aunque con un acompañamiento homofónico en los vientos. Finalmente, se enlaza con el momento en que Cristina y su madre están en casa viendo las fotografías. Cuando aparece el retrato (en plano de detalle) de “la Cartujana”, la

música remata con una cadencia andaluza en la que la orquesta imita el raqueo de una guitarra.



#14 (00.34.19 - 00.35.28): Música Diegética. Cantable - Bailable: Sevillanas corraleras. Se inicia la nueva secuencia en un tablao flamenco o sala de fiestas sevillana. Allí se encuentran Mimo, Mira y otros personajes. Comienza con un plano medio de Mira que enlaza con la escena anterior (Mira había escrito las cartas que Cristina

había encontrado entre los papeles de Manuel). La función de este bloque es de pura ambientación: antes de iniciar los diálogos encontramos un plano general del tablao con un grupo de cante y baile flamenco (voces con acompañamiento de guitarra y castañuelas) que ejecutan unas sevillanas de estilo corralero: “Que no se leer, no me envíes papeles, que no se leer” (el guiño a la cuestión de las cartas, tratada en la escena anterior, queda claro). Después la música del grupo quedará como sonido ambiente mientras comienzan los diálogos de los diversos personajes. Este cantable no está previsto en el guión musical, ni tampoco aparece su música en la partitura.



#15 (00.35.39 - 00.37.18): Música Diegética. Bailable: Sala de fiestas. Seguimos en la sala de fiestas donde continúa la conversación entre Mira Fajardo y Mimo, con la posterior llegada de Paco (esposo de Mira). Tras las sevillanas, la música se mantiene sin solución de continuidad, ahora con otros estilos modernos, tal y como pide el

guión musical:

«Bloque 11º: Bailable fox lento. Orquesta jazz».

Quintero introduce un Fox lento preexistente, por lo que no incluye este número en la partitura orquestal del film. Aunque parece claro que se trata de música diegética (estamos en una sala de fiestas y suena la música propia de un lugar como éste), es necesario indicar que no se produce la justificación óptica que sí se daba en el caso del

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

bloque anterior (cuadro flamenco). Es decir, en este caso no aparece en plano ninguna orquestina o grupo musical interpretando esta canción.



#16 (00.37.35 - 00.40.16): Música Diegética. Bailable: Sala de fiestas. Mira y su marido se marchan. Mimo se encuentra con Iván y ambos mantienen una conversación en la barra. Discuten hasta la marcha de Iván. Mimo se encuentra ahora con Humberto y su grupo. El guión musical también prevé este bloque:

«Bloque 12º: Otro bailable. Orquesta jazz. (Se supone la orquesta que toca en la sala en que estamos)».

Quintero introduce ahora un tango interpretado por una orquestina que, de nuevo, no aparece en plano. Ninguno de estos dos bloques aparece en la partitura original de la banda sonora.



#17 (00.42.20 - 00.43.33): Mira y su marido van a visitar a Cristina a su cortijo. Al quedar solas las dos mujeres aumenta la tensión por las constantes insinuaciones de Cristina sobre la relación de Mira con Manuel. Finalmente discuten y Cristina le enseña las cartas. Según reza en el guión musical, el director pretende

remarcar esa tensión a través de la música:

«Bloque 13º: Orquesta B. Música digamos expectante, inquieta, algo va a pasar, su nerviosismo aumenta, hasta terminar brusca».

Como en los casos anteriores, la orquesta B no excluye a los instrumentos de viento, pero los limita a intervenciones puntuales. En este bloque destacan los arpeggios y escalas realizadas en progresión ascendente por el clarinete sobre un ostinato de acordes en las cuerdas. Cuando la tensión aumenta comienza un trémolo en los violines, quedando la melodía a cargo de los cellos y las violas. En la parte final de bloque los violines asumen de nuevo la melodía, ejecutando un motivo que se va repitiendo

mientras evoluciona en progresión ascendente hasta frenar bruscamente cuando Cristina le enseña las cartas.



#18 (00.44.35 - 00.45.00): Iván se acerca al lugar donde cuelga el retrato de Manuel pero ve que no está. El criado Antonio trae otro cuadro para ponerlo en su lugar y ambos conversan sobre los cambios en Cristina. Lógicamente, se impone el uso del tema A:

«Bloque 14: Orquesta B. Acorde fuerte para dar paso al tema “Manuel” pero diríamos, destrozado.»

El tema A (transportado a La menor) es ejecutado primeramente por los violines primeros y a continuación por una flauta solista.



#19 (00.47.58 - 00.48.39): Tras la discusión entre Cristina e Iván, ella le despide airada diciendo que va a buscar un nuevo marido. Iván sale por la puerta y enlaza con la siguiente secuencia: en la feria de Sevilla. Imágenes generales del Real de la feria sobre un fondo de sevillanas. Se inserta un plano de Cristina a caballo, junto a Mimo. La

música del bloque respeta en su esencia la petición del director:

«Bloque 15º: Los siete primeros segundos de este bloque deberán dar la sensación de una ráfaga de viento que arranca de la nada y va “in crescendo” hasta estallar en el ambiente de la feria donde creo conviene predomine brillantísimo un tema de “sevillanas” (¿Toda orquesta?)»

La parte inicial del bloque corresponde a esos siete primeros segundos en los que Cristina desata su “ventolera” y despide a Iván diciendo que va a buscar un nuevo marido, sea el que sea. La música de este bloque (en realidad, tres compases) ha quedado muy mermada en el montaje final del film, por lo que apenas se puede apreciar. Se trata de un motivo melódico circunstancial en los violines. En el momento en que Iván sale de la habitación, se enlaza con una música de sevillanas interpretada por el *tutti* orquestal.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#20 (00.52.08 - 00.53.17): Música Diegética. Cantable - Bailable: En una sala de fiestas o tablao flamenco, llega Cristina junto a Humberto. Allí encuentra bailando a Lola “La Cartujana”, que en ese momento es pareja del torero Juan Manuel. Música diegética: se trata de un baile por bulerías, interpretado al cante por Chano Lobato: “Los van a prender mañana, toditos los ojitos negros”. No figura en le guión musical ni en la partitura.



#21 (00.53.18 - 00.56.46): Música Diegética. Cantable de Cristina: “Ay que malos son los hombres”. Continúan en la sala de fiestas. Tras el baile de “La Cartujana” comienza a sonar una guitarra y un bailaor sale al centro del tablao. Pero de repente, Cristina comienza a cantar esta canción en la que se contraponen una estrofa lenta (“Los suspiros van al aire”) y un estribillo en ritmo de rumba (“Ay que malos son los hombres”). La instrumentación del acompañamiento también cambia alternativamente: en la estrofa, sólo guitarra con algún mínimo apunte de piano, mientras que en el estribillo se añade plenamente el piano y percusiones. La letra de la canción está dirigida a “La Cartujana”, a la que Cristina mira en todo momento, y alude a la aventura que ésta tuvo con Manuel. No figura en le guión musical ni en la partitura.



#22 (00.57.10 - 00.58.49): Música Diegética. Sala de fiestas: guitarra sola. Música diegética que acompaña el diálogo entre Juan Manuel, “La Cartujana” y Cristina, que se conocen tras el cantable anterior. Este bloque sí se menciona en el guión musical, pero no aparece en la partitura:

«Bloque 16º: Guitarra sola flamenca».

Termina con el diálogo entre Juan Manuel y “La Cartujana”.



#23 (00.58.50 - 00.59.20): Cambio de secuencia.

La habitación del torero en el hotel. *Travelling* de alejamiento desde el típico altar de torero, vemos también el traje de luces preparado en su percha. Manolo, el ayudante del diestro, prepara el capote de paseo. Juan Manuel está en la cama y le pregunta a Manolo por el encargo de enviarle a

Cristina unas entradas para la corrida. La descripción del guión musical dice lo siguiente:

«Bloque 17º: Sobre un fondo religioso, solemne, incluso dramático, podría hacer bien un toque de clarín de salida del toro, que se escuchara lejanísimo. Lo apunto como sugerencia».

La partitura respeta lo indicado en el guión musical. Los primeros siete compases presentan una especie de coral religioso interpretado por las cuerdas. En el momento en que aparece el capote de paseo suena lejano el toque de clarín (interpretado por la trompeta). Quintero remata el bloque con un tiempo de pasodoble lento, con protagonismo melódico de los cellos.



#24 (01.01.37 - 01.03.39): Música Diegética. En el vestíbulo del hotel, Cristina espera a Juan Manuel. Allí se encuentra con Paco y mantienen una conversación. Mira recoge a Paco y por fin llega Juan Manuel. Cristina y Juan Manuel hablan sobre la cita de esa noche. El director pide aquí una simple música diegética de piano para

ambientar el *hall* del hotel:

«Bloque 18º: Pout pourri de bailables al piano y batería. (Pueden ser bailables conocidos tuyos si los prefieres. Conviene un buen pianista».

... Y ningún pianista mejor que Juan Quintero, quien posiblemente improvisó al piano estos dos minutos de música, en estilo *jazz-swing*, con acompañamiento de un contrabajo. Este bloque no figura tampoco en la partitura.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero



#25 (01.03.40 - 01.04.20): Música Diegética: canción en la radio. Cristina y Juan Manuel bailan en el patio de un restaurante, mientras en una pequeña radio portátil suena el final de una canción. Se trata de una triste balada cuya letra dice “Siento llegar el triste fin”. La música se interrumpe con el inicio de un noticiero y los

personajes comienzan a hablar. Al parecer, el director de la película había seleccionado una música determinada para este bloque, pero aún así lo sometía al criterio del compositor:

«Bloque 19º: Conviene escuches el disco que yo traté de escoger cuidadosamente para que me sirviera como yo quería. Meloso, quejoso, romántico. Hay que hacer algo análogo. Ten presente que venimos a oír el final del número que da la radio».



#26 (01.05.33 - 01.07.45): Música Diegética. Guitarra sola. Seguimos en el patio del restaurante. Cristina y Juan Manuel hablan sobre su relación. Comienza a sonar “a solo” una falseta de guitarra, cuya intensidad en el toque va aumentando conforme se acercan los enamorados. En el punto culminante en que van

a besarse, la guitarra ejecuta una cadencia “raqueada”, pero el beso es interrumpido por la entrada de un grupo de personas al patio. También la música queda interrumpida. El director apostaba en este bloque por un solo de guitarra que no fuera improvisado, sino que realmente sirviera de complemento a la acción y al diálogo:

«Bloque 20º: Guitarra sola, pero que sirva a la acción. No que improvise el guitarrista sobre el terreno»

Por su parte, Juan Quintero compuso para esta escena un pequeño bloque orquestal (de 10 segundos) que aparece en la partitura con el N° 20, pero que finalmente no fue incluido en el film.

#27 (01.08.19 - 01.11.21): Música Diegética. Bailable: En la caseta de la feria entra Cristina junto a Humberto, que le explica que Juan Manuel está comprometido con “La



Cartujana”. Después Cristina conversa con Paco, quien también intenta conquistarla sin éxito. Cristina decide marcharse, pero Mira le pide que la lleve al hotel. El guión musical pide, de nuevo «Bloque 21º: Bailable, fox lento, orquesta jazz». Quintero introduce una de sus canciones más famosas, el tango “Morucha” en versión instrumental para orquestina. La canción termina en el momento en que Cristina se marcha junto a Mira. En este caso, hablamos claramente de música diegética, ya que en algunos planos aparece una orquestina en el escenario de la caseta.



#28 (01.15.01 - 01.16.14): En la habitación de hotel de Mira, Cristina descubre que ésta no le había engañado con Manuel. La música comienza cuando ellas se despiden. Cristina sale de la habitación y encuentra en el pasillo a Humberto, que trae en brazos a Linda (borracha). Cristina le ayuda a llevarla a la cama, mientras que Humberto planea la conquista. Las indicaciones del guión musical son las siguientes.

«Bloque 22º: Música nostálgica en la despedida de las mujeres, con reminiscencias de la feria. Después descriptiva de acuerdo con la acción»

La primera parte del bloque (despedida de las mujeres) tiene una duración de 14 segundos. Participan las cuerdas, el piano y la flauta, que comienzan con una melodía “a solo”. Continúan los violines, cuya melodía nos recuerda a la estrofa de la canción interpretada por Cristina ante “La Cartujana” (#21). Es una música nostálgica, pero con acento andaluz. De repente, cuando Cristina sale de la habitación y encuentra a Humberto, la melodía desemboca en una cadencia rota que nos lleva a una atmósfera musical absolutamente distinta (tensión, misterio). Sobre acordes tenidos en la sección de cuerdas, el clarinete realiza rápidos arpeggios cromáticos que ascienden y descienden. Conforme aumenta la tensión, los violines y las violas inician un trémolo, mientras que un saxofón apoya al clarinete en la melodía. Una progresión ascendente en las cuerdas parece anunciarnos los pensamientos de Humberto, que espera junto a la ventana.

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

Finalmente, cuando Cristina sale de la habitación la música cesa con una breve *cadenza* del violín solista.



#29 (01.20.04 - 01.22.45): En el hall del hotel se produce el encuentro final entre Cristina y Juan Manuel. Cristina se marcha y llega “La Cartujana”, que se queda con Juan Manuel. En el cortijo, Cristina manda colgar de nuevo el retrato de Manuel, ya que, aunque no se portó bien con ella, era mejor que todos los demás hombres que

ha conocido. Así se lo explica a su madre. El guión musical indica el concurso de varios temas:

«Bloque 23º: Suave y nostálgica también en la despedida de Cristina y Juan Manuel. Recuerdo a las notas que subrayaron el retrato de “La Cartujana” cuando se ha marchado Cristina y quedan solos Juan Manuel y Lola. Descriptiva unos segundos hasta triunfar, romántico, lo que podríamos llamar tema de Lola que enlaza con el tema “Manuel” cuando cuelgan de nuevo su retrato. El tema se entristece para subrayar lo que dice Cristina a su madre».

El bloque puede dividirse en cuatro sub-bloques. El primero de ellos abarca la despedida entre Juan Manuel y Cristina (1’05”). Se trata de un tema, romántico y nostálgico, que se va repitiendo en los violines con una textura orquestal acompañante de densidad creciente. El segundo se inicia cuando Cristina se marcha, y quedan solos Juan Manuel y “La Cartujana” (30”). Quintero no cita -como pedía el guión musical- el motivo de “La Cartujana” apuntado en #13, pero compone una música con resonancias de pasodoble y algo cómica, que encarna el humor con que Juan Manuel se toma la paradójica situación de verse abandonado. Sin embargo, de repente se produce un *ritardando* y los violines presentan una melodía romántica, el triunfo del amor por Lola “La Cartujana”, mientras Juan Manuel la coge entre sus brazos. Tras el cambio de escena, en el salón del cortijo de Cristina, el criado está colgando de nuevo el retrato de Manuel. El tercer sub-bloque (26”) comienza con el tema A (Manuel) presentado fuertemente por los vientos, para después ser retomado por el conjunto de las cuerdas. Después, el tema es presentado por una flauta solista. Finalmente, el último sub-bloque (28”) acompaña la conversación entre Cristina y su madre. El motivo es el mismo de la

canción de #21 y de la despedida entre Mira y Cristina (#28), una melodía triste de resonancias andaluzas que encarna el orgullo de Cristina como mujer.



#30 (01.26.03 - 01.26.33): En el salón del cortijo. Tras ponerle a prueba, Cristina descubre que Mimo solo busca su dinero. Le echa de su casa. Exterior del cortijo: sale el coche de Mimo, al que vemos partir por la carretera. Se cruza con otro coche, el de Iván. En este bloque el director no es muy concreto con las indicaciones:

«Bloque 24º: Música descriptiva de acuerdo con la acción. A enlazar con la guitarra (grabada ya) que acompaña la nueva canción de Cristina».

Quintero subraya la expulsión de Mimo de la casa con un apunte del tema de Manuel (tema A) en las cuerdas graves (violas, cellos y contrabajos). Pero a continuación, cuando las imágenes pasan a ser exteriores, la música enlaza (a través de un *glissando* ascendente en el piano) con el alegre y optimista tema B.



#31 (01.26.34 - 01.27.04): Música Diegética. Cantable de Cristina. Fandango “Y si no te veo doble”. Cristina vuelve a cantar frente al retrato de Manuel, con el solo acompañamiento de una guitarra. Es un fandango de amor, mucho más optimista:

«Y si no te veo doble,
tengo pena si te veo,
y si no te veo doble,
no tengo más alegría,
que cuando escucho tu nombre
que alegra las penas mías»

Se trata de una escena análoga a la del bloque #8, en la que Cristina recibía el mensaje anónimo. También ahora partimos de un plano medio de Cristina al que sigue una panorámica horizontal por la habitación hasta llegar a la puerta. Ésta se abre y aparecen las piernas de un hombre: es Iván. La analogía está clara: si en la escena inicial

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

entran por la puerta los problemas y los conflictos, ahora entra la solución. Lógicamente, este bloque no se numera en el guión musical ni aparece en la partitura.



#32 (01.27.05 01.29.41): Escena final. Enlaza con el bloque anterior. Iván entra en el salón y conversa con Cristina. Le cuenta que el padre de Isita fue, en realidad, Manuel. Entra la niña con la madre de Cristina, que decide adoptarla e intentar iniciar una relación con Iván. Estas son las indicaciones del guión musical:

«Bloque 25º: Todo el bloque muy suave, muy nostálgico, de acuerdo con la acción, hasta el crescendo final con triunfo definitivo del tema “Manuel”».

Se trata de un bloque largo en el que caben diversos elementos. En la partitura aparecen dos números para este bloque: el N° 25 y el N° 25 - Final. En realidad, el uno es continuación del otro. El compositor no sigue al pie de la letra las indicaciones del guión musical, ya que el bloque no finaliza con el triunfo del tema de Manuel. Musicalmente, cada uno de los números existentes en la partitura constituye un sub-bloque. En primer lugar, durante toda la conversación de Cristina e Iván se desarrolla un primer tema, “suave y nostálgico” -como pide el guión musical- primero sólo en las cuerdas, que después quedan como acompañamiento para un largo solo de flauta. El motivo vuelve a las cuerdas, que lo mantienen en el momento en que Isita entra en el salón. Tan sólo al final de este sub-bloque un solo de flauta apunta brevemente el tema de Manuel (tema A), justo en el momento en que Isita llama “Mamá” a Cristina. Después se produce un explosión de alegría, que es ilustrada musicalmente por el siguiente número de la partitura (25 Final). Aquí el triunfo definitivo, a toda orquesta, es del tema B, alegre y optimista, con el que finaliza la película.

Tabla 28: Resumen de los bloques de *Ventolera* (Luis Marquina, 1961)

Bl.	Dura.	Tema	Comentario
#1	01.34	A - B	Genérico: Títulos de crédito
#2	01.03	-	Cristina e Iván en el campo
#3	00.40	A	Conversación entre Cristina e Iván
#4	00.40	-	Diegética: Cantable. “Ahí va un suspiro volando”
#5	01.17	A	Cristina regresa al cortijo
#6	00.33	A	Cristina echa a Mimo de su casa
#7	00.48	A - B	Cristina sospecha, mientras Mimo prepara el anónimo
#8	00.56	-	Diegética: Cantable de Cristina. Fandango “Querer no es decir te quiero”

#9	00.44	-	Aparición de la carta anónima bajo la puerta
#10	00.32	A	Frente al retrato de Manuel, Cristina lee la carta
#11	00.31	-	Lectura del anónimo y cambio de secuencia: despacho de Iván
#12	00.15	-	Diegética: Breve cantable: nana popular "Fuentecilla". No figura en guión.
#13	00.36	-	Cristina y su madre salen de la casa de Iván
#14	01.09	-	Diegética: Cantable - Bailable: Sevillanas corraleras
#15	01.39	-	Diegética: Bailable: Sala de fiestas.
#16	02.41	-	Diegética: Bailable: Sala de fiestas.
#17	01.13	-	Mira y su marido van a visitar a Cristina a su cortijo
#18	00.25	A	Ya no está el retrato de Manuel
#19	00.41	-	Tras discutir con Iván, Cristina va a la feria de Sevilla
#20	01.09	-	Diegética: Cantable de Chano Lobato - Bailable Flamenco
#21	03.28	-	Diegética: Cantable de Cristina: "Ay que malos son los hombres"
#22	01.39	-	Diegética: Sala de fiestas: Guitarra sola.
#23	00.30	-	La habitación del torero en el hotel
#24	02.02	-	Diegética (supuestamente): Cristina espera en el vestíbulo del hotel (ambiente)
#25	00.40	-	Diegética: Canción en la radio.
#26	02.12	-	Diegética(?): Guitarra sola
#27	03.02	-	Diegética: Bailable: "Morucha".
#28	01.13	-	Mira y Cristina hablan en el hotel
#29	02.41	A	Encuentro final entre Cristina y Juan Manuel
#30	00.30	A - B	Cristina descubre que Mimo la quiere por su dinero
#31	00.30	-	Diegética: Cantable de Cristina. Fandango "Y si no te veo doble".
#32	02.36	A - B	Escena Final: resolución del conflicto

D. TEMAS

A diferencia de otros filmes, y por expresa voluntad del director Luis Marquina, la banda sonora musical de *Ventolera* no tiene una estructura temática compleja. Tan solo un tema resulta claramente identificable y vinculable a un personaje de la película (aunque sea el recuerdo del mismo, ya que éste ha fallecido). Se trata del tema de Manuel o, como bien indica el director en el guión musical, "el del amor de ella por Manuel". En nuestro análisis lo hemos denominado Tema A. Marquina pidió a Quintero una melodía con resonancias andaluzas ("de cante popular"), capaz de adaptarse a variaciones nostálgicas y dramáticas. Se trata de una melodía sencilla, de cuatro compases que pueden dividirse en dos segmentos de dos compases (pregunta-respuesta). El elemento más característico es el intervalo de octava ascendente con que comienza el tema. También destacan los rasgos andaluces, como el ornamento en tresillos y la cadencia con la que termina el motivo.



Ilustración 59: Tema A (Manuel). Partitura de *Ventolera* (1961). Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

El tema A se ha localizado en 10 de los 32 bloques de que consta esta banda sonora³¹. La vinculación de este tema con el personaje de Manuel se respeta de manera estricta a lo largo de la película, por lo que se acerca al concepto de *leitmotiv* cinematográfico. En sus diversas apariciones no encontramos variaciones de tipo melódico. Tan sólo localizamos alguna ampliación rítmica (#29), transposición armónica (#18) y, sobre todo, variaciones en la orquestación. En ocasiones el tema se reduce tan sólo a los dos primeros compases, para sugerirlo de manera más sutil, como un leve recuerdo (#9). La versatilidad de este tema se manifiesta en algunas de sus variantes, como por ejemplo la versión cómica a modo de pasodoble del bloque #7.

La hegemonía del tema A es evidente en toda la banda sonora. No obstante, con mucho esfuerzo, podríamos establecer la existencia de un segundo tema, al que llamaremos tema B. Se trata de una aportación del compositor, ya que no hay indicación al respecto en el guión musical. El director pide que se contraponga el recuerdo de Cristina hacia Manuel (vida interior de Cristina, tema B) con el mundo exterior, lleno de vida y optimismo. Ese mundo exterior se refleja en la música de la feria, en los cantables, las sevillanas, la música ligera de las salas de fiestas, etc. Pero Quintero decide reflejarlo también en un tema, que se contraponga en ciertas ocasiones al de Manuel y que sirva para reforzar ese contraste.

³¹ Bloques N° #1, #3, #5, #6, #7, #10, #18, #29, #30 y #32



Ilustración 60: Tema B (Optimismo). Partitura de Ventolera (1961). Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero

Tan sólo aparece en cuatro bloques, incluyendo el inicial (títulos) y el final³². Lo más curioso y significativo de este tema, es que no es una composición original para esta película. Quintero utiliza aquí -como ya lo había hecho en otras ocasiones- un tema propio preexistente, al que además tenía un especial cariño: el tema principal de *Suite granadina* (1939), sobre el que Juan de Orduña realizó un cortometraje documental en plena Posguerra. No es la primera reutilización de este tema, unos años antes lo había utilizado en algunas escenas de *Aventuras del Barbero de Sevilla* (1954).

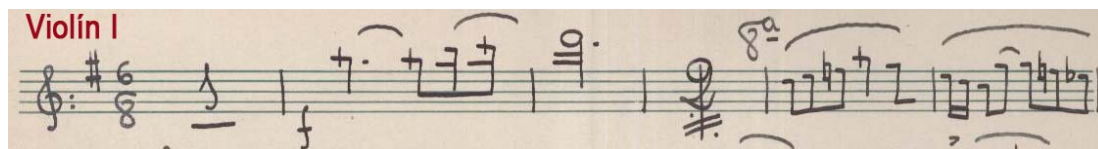


Ilustración 61: Introducción de *Suite Granadina* (1939). Particella de violín. Fuente: Madrid, Archivo personal de Juan Quintero (Madrid)

Ya no existen más temas claramente identificables en esta banda sonora musical. El resto de los bloques responden a temas circunstanciales, generalmente de tipo descriptivo, si bien podemos localizar algunas filiaciones entre distintos bloques. El caso más claro es la melodía inicial del cantable #21 (“Ay que malos son los hombres”). Quintero retoma esa melodía, nostálgica y sentimental, para los bloques #28 (reconciliación con Mira) y #29 (conversación final de Cristina con su madre). Con ello es expresa la necesidad de que las mujeres se solidaricen unas con otras, para afrontar

³² Números #1, #7, #30 y #32

los envites de los hombres. También encontramos relación temática entre los bloques #2 y #3, pero aquí la relación tiene un carácter de continuidad descriptiva. Ambos bloques se desarrollan en la misma escena: Cristina e Iván hablan en el campo. Se trata de un tema de aire popular, tal y como pedía el guión musical en ambos casos.

E. MÚSICA Y DRAMA

Lo primero que hay que tener en cuenta es que hemos abordado el análisis de una película de género musical, lo que condiciona en buena medida nuestras consideraciones sobre la banda sonora. En los musicales cinematográficos, la música posee una función articuladora protagónica³³, es decir, en una parte importante de las escenas la construcción fílmica está articulada a partir de la música y no al contrario (como suele ser habitual en el cine de ficción).

Otro rasgo vinculado al carácter musical del film es la notable presencia de música diegética. De los 32 bloques musicales que posee la banda sonora de la película, 14 son de carácter diegético. Aquí incluimos los números musicales cantados y bailados por la protagonista (Paquita Rico) o por artistas invitados (Juan Ramírez, Pepa de Utrera, Chano Lobato)³⁴. Pero también localizamos la presencia de música diegética integrada en el argumento de un número notable de escenas: la música como fondo en las escenas de la sala de fiestas o de la feria (bloques #15, #16 y #22), el canto de una campesina en el cortijo de Cristina (bloque #4), la radio que suena en el patio de un restaurante (bloque #25), la guitarra que comienza a sonar a continuación (bloque #26) e incluso la pequeña nana popular que Cristina canta junto a la niña Isita (bloque #12). La música forma parte de sus vidas, porque la música forma parte de la esencia andaluza, tal y como la entienden los hermanos Álvarez Quintero (autores de la obra en que está basado el guión), y también el propio Luis Marquina.

La interacción semántica entre música e imagen es total y deliberadamente convergente. En cada bloque el director de la película indica al compositor el tipo de música que precisa la escena, siempre en consonancia con la acción (lo que él llama “música descriptiva”) o la situación emocional del momento. En ningún caso desea una

³³ Igual sucede en otros géneros como el documental o la ópera filmada.

³⁴ En los bloques #8, #14, #20, #21 y #31.

música que se oponga semánticamente a la imagen, lo que es absolutamente respetado por el compositor en el conjunto de la banda sonora. Dentro de esta convergencia semántica predomina la de tipo anímico, que llega a ser trágica en los momentos de máxima tensión (bloques #10 y #11). También destaca la presencia de la convergencia cultural local, a través de los consabidos “clichés”, como el que encontramos en el bloque #13 cuando aparece el retrato (en plano de detalle) de “la Cartujana” y la música remata con una cadencia andaluza en la que la orquesta imita el raqueo de una guitarra. Otro ejemplo de este tipo de convergencia lo encontramos en el toque de clarín y el pasodoble lento de la escena de la habitación del torero Juan Manuel (bloque #23).

En lo que se refiere a la ubicación en el montaje de los bloques, lógicamente hemos de excluir los números musicales, en los que es el montaje el que se adapta a la banda sonora musical. El resto de bloques diegéticos suelen corresponderse con el modelo del bloque-secuencia, es decir, ocupan como fondo sonoro el conjunto de la secuencia, como sucede en las secuencias de la sala de fiestas (bloques #14, #15 y #16) o de la caseta de la feria (bloques #20, #21 y #22). En cuanto a los bloques de música extra-diegética, su uso es muy comedido en el film y raramente llegan a ocupar una secuencia o escena completa, como sucede en la escena de despedida entre Cristina y Juan Manuel (bloque #29) o en la escena final (bloque #32). Habitualmente se trata de breves fragmentos musicales que subrayan un momento concreto de la acción (así sucede, por ejemplo, en los bloques #3, #9, #13, #18, #19, #23 o #30). Incluso encontramos bloques para acompañar a un solo plano (bloque #11, inserto del anónimo). También aparecen los bloques de transición entre escenas (bloques #11 y #19, entre otros).

Dos son los recursos más destacados para ubicar la música en la narración de este film: la articulación a través de temas musicales (fundamentalmente el uso del *leitmotiv* de Manuel); y los números musicales que jalonan el metraje de la película. Por lo demás, abundan los temas circunstanciales, de carácter más o menos descriptivo. Puntualmente encontramos otros recursos como la irrupción musical, precisamente en el primer bloque (#1) que se inicia con el inserto del periódico que anuncia la muerte de Manuel, para después convertirse en el genérico de entrada (títulos de crédito) y en la

5. Aproximación analítica a tres BSM de Juan Quintero

escena de aparición del anónimo (comienzo del bloque #9); o la interrupción musical, que se corresponde con el beso interrumpido entre Juan Manuel y Cristina (bloque #26).

En cuanto al plano auditivo, y excluyendo de nuevo los números musicales en los que la música aparece lógicamente en primerísimo plano, predomina en la banda sonora del film el plano secundario, llegando incluso a un plano de figuración (ambiental) en escenas como la del vestíbulo del hotel (bloque #24). Finalmente, no se aprecian defectos de importancia en la configuración de la banda sonora. Tan solo apuntar la discordancia que se da en el bloque #31 (fandango cantado y tocado por Cristina) entre la música del *play-back* y el movimiento (o mejor dicho, el no movimiento) de las manos de la intérprete a la guitarra. Se trata de un error habitual en este tipo de escenas, cuya solución hubiera sido tan sencillo como cerrar algo más el plano, para no ver las manos de la supuesta guitarrista, tal y como lo hace hábilmente el director en el primer fandango de la película (bloque #8).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo, delimitamos dos objetos de estudio fundamentales. Por una parte, el cine del periodo franquista, con especial atención a su música; y por otra la figura del compositor Juan Quintero Muñoz, es decir, su trayectoria, su sistema de trabajo y su estilo en la composición cinematográfica. En estas páginas finales pretendemos extraer las principales conclusiones referidas a cada uno de estos objetivos, que han sido tratados en el capítulo dos (sobre el contexto de la música cinematográfica durante el Franquismo) y en los capítulos tres al cinco (sobre el compositor Juan Quintero en sus diversas facetas).

Sin embargo, este apartado de conclusiones debe comenzar realizando una valoración reflexiva acerca de las cuestiones tratadas en el capítulo uno, que nos ha servido como bloque introductorio. La investigación sobre música cinematográfica en España constituye actualmente un campo de estudio incipiente en el ámbito de nuestra Musicología. Parece ya casi un tópico, al presentar cualquier trabajo sobre la relaciones entre música y medios audiovisuales, denunciar el escaso interés de la Musicología española por este ámbito de estudio en el que confluyen disciplinas dispares (pero complementarias) que van desde la teoría del cine hasta la psicología de la percepción, pasando por la semiótica y la sociología de la música. Pero en los últimos años este aparente desinterés ha dado paso a una entusiasta voluntad de nuestra Musicología por

entrar de lleno en el terreno de los estudios audiovisuales, ámbito éste plenamente de su incumbencia, adquiriendo para ello un aparato metodológico y teórico adecuado. Una prueba inequívoca de esta voluntad la encontramos en los tres últimos congresos de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), que han dedicado (de manera exclusiva o parcial) una de sus mesas a los contactos entre música y medios audiovisuales. Asimismo, este interés ha tenido su reflejo en el contexto académico universitario, donde se ha asumido la necesidad de incluir en los nuevos planes de estudios de Historia y Ciencias de la Música (de Grado y Posgrado) materias relacionadas con el mundo audiovisual. Ya no es extraña la presentación, en las convocatorias para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Musicología, de trabajos de investigación tutelada referentes a la faceta cinematográfica de nuestros grandes compositores o al universo musical de determinados cineastas. Pero es necesario seguir dando pasos en este sentido, ya que hasta el momento sólo existen dos tesis doctorales presentadas en un departamento de Musicología español sobre música y audiovisual¹.

Los estudios audiovisuales constituyen un espacio de investigación fascinante para el musicólogo, aunque no exento de dificultades. La primera de ellas es la naturaleza diversa y dispersa de las fuentes primarias, especialmente si nos centramos en el cine español anterior a los años ochenta. La fuente esencial para el estudio de la banda sonora musical ha de ser necesariamente la película, una fuente especialmente sensible y deteriorable. La localización de películas españolas del periodo franquista no ha sido sencilla: las ediciones comerciales escasean y, aunque en las Filmotecas se conserva la mayor parte de esta filmografía, muchas cintas han desaparecido por motivos diversos o permanecen ocultas y olvidadas en los almacenes de antiguas productoras. Mayor aún es la dificultad para disponer de las fuentes estrictamente musicales, es decir, las partituras de música cinematográfica. Aunque se han localizado los legados de algunos compositores en diversos archivos, bibliotecas y centros de documentación², lo cierto es que muchas de las partituras del cine español del periodo permanecen ocultas o han desaparecido. La búsqueda de partituras ha de llevarnos

¹ Nos referimos a los siguientes trabajos:

VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo. *El videoclip en España (1980-1995) Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*, dirigido por Celsa Alonso (Universidad de Oviedo, 2007).

FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo (1990-2004)*, dirigida por Matilde Olarte (Universidad de Salamanca, 2009).

² Joaquín Rodrigo (Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo), Jesús García Leoz (Archivo Foral de Navarra), Manuel Parada (Biblioteca Nacional de España), Daniel Montorio, Francisco Alonso y Muñoz Molleda (SGAE), entre otros.

necesariamente a los archivos personales de los compositores, algunos de los cuales han reconocido públicamente la destrucción de su música cinematográfica. Otros, sin embargo, y este es el caso de Juan Quintero Muñoz, la han conservado primorosamente, lo que nos ha permitido fundamentar su estudio en una notable riqueza de fuentes.

La segunda dificultad de la que nos hacíamos eco en el capítulo uno es la ausencia de referentes metodológicos claros. La causa principal era la procedencia y perspectiva heterogénea de los escasos autores que se habían aproximado al estudio de la música cinematográfica en nuestro país. La metodología empleada en nuestro trabajo presenta diversos perfiles. Por un lado, esta tesis tiene una faceta netamente historiográfica, en la que hemos trazado la historia de la música cinematográfica española durante un periodo concreto, centrándonos en el estudio de algunos compositores, delimitando su obra, creando catálogos y filmografías. Por otro lado, se ha procurado estudiar el contexto cinematográfico, cultural y social de la España de la época. Consideramos que, en este sentido, nos hemos aproximado a una metodología sociológica, al abordar los métodos de trabajo de la música fílmica así como la consideración social de los compositores del periodo. Finalmente, queda por reseñar el componente analítico. La existencia de fuentes musicales escritas nos permite abordar el estudio de la música cinematográfica desde una perspectiva estrictamente musical y formalista. Sin embargo, y aquí llega el segundo punto conflictivo en el estudio de la banda sonora musical, nos surge una duda: en este repertorio ¿Es adecuado el análisis puramente musical o es accesorio frente al análisis audiovisual? Nuestro objetivo ha sido integrar ambas propuestas, dando preferencia a la narración audiovisual, sin dejar de lado la importancia de los elementos del lenguaje musical plasmados en la partitura. La posibilidad de contar con fuentes musicales nos ha permitido, por ejemplo descubrir facetas interesantes de compositores como Joaquín Rodrigo o descubrir los rasgos básicos del estilo de Juan Quintero Muñoz. La confrontación metodológica, más que un problema, debe constituir un acicate, que nos impulse a indagar, a mejorar y complementar nuestra manera de abordar el estudio de la música en los medios audiovisuales. Sólo desde la apertura de miras y desde la interdisciplinariedad conseguiremos consolidar nuestro ámbito de trabajo.

En el capítulo dos de la tesis se establece el contexto de la música cinematográfica española durante el Franquismo. En él se ha hecho una caracterización de la producción fílmica desde la llegada del cine a nuestro país (1896) hasta la transición de los años setenta. La primera conclusión sobre la filmografía franquista de los años cuarenta nos lleva a reconocer la existencia de una clara herencia del periodo anterior (los años treinta). Siguen proliferando géneros como la comedia, el musical folklórico (o zarzuelístico) y el drama, pero se añaden novedades como el cine bélico o “de cruzada” (lógica consecuencia de la Guerra Civil y la Guerra Mundial), el religioso y el histórico. Resulta sorprendente la notable recuperación del cine español en los años inmediatos al conflicto, que se explica, entre otras razones, por el apoyo gubernamental-legislativo que incentivó la producción propia y estableció un sistema dirigista y de férreo control ideológico a través de la censura. No se desarrolló en nuestro país un sistema de producción similar al de los estudios norteamericanos, en el que las grandes productoras dominaban la industria mediante un modelo de control de todas las fases productivas. La adaptación española a este modelo lo constituyeron productoras de importancia como CIFESA (en los años cuarenta) y Suevia Films (en la segunda mitad de los cuarenta y los cincuenta). Durante la década de los cincuenta se producen notables avances en la cinematografía española, que conviven con las rémoras del pasado. Dos son las principales novedades de la década. Por un lado, destaca la aparición de un grupo de jóvenes cineastas (Berlanga y Bardem, entre otros), que encabezan una línea “disidente” en la temática y resolución de los filmes. Por otro lado, la apertura legislativa permite el inicio de las coproducciones internacionales. Algunas de nuestras estrellas cinematográficas (Carmen Sevilla, Luis Mariano, Sara Montiel) adquieren una dimensión internacional y la industria fílmica española se enriquece con la llegada de profesionales de otras partes del mundo. Finalmente, los años sesenta se caracterizan por la irrupción de los llamados “Nuevos Cines”, que en España conviven con un a producción comercial doméstica, muy centrada en el terreno de la comedia, a la que se ha dado en llamar “desarrollista”.

Durante el Franquismo, la búsqueda de una identidad cultural, claramente orientada a la legitimación de un modelo ideológico, tuvo en la música cinematográfica a un imprescindible aliado. Especialmente en los géneros con una carga ideológica evidente (cine bélico o “de cruzada”, cine religioso o histórico), el uso de determinadas

músicas o estilos claramente identificables por el espectador (marchas militares, himnos patrióticos o religiosos), constituye una práctica bastante frecuente. Sin embargo, resulta aún más interesante el uso de la música desde una perspectiva más sutil en otros géneros cinematográficos, como el folklórico o la comedia, bajo los que a menudo también subyace un mensaje ideológico subliminal de claro corte conservador y nacionalista.

Centrándonos en la música cinematográfica en sí, hemos establecido tres corrientes estilísticas durante el periodo, si bien no pueden considerarse independientes, ya que era frecuente la combinación de diversos estilos en un mismo film:

- Sinfonismo Clásico Cinematográfico: nos remite al estándar internacional de la banda sonora musical. Era el que proliferaba en la industria fílmica norteamericana que dominaba el mercado de la época, por lo que fue el modelo a seguir por la mayoría de los cineastas españoles. La música orquestal de clara armonía tonal configurada a través de temas melódicos identificados con los diversos personajes o elementos argumentales del film, la presencia de bloques descriptivos vinculados a la acción fílmica (convergencia semántica) o el desarrollo de motivos expresivos de fuerte arraigo sentimental, son rasgos habituales de este modelo estilístico.

- Referencias al Folklore y la tradición musical española: prevalece especialmente la referencia a la música andaluza, que llega a convertirse en una metonimia de lo español. En el cine musical, la copla (o canción andaluza), las alusiones al flamenco y al componente racial de las músicas del sur llegaron a acaparar una cuota importante de las bandas sonoras del periodo. También se cultivaron en menor medida otros estilos del folklore patrio, como la música tradicional aragonesa (la jota), gallega (la muñeira, el alalá), vasca (el zortziko), madrileña (el chotis) o catalana (la sardana), pero no tanto como ejes básicos de la configuración musical del film, sino como alusiones (a modo de cliché) de elementos argumentales concretos. Mención aparte merecen las alusiones a una de las más ricas tradiciones musicales españolas: la zarzuela, cuya presencia en el cine fue demandada y apoyada por la crítica desde los inicios de la dictadura.

- Ritmos de moda y músicas urbanas: también será frecuente la aparición en los filmes del periodo franquista de músicas no ligadas directamente a la tradición

hispanica. Estilos procedentes de Norteamérica como el *foxtrot* o el *one-step* proliferaron en los años cuarenta, dando paso en las décadas posteriores a alusiones más directas al *jazz*, al *rock* y al *pop*. También podemos encontrar numerosos ejemplos de los llamados estilos “latinos” como la *samba*, la *bossa-nova* o el *bolero*. Todos ellos se introducen habitualmente de forma diegética en los filmes a través de números musicales (cantables y bailables), pero también pueden aparecer (con menor frecuencia) como músicas de fondo.

Mención aparte merece la tímida inclusión de las nuevas tendencias de la música contemporánea y experimental, desde finales de los años cincuenta y muy especialmente en los sesenta y setenta. Los ejemplos son escasos, aunque meritorios, y tienen que ver con la llegada al cine de las nuevas generaciones de compositores cultos: la llamada Generación del 51 y sus consecuencias.

Del estudio de los compositores cinematográficos durante la dictadura franquista hemos extraído también una clasificación de carácter profesional, que nos lleva a distinguir entre tres modelos. Por una parte, durante los años cuarenta asistimos a la aparición de la primera generación de compositores profesionales especializados en la música cinematográfica. Autores como Juan Quintero, Manuel Parada, Salvador Ruiz de Luna, Joan Duran i Alemany y José Ruiz de Azagra -por citar sólo a los más significativos- se integraron perfectamente en la industria cinematográfica española e hicieron de la composición para la gran pantalla su medio de vida fundamental. No ocultaban las ventajas económicas de esta actividad, pero manifestaban sentirse realizados profesionalmente, ya que el cine les permitía ganarse la vida de manera digna y holgada con la composición musical, sin necesidad de desarrollar otras labores “alimenticias” (docencia, interpretación, dependencia de los concursos o subvenciones estatales). Curiosamente, la mayoría de estos compositores responden a un mismo prototipo biográfico: poseen una formación musical clásica reglada en el ámbito del conservatorio, pasan después a la interpretación-composición de música ligera o teatral, para finalmente recalar en el mundo del cine como compositores de bandas sonoras. Hasta los años noventa del pasado siglo XX no volveremos a encontrar en el cine español una generación de compositores cinematográficos especializados (la llamada “Generación del 89 o del CD”), ya que entre los años sesenta y ochenta, la composición

fílmica se repartió entre los autores que no abandonaron la creación culta contemporánea (generación del 51) y aquellos que se desenvolvían en los terrenos del pop, el *jazz* o las músicas urbanas.

Por otra parte, encontramos un segundo paradigma, el del compositor procedente de la creación musical “culta” o “de concierto” que se aproxima al cine por razones fundamentalmente económicas, pero no renuncia a ocupar su lugar en el terreno de la música “clásica”. No ponemos en duda la profesionalidad de estos compositores, ni su talento, ni su interés por el lenguaje cinematográfico, pero en una parte importante de los casos manifestaron claramente las motivaciones crematísticas que les aproximaron al “séptimo arte” y una cierta insatisfacción (por no decir, vergüenza) al reconocer su paso por la industria. Algunos de estos compositores encontraron en el cine la posibilidad de sobrellevar ciertos momentos difíciles de su vida, como el exilio exterior en el caso de Rodolfo Halffter, Gustavo Piattaluga, Baltasar Samper y Julián Bautista; e interior en el caso del Ricardo Lamote de Grignon o el propio García Leoz. Otros simplemente tomaron contactos puntuales con la industria del celuloide en determinados momentos de su vida, como sucede en el caso de Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Conrado del Campo, Ángel Barrios o Joaquín Turina. La composición cinematográfica no fue una actividad primordial en sus carreras, pero la mayor parte de los músicos destacados del periodo realizaron incursiones en este espacio de creación, discreto a la vez que lucrativo. Aunque los propios compositores no hayan dado, en muchos casos, importancia a esta faceta de su producción, el estudio de sus obras para la pantalla debe también formar parte de la labor musicológica. En el caso de Rodrigo nos hemos encontrado con una filmografía limitada, de calidad irregular y muy mediatizada por el contexto ideológico-religioso. Aún así, la aparición de sorpresas como las interesantes tentativas dodecafónicas de *La guerra de Dios* o la colaboración con el compositor Juan Quintero Muñoz en el film *Sor Intrépida* (incluyendo el hallazgo de fuentes inéditas en el archivo de este compositor), dan validez y justificación a un trabajo musicológico que puede ayudarnos a completar el perfil de un artista tan notable en su época. Algo similar nos ha sucedido con Ernesto Halffter, cuya filmografía es bastante notable y contiene obras que van desde el periodo mudo hasta los años setenta. Bandas sonoras musicales como *Don Quijote de la Mancha* (Rafael

Gil, 1948) o *Historias de la radio* (J. L. Sáenz de Heredia, 1955) constituyen ejemplos de un valor incuestionable que pasarán a la historia de nuestro cine.

Cabría establecer una tercera tipología, la de los compositores que, dedicando una parte muy importante de su actividad al mundo del cine, mantuvieron también su prestigio en el terreno de la creación musical “culta” o “de concierto”. Quizá el ejemplo más claro sea Jesús García Leoz, capaz de componer más de un centenar de bandas sonoras entre 1933 y 1953 y de obtener también destacados premios de composición (como el Premio del Ateneo de Madrid en 1952 y la posición de finalista y jurado del Premio Nacional de Música). Algo similar podemos decir de José Muñoz Molleda, autor que reconoció en más de una ocasión que el cine le servía para darle dinero y la música “de concierto” el prestigio social y profesional, como lo demuestra la obtención del Premio Nacional de composición (1951) o el Premio Ciudad de Barcelona (1959). También incluimos en esta tipología a los compositores de la llamada Generación del 51, algunos de los cuales hicieron del cine su auténtico *modus vivendi* durante una parte de su trayectoria, aunque siempre mantuvieron esta actividad al margen de la creación “culta” o “de concierto”.

Una aportación fundamental de este trabajo ha sido la biografía del compositor Juan Quintero Muñoz, uno de los más importantes del cine español entre los años cuarenta y sesenta. Presentada en el capítulo tres de la tesis, la primera conclusión que extraemos de ella tiene que ver en la existencia de tres facetas profesionales a lo largo de su trayectoria:

1. Los inicios como intérprete (de piano y violín) y compositor de música ligera desde mediados de los años veinte hasta el comienzo de la Guerra Civil. Tras una formación reglada y académica en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, Quintero inició su trayectoria como intérprete a mediados de los años veinte. Bien dotado como instrumentista, destacó en su faceta de pianista acompañante de diverso grupos de cámara y solistas. Su contacto con cantantes como Francisco Spaventa o Juan García le introduce de lleno en al ámbito de la composición de canciones, que ya había cultivado desde niño. De su colaboración con el violinista Jesús Fernández surge también la composición de obras instrumentales, fundamentalmente pasodobles (como *En er mundo*), con los que llegaron a obtener un gran éxito.

2. Compositor de música teatral. Aunque con posibles antecedentes en las décadas anteriores, fue a comienzos de la década de los cuarenta cuando Quintero recalca en el mundo teatral de la revista y la opereta. En el catálogo del compositor hemos incluido seis obras escénicas compuestas entre 1941 y 1958. Quintero trabajó para las importantes compañías de Celia Gámez, José Alfonso Goda, Luis Sagi-Vela y Luis Mariano. En este tipo de trabajos era habitual la colaboración con algún otro compositor, destacando entre sus compañeros José María Irueste Germán, Francisco Moraleda y Francis López. También observamos la recurrencia de los libretistas, siendo los más frecuentes José Luis Sáenz de Heredia, Federico Vázquez Ochando, Luis Tejedor Pérez, Jesús María Arozamena y Antonio Quintero. El estilo de este tipo de composiciones combinaba la tradición hispánica del género zarzuelístico (romanzas) con la música ligera y los ritmos modernos de reciente introducción (*foxtrot, one-step, swing*). No faltaban en estas obras las marchas (o marchitas), los *galops*, los valeses, los cuplés, los ritmos latinos (samba, bolero) o la música tradicional española (especialmente el pasodoble). Aunque nuestro compositor saboreó las mieles del éxito en el terreno teatral, él mismo reconoció que esta actividad no llegaba a satisfacerle del todo, ya que no le permitía desarrollar sus capacidades musicales y la calidad de los intérpretes dejaba mucho que desear.

3. Compositor de música cinematográfica. Tras algunas breves incursiones en los años treinta, fue a partir de 1940 cuando Juan Quintero se integró de manera definitiva en la industria cinematográfica española. En ella destacó sobremanera como un compositor versátil, eficaz y de gran talento. Fue uno de los compositores cinematográficos más prolíficos del periodo. Participó directamente en 88 largometrajes de ficción y más de una treintena de cortometrajes documentales. Cultivó los tres estilos de música cinematográfica a los que hemos hecho referencia anteriormente (sinfónico, folklórico, moderno), si bien fue en el terreno sinfónico en el que más destacó llegando a un estilo comparable al de los grandes compositores norteamericanos.

La calidad musical y versatilidad de Juan Quintero nos lleva a lanzar una reflexión (más que una conclusión) acerca de sus posibilidades como compositor. El modelo biográfico y profesional de Quintero se parece al de otros músicos cinematográficos del periodo: inicios como intérprete y compositor de canciones, paso

por el teatro musical y definitiva instalación en el mundo del celuloide. Profesionalmente, Quintero no sintió la necesidad de abordar la composición musical “culta” o “de concierto”, sin embargo, dado el talento musical demostrado en sus inicios y sus capacidades compositivas nos surge un interrogante: ¿Qué hubiera sido de Quintero si, en lugar de comenzar a ganarse la vida durante los años veinte como intérprete y compositor de música ligera, hubiera salido al extranjero para completar su formación y aspirar a logros mayores? ¿Qué hubiera sido de Quintero si se hubiera cruzado en su camino un Adolfo Salazar o un Manuel de Falla que le hubieran orientado hacia nuevos ámbitos de creación de vanguardia? No merece la pena abundar en estos futuribles, pero cabe una reflexión acerca de cómo los condicionantes sociales, económicos y familiares pueden influir en la trayectoria profesional de un artista. Juan Quintero era hijo de un empleado de Correos y Telégrafos. Nunca faltó comida en su mesa, pero tampoco nadó en la abundancia durante su infancia y juventud. Tras el esfuerzo económico realizado por su familia para permitirle finalizar sus estudios musicales en el Conservatorio, el joven Quintero no quiso seguir siendo una carga y se apresuró en obtener unos ingresos continuados a través de la práctica musical.

Juan Quintero encarna el paradigma de compositor cinematográfico profesional especializado en música cinematográfica durante el Franquismo. Su llegada a la industria se produce al final de la Guerra Civil y se prolonga hasta mediados de los años sesenta. Como la mayoría de sus compañeros de profesión no recibió una formación específica en el terreno cinematográfico, sino que fue adquiriendo las competencias necesarias para el desarrollo de su trabajo de manera autodidacta, especialmente a través del visionado de películas. Destaca especialmente su relación profesional (y de amistad) con algunos de los más valiosos cineastas del periodo: Juan de Orduña, Rafael Gil, Luis Lucia, José Luis Sáenz de Heredia y Luis Marquina, entre otros. También cabe mencionar su vinculación continua con CIFESA, la productora más importante de los años cuarenta, si bien, nunca llegó a formar parte de la plantilla de la empresa. Desde finales de los años cuarenta, y especialmente a partir de la década de los cincuenta, Quintero trabajó para otras muchas productoras, entre las que debemos mencionar como las más frecuentes Suevia Films y Benito Perojo. En la década de los cincuenta, participa en notables co-producciones internacionales protagonizadas por actores de la talla de Luis Mariano, Carmen Sevilla y Sara Montiel. A partir de 1954 va decreciendo

su participación en largometrajes y aumenta el número de cortometrajes, actividad en la que se mantendrá de manera constante hasta los años sesenta.

Otra de las aportaciones de este trabajo ha consistido en el estudio de la actividad profesional de Juan Quintero, como modelo del proceso compositivo y productivo de la banda sonora musical durante el periodo Franquista. Este estudio, que se incluye en el capítulo cuatro de la tesis, se ha realizado a partir de las fuentes y materiales de diversa naturaleza existentes en el archivo personal del compositor: partituras, guiones musicales, hojas de grabación, fuentes documentales (correspondencia, hemerográficas) y entrevistas. Como conclusión, caracterizamos la composición cinematográfica española durante el Franquismo como una actividad netamente artesanal y personalizada, muy distinta del sistema implantado en la industria norteamericana de la época. El compositor ejerce todas las funciones derivadas de la misma: composición, orquestación, arreglos, *management* y dirección musical. Se han establecido cuatro fases para describir el proceso:

1) La pre-producción: incluye la composición-preparación de los cantables, el visionado del copión y la elaboración del guión musical. Hemos estudiado los distintos guiones musicales existentes en el archivo del compositor

2) La composición: que en el caso de Quintero se desarrollaba en tres fases, que quedan perfectamente reflejadas en las fuentes musicales conservadas en su archivo: la elaboración de un borrador, la orquestación definitiva y la preparación de las particellas.

3) La producción musical: incluye el proceso de grabación y montaje sonoro de la película. La intervención del compositor resulta crucial en la grabación, ya que se encarga de aspectos tanto administrativos (la contratación de los músicos o del transporte de instrumentos), como artísticos (la dirección musical durante las sesiones de grabación). La grabación se realizaba en condiciones bastante precarias, habitualmente sin proyección simultánea de las imágenes, por lo que la sincronización se alcanzaba únicamente tomando los tiempos preestablecidos como referencia básica. Ello obliga a la repetición de toma sonora, en caso de desajustes, lo que se indica en la “hoja de grabación”, una fuente original de la que apenas existía información en la bibliografía sobre música de cine.

4) La post-producción: hemos incluido aquí las grabaciones discográficas y la preparación de partituras para su posterior edición. Aquí la actividad del compositor es mucho menor.

En resumen, el proceso era bastante complejo y exigente, por lo que nos sorprende todavía más el individualismo con que se realizaba, más allá de la existencia de algunos (pocos) colaboradores -fundamentalmente copistas y a veces orquestadores- de los que hemos dejado constancia.

Para la realización de esta tesis se ha visionado (mejor dicho, audiovisionado) prácticamente la totalidad de la filmografía disponible de Juan Quintero, cotejando el visionado -en los casos en que ha sido posible- con el examen de las fuentes musicales. Como resultado, a lo largo del capítulo tres se han ido diseminando comentarios y breves análisis sobre muchas de sus bandas sonoras musicales. En el capítulo cuatro se han explicado también los rasgos de su estilo compositivo y en el capítulo cinco se presenta la propuesta de análisis audiovisual de tres de sus bandas sonoras. Las conclusiones sobre el estilo de la música cinematográfica de Juan Quintero deben agruparse en dos apartados básicos (lógicamente intercomunicados): los rasgos estrictamente musicales y los mecanismos de interacción de su música con la creación audiovisual.

Desde el punto de vista estrictamente musical, la cualidad que define la obra cinematográfica de Quintero es la versatilidad, es decir, la capacidad del compositor para adaptarse a los distintos estilos requeridos por la producción fílmica. Predomina el estilo sinfónico de raíz tardorromántica, estándar cinematográfico aplicable a la mayor parte de los géneros (drama, comedia, histórico, religioso), pero Quintero se desenvuelve también con soltura en la música folklórica requerida principalmente en los filmes musicales (números de danza española, pasodobles, coplas de estilo andaluz). Asimismo, su bagaje en el ámbito de la música ligera y teatral le permite componer pegadizas canciones y números diegéticos en los estilos de actualidad (tango, *foxtrot*, bolero). Esta versatilidad se manifiesta en el manejo de todos los parámetros del lenguaje musical:

- Melodía: Quintero fue, ante todo, un extraordinario creador de melodías. Tenía una gran capacidad para construir motivos melódicos sugestivos, versátiles y reconocibles que permitían la vinculación con los elementos de la narración fílmica (*leitmotiv*). Se trata, en general, de frases cuadradas, equilibradas en su configuración, aunque podían ser deliberadamente abruptas, en caso de que el film lo requiriese. Muestra cierto gusto por los arpegios y los acordes desplegados, los saltos de 8ª y 5ª son también frecuentes en sus melodías principales.

- Ritmo: no podemos decir que Quintero destacase en la experimentación rítmica. Suele utilizar con acierto los compases habituales, valiéndose de las síncopas o desplazamientos de acento para obtener algún efecto determinado. De nuevo, es la versatilidad la tónica destacada, ya que dependiendo del caso, Quintero nos muestra su maestría en la construcción de *zortzikos* en la música de influencia vasca, hemiolias en la música andaluza o ágiles ritmos actuales y latinos (*foxtrot*, samba, bolero) en la música ligera.

- Armonía: la música de Juan Quintero es plenamente tonal. No experimenta con la atonalidad (en ninguna de sus vertientes), aunque sí realiza cuando es necesario (y se justifica argumentalmente en el film) un uso comedido de la disonancia. Predomina la construcción de acordes sencillos, en estado fundamental o primera inversión, haciendo gala de un claro dominio de la armonía tonal. También a requerimiento del argumento del film, el compositor se introduce en sonoridades más modales, recreando lenguajes cercanos al flamenco (modo frigio, en la temática andaluza), la música antigua (en filmes históricos) o escalas exóticas (cliché de carácter geográfico).

- Textura: existe un predominio absoluto de la melodía acompañada y la homofonía. En raras ocasiones, el compositor se aproxima a una textura más contrapuntística.

- Timbre: en materia de instrumentación de nuevo la tónica es la versatilidad y la adaptación a lo que el film requiere. Podemos distinguir tres sonoridades básicas en la música cinematográfica de Quintero: la orquesta sinfónica (la más habitual), la orquestina de música ligera y la banda de música, que aparecerá siempre en consonancia con la narración fílmica. En la música extra-diegética predomina la sonoridad de la orquesta, mientras que las otras dos suelen reservarse para bloques diegéticos. Algunos

bloques son interpretados por instrumentos solistas (fundamentalmente piano o guitarra) sin acompañamiento orquestal, pero lo habitual es la realización de la melodía por parte de un instrumento/s solista/s con el acompañamiento del resto de la orquesta. El timbre instrumental adquiere en las bandas sonoras de Quintero una peculiar dimensión significativa. Las sonoridades de los distintos instrumentos se asocian con ciertas temáticas de manera convencional (las cuerdas con lo lírico, el viento metal con lo épico, la guitarra con lo “andaluz”), pero algunas asociaciones poseen un carácter más sutil. Finalmente, no hay que olvidar su gusto por los coros en los filmes de carácter histórico.

- Forma musical: este es uno de los aspectos peculiares de la música cinematográfica. Salvo excepciones, el compositor no puede construir a partir de los modelos formales establecidos, sino que ha de adaptar su música a las duraciones fijadas previamente. Esa es una de las dificultades del compositor cinematográfico, que Quintero dominaba a la perfección, ya que era capaz de cuadrar sus frases musicales en periodos de tiempo a muy ajustados, sin que se resienta la estructura.

Un aspecto que ha salido a colación en varias ocasiones en esta tesis es la autorreferencialidad. A lo largo de su carrera Quintero retoma su propia música en diversas ocasiones. Lo hace especialmente en la inclusión de músicas diegéticas. En las escenas de fiesta o baile, es frecuente escuchar como fondo diegético alguna de sus canciones más populares (“Morucha”, “De Madrid al cielo”). En las películas de temática taurina (como *Valiente*, 1964), el compositor introduce sus pasodobles más importantes (“En er mundo”, “Talento”, “Tejeringo”). Pero también retoma algunos de sus materiales musicales emblemáticos en las músicas extra-diegéticas, como el tema principal de la *Suite Granadina*, que hemos localizado al menos en tres largometrajes.

La segunda perspectiva desde la que hemos caracterizado el estilo compositivo de Quintero es la de los mecanismos de interacción de su música con el producto audiovisual. A pesar de la variedad y versatilidad estilística de nuestro compositor, destaca en él la clara asimilación de los procedimientos básicos del llamado “Sinfonismo Clásico Cinematográfico”, es decir, el modelo del cine clásico hollywoodiense del periodo cultivado por compositores como Max Steiner. Si hay un término con el que se pueda definir esta práctica compositiva, ese es el de la eficacia. Es

decir, todos los elementos del film (incluida la música) se subordinan a un objetivo básico: contribuir eficazmente a la comprensión del desarrollo narrativo. La música es uno de los elementos que mejor contribuye a la comprensión del film, por lo que su presencia suele ser muy abundante en el cine clásico. En la filmografía española de la Posguerra, esta presencia se hace aún más notable, dada la necesidad de apoyar, a través de la música, el desarrollo argumental del film y dotar al conjunto de un carácter espectacular que la imagen por sí sola era incapaz de alcanzar.

El primer rasgo que vincula a Quintero con este modelo es la articulación de la banda sonora musical a través de temas que se vinculan con los personajes o elementos argumentales del film. El compositor construye una estructura temática de carácter jerárquico en la que existe un tema principal que domina claramente sobre todos los demás. Le siguen un pequeño conjunto de temas secundarios, recurrentes a lo largo de la película y, finalmente completa con lo que hemos denominado “Subtemas”, es decir, temas de menor importancia en la estructura argumental del film, pero que contribuyen eficazmente a la narración. A esta estructura se añaden los temas circunstanciales, que no participan argumentalmente en la banda sonora, sino que aportan una función descriptiva o expresiva en momentos puntuales.

Una característica elemental de este estilo es la tendencia absoluta a la convergencia semántica. El compositor apoya con su música el contenido de la imagen fílmica y en raras ocasiones se desvía de su significado. Para ello se sirve de una serie de convenciones y recursos musicales, que contribuyen eficazmente a la narración. Ya hemos comentado, que uno de esos recursos es la vinculación de los timbres instrumentales a ciertos significados. Pero no sólo se asocia el timbre, sino que el compositor emplea todos los parámetros del lenguaje musical para obtener su finalidad. Por ejemplo, es habitual construir una atmósfera de tensión a través del trémolo en la sección de cuerdas, generalmente en motivos cromáticos ascendentes. Por otra parte, las escenas de acción son acompañadas por épicos motivos en el viento metal sobre el citado acompañamiento de trémolo en las cuerdas. Las escenas de amor o tristeza otorgan el protagonismo melódico a las cuerdas o el viento madera, empleando a menudo el arpa como base del acompañamiento. Lógicamente, se trata de convenciones, que en ciertos casos llegan a convertirse en clichés de carácter geográfico, histórico o

cultural. El empleo de este tipo de clichés no responde a una búsqueda de autenticidad. Para una escena que se desarrolla en la India, el compositor no necesita una “auténtica” música de la India, sino una música que nos remita a ese espacio geográfico de manera automática. Como hemos comentado: el objetivo es la eficacia.

Existen una serie de recursos vinculados a las propias convenciones lingüísticas del cine, es decir, el montaje como base de su construcción. Así, los bloques compuestos por Quintero se ajustan generalmente a la duración de la escena o secuencia, sirviendo a veces como enlace entre ambos. Cuando el compositor quiere destacar la irrupción del bloque musical, ya sea al comienzo del film (bloque genérico de entrada) o en momentos puntuales de la película, se sirve de algunos elementos musicales característicos, como un *glissando* ascendente de arpa o un redoble en crescendo de timbales o bombo. La importancia de la música también es fundamental en las llamadas secuencias de montaje, para las que el compositor crea bloques de mayor duración.

En relación con lo anteriormente expuesto hemos de destacar también los recursos relacionados con la sincronía. El compositor “clásico” cinematográfico tiende a marcar de manera sincrónica los elementos visuales. Este efecto llega a su máxima expresión en el *mickeymoussing*, consistente en el subrayado mediante onomatopeyas sonoras de los movimientos de un personaje o determinadas incidencias presentes en la imagen (unos saltitos, una caída). Quintero emplea a menudo estos efectos de sincronía, si bien, como hemos comentado, no debía de ser nada fácil para el compositor-director musical dado que las grabaciones no se solían hacer con la proyección simultánea de las imágenes.

Versatilidad y eficacia son -para nosotros- los atributos que definen a Juan Quintero como compositor cinematográfico. Ambos se unen a su profesionalidad y su amor por el cine, dos características muy necesarias para triunfar en esta industria. Con este trabajo pretendemos rendir un homenaje a una serie de compositores que -como Juan Quintero- lograron, desde el autodidactismo y en condiciones de trabajo adversas, asumir las convenciones de una práctica compositiva, la cinematográfica, cuya excelencia no se sustenta sólo en el dominio de los parámetros formales del lenguaje musical, sino en la capacidad de emplear la música como un elemento estructural y

expresivo en la narración audiovisual. Esta tesis se dirige, en parte, a reivindicar el papel de estos músicos (anónimos para muchos) que dejaron su vida entre el cronógrafo y la partitura, sin esperar el reconocimiento de ningún gran auditorio, sino el disfrute del público sencillo que cada semana se situaba frente a la gran pantalla.

APÉNDICES

APÉNDICE 1. FILMOGRAFÍA

A. Largometrajes.....	484
B. Cortometrajes.....	513
C. Inclusiones ajenas.....	518

Para la realización de esta filmografía se han utilizado los siguientes recursos, cuya información se ha cotejado, completado y actualizado con las fuentes musicales y documentales conservadas en el archivo del compositor:

- *The Internet Movie Data Base* (IMDB). <http://spanish.imdb.com> [Última consulta: Junio 2008]. Base de datos cinematográfica de dominio público más completa del mundo. Está gestionada por la empresa Amazon.

- *Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura* (España). <http://www.mcu.es/cine/index.html> [Última consulta: Junio 2008]. Base de datos elaborada por la Filmoteca Española. Contiene la información de las películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas españolas.

- HUESO, Ángel Luis. *Catálogo del cine español. Volumen F-4. Películas de ficción (1941-1950)*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1998. Catálogo que contiene las fichas completas de todos los filmes producidos en España durante el periodo indicado. Los datos relacionados con música de cine fueron revisados por el investigador Josep Lluís i Falcó, lo que supone una importante garantía de rigor.

- LÓPEZ YEPES, Alfonso / GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. / CARBALLO SÁNCHEZ, Antonio. *Enciclopedia del cine español*. [CD-ROM]. Madrid: Micronet, 1996. Obra que contiene una valiosa base de datos de todo el cine español, desde sus orígenes al año 1996.

- *Base de datos de la Sociedad General de Autores* [Consultada en Junio de 2004]. Durante nuestra estancia de investigación en el ICCMU, se nos proporcionó amablemente un listado completo de todas las obras registradas en S.G.A.E. a nombre de Juan Quintero Muñoz y de Francisca Martos Plasencia. En este listado no se especificaba el tipo de composición ni la fecha de la misma, pero nos ha sido de gran utilidad a la hora de localizar participaciones cinematográficas de Quintero que no figuraban en el resto de los recursos (especialmente en lo que se refiere a títulos de cortometrajes).

Abreviaturas:

Tit: Título

Dir: Director

Gui: Guión

Mús: Música

Int: Intérpretes

Du: Duración

Sin: Sinopsis¹

Est: Estreno

Pro: Producción

Fu: Fuentes musicales disponibles para su estudio

A. LARGOMETRAJES

Cod.	Año	Título	Director	Productora
LG01	1934	La hermana San Sulpicio	Florián Rey	CIFESA
LG02	1940	La Gitanilla	Fernando Delgado	CIFESA
LG03	1940	La florista de la reina	Eusebio Fdez. Ardavín	UFISA
LG04	1941	Porque te vi llorar	Juan de Orduña	Producciones Orduña Films
LG05	1941	Unos pasos de mujer	Eusebio Fdez. Ardavín	Suevia Films
LG06	1942	¡A mí la Legión!	Juan de Orduña	CIFESA - UPECE
LG07	1942	Viaje sin destino	Rafael Gil	CIFESA
LG08	1942	El frente de los suspiros	Juan de Orduña	CIFESA
LG09	1942	Huella de luz	Rafael Gil	CIFESA
LG10	1943	Deliciosamente tontos	Juan de Orduña	CIFESA
LG11	1943	Castillo de Naipes	Jerónimo Mihura	Civulsa Vulcano
LG12	1943	Rosas de Otoño	Juan de Orduña	CIFESA
LG13	1943	Eloísa está debajo de un almendro	Rafael Gil	CIFESA
LG14	1944	Lecciones de buen amor	Rafael Gil	Rey Soria Films
LG15	1944	El Clavo	Rafael Gil	CIFESA
LG16	1944	Tuvo la culpa Adán	Juan de Orduña	CIFESA
LG17	1944	La vida empieza a media noche	Juan de Orduña	CIFESA
LG18	1944	Ella, él y sus millones	Juan de Orduña	CIFESA
LG19	1944	El fantasma y doña Juanita	Rafael Gil	CIFESA
LG20	1945	Tierra sedienta	Rafael Gil	Goya Films
LG21	1946	Misión blanca	Juan de Orduña	Colonial Aje
LG22	1946	La pródiga	Rafael Gil	Aspa Films - Suevia Films
LG23	1946	Un drama nuevo	Juan de Orduña	Producciones Orduña Films
LG24	1947	La muralla feliz	Enrique Herreros	BOGA
LG25	1948	Locura de amor	Juan de Orduña	CIFESA
LG26	1948	Mare Nostrum	Rafael Gil	Suevia Films
LG27	1948	Currito de la Cruz	Luis Lucía	CIFESA
LG28	1948	Yo no soy la Mata - Hari	Benito Perojo	Paloma
LG29	1948	Tres ladrones en la casa	Raúl Cancio	Giralda Films
LG30	1949	La Duquesa de Benamejil	Luis Lucía	CIFESA
LG31	1949	Tempestad en el alma	Juan de Orduña	BOGA
LG32	1949	Aventuras de Juan Lucas	Rafael Gil	Suevia Films
LG33	1950	Pequeñeces	Juan de Orduña	CIFESA
LG34	1950	De mujer a mujer	Luis Lucía	CIFESA
LG35	1950	Agustina de Aragón	Juan de Orduña	CIFESA
LG36	1950	Teatro Apolo	Rafael Gil	Suevia Films
LG37	1950	Torturados	Antonio Más Guindal	Ares
LG38	1951	Una cubana en España	Luis Bayón Herrera	CIFESA
LG39	1951	La corona negra	Luis Saslavsky	Suevia Films
LG40	1951	La Leona de Castilla	Juan de Orduña	CIFESA
LG41	1951	La señora de Fátima	Rafael Gil	Aspa Films
LG42	1951	Alba de América	Juan de Orduña	CIFESA

¹ Las sinopsis han sido extraídas de:

(ECE) LÓPEZ YEPES, Alfonso / GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. / CARBALLO SÁNCHEZ, Antonio. *Enciclopedia del cine español*. [CD-ROM]. Madrid: Micronet, 1996.

(GVC) AGUILAR, Carlos. *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra, 72000.

LG43	1951	Lola la Piconera	Luis Lucía	CIFESA
LG44	1952	Cerca de la ciudad	Luis Lucía	Floralva
LG45	1952	De Madrid al cielo	Rafael Gil	Aspa Films
LG46	1952	La Hermana San Sulpicio	Luis Lucía	Benito Perojo
LG47	1952	Pluma al viento	Louis Couny - R. Torrado	Suevia - Celia - Cocinor
LG48	1952	Sor Intrépida	Rafael Gil	Aspa Films
LG49	1952	Último día	Antonio Román	Velázquez Films
LG50	1952	Gloria Mairena	Luis Lucía	Reina
LG51	1952	¡Che, qué loco!	Ramón Torrado	Suevia Films
LG52	1952	Bajo el cielo de España	Miguel Contreras Torres	Mezquiriz
LG53	1953	El seductor de Granada	Lucas Demare	Suevia Films – Benito Perojo
LG54	1953	La alegre caravana	Ramón Torrado	Suevia Films
LG55	1953	Aeropuerto	Luis Lucía	Ariel
LG56	1953	Maldición gitana	Jerónimo Mihura	Benito Perojo
LG57	1953	El pórtico de la gloria	Rafael J. Salvia	Suevia Films
LG58	1953	Nadie lo sabrá	Ramón Torrado	Suevia Films
LG59	1953	Jeromín	Luis Lucía	Ariel
LG60	1953	El alcalde de Zalamea	José G. Maesso	Cinesol Águila
LG61	1953	La bella de Cádiz	Raymond Bernard	CEA CCFC
LG62	1953	Como la tierra	Alfredo Hurtado	Roncesvalles
LG63	1954	Novio a la vista	Luis G. Berlanga	Benito Perojo
LG64	1954	Aventuras del Barbero de Sevilla	Ladislao Vajda	Benito Perojo
LG65	1954	El torero	René Weheler	Guión Films - PCLPC
LG66	1954	Un caballero andaluz	Luis Lucía	Benito Perojo
LG67	1954	Tres hombres van a morir	René Chanas / F. Catalán	Benito Perojo – Films Vega
LG68	1954	Cañas y barro	Juan de Orduña	Orduña Films - Pico Films
LG69	1954	Zalacaín el aventurero	Juan de Orduña	Espejo Films
LG70	1954	La otra vida del Capitán Contreras	Rafael Gil	Aspa - Suevia
LG71	1954	El padre Pitillo	Juan de Orduña	Orduña Films
LG72	1955	Congreso en Sevilla	Antonio Román	Día
LG73	1955	El canto del gallo	Rafael Gil	Aspa Films
LG74	1955	La Lupa	Luis Lucía	Ariel
LG75	1956	La vida en un block	Luis Lucía	Guión Films - Suevia Films
LG76	1956	Faustina	José Luis Sáenz de Heredia	Chapalo Films
LG77	1957	Un marido de ida y vuelta	Luis Lucía	Guión Films
LG78	1957	María de la O	Ramón Torrado	Suevia Films
LG79	1958	La violetera	Luis César Amadori	Benito Perojo - Trevi
LG80	1958	Café de puerto	Raffaello Matarazzo	Benito Perojo - Titanu
LG81	1959	La copla andaluza	Jerónimo Mihura	Chapalo Films - Rota
LG82	1959	El amor que yo te di	Tulio Demicheli	Suevia Films
LG83	1961	La cuarta carabela	Miguel Martín	PC Mezquiriz
LG84	1961	Ventolera	Luis Marquina	Tarpe
LG85	1962	El grano de mostaza	José Luis Sáenz de Heredia	Tarpe - AS Film Producción
LG86	1963	Rogelia	Rafael Gil	Coral
LG87	1964	Valiente	Luis Marquina	Picasa
LG88	1967	Escándalo en el colegio	Marino Girolami	Chapalo - Marco

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1934

LG01					
Tít	LA HERMANA SAN SULPICIO		Año	1934	
Dir	Florián Rey	Gui	Florián Rey Argumento basado en la novela homónima de Armando Palacio Valdés	Mús	Joaquín Turina Canciones de Juan Quintero y V. Gómez
Int	Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Salvador Soler Mari, Rosita Lacasa, Anita Adamuz, Luis Martínez Tovar, Mari Paz Molinero, Emilio Portes, María Anaya, Enrique Vico, Nicolás Perchicot				
Du	80 minutos	Sin	La historia narra los avatares amorosos de Ceferino Sanjurjo, un médico gallego que conoce en un balneario a la hermana San Sulpicio. Esta monja es de natural alegre y hace las delicias de todos en el balneario debido a su simpatía y a sus canciones. El médico se enamora perdidamente de ella, hasta el punto que cuando las monjas abandonan el balneario y vuelven a Sevilla, Ceferino las sigue en pos de la hermana San Sulpicio. Después de sucesivos enredos amorosos, en los que existen otros pretendientes, y de que intenten obligarla a regresar al convento, Ceferino la salva del secuestro a punta de pistola y termina casándose con Gloria, la antigua hermana San Sulpicio, en el convento en el que antes profesaba como monja. (ECE)		
Est	18-10-1934 Madrid: Rialto 29-01-1935 Barcelona: Fantasio				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- QUINTERO, Juan. "Sevillanas Imperio: de la película <i>La hermana San Sulpicio</i> ". Madrid: Faustino Fuentes, sin fecha				

[1934?], 3 p. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero (caja 4). Ejemplar en Biblioteca Nacional de España. - Disco "Sevillanas Imperio". Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1940, 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1940

LG02					
Tít	LA GITANILLA	Año	1940		
Dir	Fernando Delgado	Gui	Rafael Gil, Juan Orduña basada en la novela de Miguel de Cervantes Saavedra adaptada por Antonio Guzmán Merino	Mús	Juan Martínez Rafael Ruiz de Azagra Juan Quintero
Int	Estrellita Castro, Juan De Orduña, Antonio Vico, Concha Catalá, Rafaela Satorres, Manuel González, Manuel Arbó, Pilar Soler Leal, Fernando Rey				
Du	86 minutos	Sin	La gitanilla Preciosa se enamora del noble caballero Juan de Cárcamo. El caballero, en vez de emprender la ruta a Flandes donde es destinado, lo deja todo para unirse al campamento gitano en el que vive Preciosa. Conviviendo en el campamento se entera que la gitanilla también es noble como él y que había sido robada por los gitanos hacía unos años. Recobran ambos su nombre y terminan casándose. (ECE)		
Est	15-05-1940 Madrid: Palacio de la Música				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para piano y voz en Archivo personal de Juan Quintero (Caja 1). Canción "Por tu culpa mujer mala"				

LG03					
Tít	LA FLORISTA DE LA REINA	Año	1940		
Dir	Eusebio Fernández Ardavín	Gui	Eusebio Fernández Ardavín, basada en el drama de Luis Fernández Ardavín	Mús	Juan Quintero
Int	María Guerrero, Alfredo Mayo, Jesús Tordesillas, Ana Mariscal, Carmen López Lagar, Manolita Moran, Pedro Oltrá, Juan Barajas				
Du	89 minutos	Sin	Flora, florista de un teatro, conoce a Juan Manuel, un joven soñador cuya máxima aspiración es estrenar sus obras de teatro. Las cosas se ponen difíciles para él, y una noche de frío se desvaneció ante la puerta del teatro. Flora lo recoge y lo lleva a su casa donde es cuidado con esmero, hasta que por gracia de la reina se le busca alojamiento en el pabellón de uno de los guardias reales. Los jóvenes se enamoran y se casan. Juan Manuel, ayudado por su esposa, estrena una de sus obras en el teatro cosechando grandes triunfos. Entonces Juan Manuel se enamora de la primera actriz, Elena, con quien engaña a Flora. Ésta, despechada, la hiere en un baile de máscaras. Finalmente, Juan Manuel, enfermo y abandonado por Elena, y Flora, que ha salido de la cárcel, vuelven a encontrarse aunque éste muere. (ECE)		
Est	09-01-1941 Madrid: Callao				
Pro	UFISA (España)				
Fu	- No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1941

LG04					
Tít	PORQUE TE VI LLORAR	Año	1941		
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña Santiago de la Escalera (guión técnico)	Mús	Juan Quintero Canciones: "Sinfo"
Int	Pastora Peña, Luis Peña, Manuel Arbó, Rafaela Satorres, Eloisa Muro, José María Seoane, Domingo Rivas, Alejandrina Caro, Fernando Aguirre, María Saco, Mariano Cacho, Fortunato Bernal, Manuel San Román, Mario Mur, María Asquerino, Emilio Alisedo, Francisco Ruiz (niño), Francisco Zabala, Rafael Cortés				
Du	86 minutos	Sin	Los planes de boda de María Victoria y José Ignacio se ven truncados al estallar la guerra civil. El es asesinado y ella violada por un miliciano, quedando embarazada de un niño al que toda la familia mira con desprecio. Terminada la guerra y deseando dar un padre a la criatura, María Victoria consigue que José, un electricista, acepte representar el papel casándose con ella a cambio de 100 pesetas, dinero que el obrero pone en el banco a nombre del niño. Más tarde, María Victoria cree reconocer en José al causante de su desgracia, pero, deshecho el error, se da cuenta de la bondad del que es ahora su marido, abriéndose el camino de la felicidad para ambos. (ECE)		
Est	18-12-1941 Barcelona: Fantasio 29-12-1941 Madrid: Palacio de la Prensa				
Pro	JUAN DE ORDUÑA FERNANDEZ (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

LG05					
Tít	UNOS PASOS DE MUJER	Año	1941		
Dir	Eusebio Fernández Ardavín	Gui	Eusebio Fernández Ardavín Rafael Gil, basado en la novela de Wenceslao Fernández Flores	Mús	Juan Quintero
Int	Lina Yegrós, Fernando Fernández De Córdoba, Manolita Moran, Raul Rod, Xan Das Bolas, Joaquina Carreras, Rafael Prieto				

Du	80 minutos	Sin	Rocío es contratada para actuar en un cafetucho de un puerto gallego. Allí conoce a Tonecho, rudo pescador que, sin embargo, la acoge en su casa cuando es despedida. A pesar de la proximidad de la convivencia, Tonecho no muestra ningún interés por la joven ni ningún atisbo de ternura en su comportamiento hasta el día en que, tras haberla expulsado de la casa, comprende que la ama y corre en su busca. (ECE)
Est	26-01-1942 Madrid: Capitol		
Pro	SUEVIA FILMS (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1942

LG06			
Tít	¡A MÍ LA LEGIÓN!	Año	1942
Dir	Juan de Orduña	Gui	Luis Lucía
Mús	Juan Quintero		
Int	Alfredo Mayo, Luis Peña, Manuel Luna, Miguel Pozanco, Pilar Soler, Manuel Arbo, Rufino Ingles, Fortunato Bernal, Arturo Marin, Fred Galiana		
Du	82 minutos	Sin	En un destacamento africano de la legión, el Grajo, un veterano de valor reconocido, y Mauro, un joven recién llegado, se hacen amigos a pesar de la enigmática personalidad del segundo. Aparece un hombre muerto y todos los indicios apuntan a la culpabilidad de Mauro, pero el Grajo investiga por su cuenta y logra que su amigo quede en libertad, tras lo cual una misteriosa carta lo hace regresar al desconocido lugar del que procede. Pasado algún tiempo, el Grajo, liberado ya de sus obligaciones militares, vaga por las calles de un país extranjero, donde descubre un complot terrorista contra el nuevo rey, que resulta ser Mauro. Los dos amigos colaboran en el gobierno del país, pero con el recuerdo de la legión siempre presente en su memoria. El estallido de la guerra civil les dará de nuevo ocasión para luchar juntos. (ECE)
Est	11-05-1942 Madrid: Avenida 15-05-1942 Barcelona: Femina		
Pro	CIFESA / UPCE (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador, particellas y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

LG07			
Tít	VIAJE SIN DESTINO	Año	1942
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil, José Santugini (diálogos)
Mús	Juan Quintero		
Int	Antonio Casal, Luchy Soto, Alberto Romea, Blanca Pozas, Miguel Pozanco, Manuel Arbó, José Prada, Camino Garrigó, Fuensanta Lorente, Valeriano Ruiz París, Jorge León, Pedro Cabré, Alberto López, Manrique Gil, Joaquín Torrens, Pedro Mascaró, Vicente Vega, Joaquín Cuquerella		
Du	73 minutos	Sin	Por iniciativa de uno de sus empleados y forzada por su difícil situación económica, una agencia de turismo organiza un viaje sin destino conocido. El autocar sufre una avería y los pasajeros deben refugiarse en un viejo y tenebroso caserón donde ocurren inquietantes "sucesos" que forman parte del montaje maquinado por la agencia. De pronto aparece asesinado uno de los viajeros, dando lugar a la investigación a situaciones inesperadas. La resolución del misterio constituirá un éxito para la agencia y sus viajes sin destino. (ECE)
Est	21-09-1942 Bilbao: Buenos Aires 25-09-1942 Barcelona: Alcázar 12-10-1942 Madrid: Rialto		
Pro	CIFESA / UPCE (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

LG08			
Tít	EL FRENTE DE LOS SUSPIROS	Año	1942
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña
Mús	Juan Quintero		
Int	Alfredo Mayo, Pastora Peña, Antoñita Colomé, Fernando Fernández de Córdoba, Manuel Arbó, Rafaela Satorres, Fred Galiana, Fortunato Bernal, María Luisa Gerona, José Calle, Arturo Marín, Luis Peña, padre, Carlota Bilbao, Delfín Jerez, Pedro Barreto, María Cañete		
Du	88 minutos	Sin	Servando, joven gallego que ejerce de juez en Sevilla, tiene a su novia en un pueblecito de Galicia. Curioseando en viejos legajos, descubre un caso de suicidio y, sospechando que se trata en realidad de un crimen que quedó oculto, se consagra a esclarecerlo, olvidando a la muchacha que espera noticias suyas. (ECE)
Est	1-12-1942 Barcelona: Alcázar 4-2-1943 Madrid: Palacio de la Música		
Pro	CIFESA / UPCE (España)		
Fu	- No se han localizado fuentes musicales		

LG09				
Tít	HUELLA DE LUZ	Año	1942	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil, sobre novela corta de Wenceslao Fernández-Flores	Mús Juan Quintero
Int	Antonio Casal, Isabel de Pomes, Juan Espantaleón, Camino Garrigo, Mary Delgado, Juan Calvo, Fernando Freyre de Andrade, Ramón Martori			
Du	76 minutos	Sin	Octavio, un modesto oficinista de una gran empresa, es a la vez un trabajador incansable y un soñador incorregible. Como premio a sus desvelos, la compañía le premia con una estancia pagada en un lujoso balneario para que descansa. Allí conocerá a Lelly, que resulta ser la hija del dueño de la empresa rival a la de Octavio. Para conquistar a la chica, el joven se hace pasar por un hombre de gran fortuna, pero dos hechos vendrán a sacarle de su sueño: por un lado, el azar hace que Octavio se entere de una maniobra que proyecta el padre de Lelly contra su empresa; y, por otro, aparece en el balneario la madre de Octavio, descubriendo su auténtica personalidad y haciendo fracasar su relación con Lelly. Cuando todo parece perdido, el jefe de Octavio, en agradecimiento a la revelación de la maniobra en su contra, favorece la unión entre el modesto empleado y Lelly, haciendo realidad los sueños de Octavio. (ECE)	
Est	22-3-1943 Madrid: Palacio de la Música			
Pro	CIFESA (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1943

LG10				
Tít	DELICIOSAMENTE TONTOS	Año	1943	
Dir	J. de Orduña	Gui	Juan de Orduña (guión técnico), Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray (diálogos)	Mús Juan Quintero
Int	Alfredo Mayo, Amparo Rivelles, Alberto Romea, Miguel Pozanco, Fernando Freyre de Andrade, Antonio Riquelme, Paco Martínez Soria, Faustino Bretaña, Pedro Barreto, Fortunato Bernal			
Du	86 minutos	Sin	Una pareja que no se conoce celebra un matrimonio por poderes acordado por las familias de ambos para disfrutar todos de una herencia que exigía tal paso. Al final, la conveniencia se transformará en amor. (ECE)	
Est	30-04-1943 Madrid: Avenida			
Pro	CIFESA (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3) - Disco <i>Melodías populares del cine español de los años cuarenta</i> . Incluye las canciones "Vana ilusión" y "Pensar en ti". Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, 1997, 2 discos (CD-DA) + 1 folleto (27 p.).			

LG11				
Tít	CASTILLO DE NAIPES	Año	1943	
Dir	Jerónimo Mihura	Gui	Antonio de Obregón (guión literario) Jerónimo Mihura (guión técnico) Miguel Mihura (diálogos adicionales) Aileen O'Brien (argumento)	Mús Juan Quintero
Int	Blanca de Silos, Raúl Cancio, Manuel Morán, Camino Garrigó, Joaquín Roa, José Alburquerque, José Portes, Josefina Ragel, Félix Fernández, Concha López Silva, David Kilgore, Eduardo Álvaro, Eugenio García, Pilar Santisteban, Amelia Merino, Carmita García (bailarina)			
Du	92 minutos	Sin	Luis, un arquitecto, viaja hacia Sevilla cuando su coche se estrella contra un carromato de señoritas que celebran el Rocío. Una de ellas, Carmen, lo traslada a su castillo para que se recupere, pero cuando Luis vuelve en sí dice que ese es su castillo, y aunque al principio nadie le cree, consigue demostrar que, efectivamente, él es el propietario. ante la sorpresa y el disgusto de habitantes y vecinos del castillo, Luis pone en marcha sus planes de convertirlo en un moderno hotel. (ECE)	
Est	17-05-1943 Madrid: Callao 27-01-1944 Barcelona: Coliseum			
Pro	CINEMATOGRAFICA VULCANO (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)			

LG12				
Tít	ROSAS DE OTOÑO	Año	1943	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Antonio Mas-Guindal, basado en la comedia de Jacinto Benavente	Mús Juan Quintero
Int	María Fernanda Ladrón de Guevara, Mariano Asquerino, Marta Santaolalla, Luchy Soto, Julia Lajos, Fernando Fernán Gómez, José María Seoane, Luis Prendes			
Du	72 minutos	Sin	Isabel y Gonzalo, un matrimonio de la alta sociedad, ve en peligro su felicidad debido a las frecuentes aventuras galantes del marido, que terminarán por relacionarle con una pareja de cínicos ladrones dedicados, ella a chantajear a Isabel, y él a estafar a Gonzalo en su negocio. (ECE)	
Est	29-09-1943 Madrid: Rialto			

Pro	CIFESA (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

LG13			
Tít	ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO	Año	1943
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil. Basado en la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela
Mús	Juan Quintero		
Int	Amparo Rivelles, Rafael Durán, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan Espantaleón, Mary Delgado, Alberto Romea, Juan Calvo, Joaquín Roa, José Prada, Ana de Siria, Angelita Navalón, Nicolás D. Perchicot, Enrique Herreros, Ramón Polo		
Du	109 minutos	Sin	Al regresar de una larga estancia en el extranjero, Fernando encuentra una carta de su difunto padre en la que éste le pide que desentrañe el enigma de un viejo caserón relacionado con su muerte. Para ello, Fernando entabla relación con los habitantes del caserón, una familia de chiflados entre los que vive una hermosa muchacha que le ayudará a descifrar el misterio. (ECE)
Est	21-12-1943 Madrid: Rialto Barcelona: Alcázar		
Pro	CIFESA (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1944

LG14			
Tít	LECCIONES DE BUEN AMOR	Año	1944
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil Jacinto Benavente (argumento)
Mús	Juan Quintero		
Int	Pastora Peña, Mercedes Vecino, Milagros Leal, Rafael Rivelles, Manolo Moran, Luis Martínez, José Orjas		
Du	91 minutos	Sin	Comedia: Federico es un solterón que debe hacerse cargo del hijo de unos amigos durante unos días. Federico encomienda el cuidado del niño a su secretaria, descubriendo en ella cualidades y sentimientos que hasta entonces no había sabido ver. Cuando el niño es recogido por sus padres y Federico se queda solo, las lecciones de buen amor que le ha proporcionado la presencia del pequeño le deciden a crear un hogar. (ECE)
Est	5-6-1944 Madrid: Palacio de la Música		
Pro	REY SORIA FILMS (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

LG15			
Tít	EL CLAVO	Año	1944
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil, inspirado en un cuento de Pedro Antonio de Alarcón Eduardo Marquina (diálogos)
Mús	Juan Quintero		
Int	Amparo Rivelles, Rafael Durán, Juan Espantaleón, Milagros Leal, José María Lado, Joaquín Roa, Irene Caba Alba, Juan Calvo, Camino Garrigo, Ramón Martori, Enrique Herreros, Conchita Fernández, Pablo Muñoz, Félix Fernández		
Du	89 minutos	Sin	Durante un viaje, Javier, un joven abogado, conoce a una bella y misteriosa mujer, Blanca, con la que vive un intenso idilio. Cuando él debe incorporarse a su nuevo destino le propone a Blanca casarse a su regreso y ella acaba accediendo tras algunas vacilaciones, pero al volver Javier ella ha desaparecido. Pasados los años, Javier es juez en una localidad castellana, donde casualmente descubre la prueba de un crimen: un cráneo con un clavo incrustado en él. Durante un viaje a Madrid para investigar el asesinato, encuentra de nuevo a Blanca y el amor perdido. Sin embargo, cuando se inicia el juicio por el asesinato, Javier descubre asombrado que Blanca es la persona a la que va a juzgar. (ECE)
Est	05-10-1944 Madrid: Palacio de la Prensa 10-11-1944 Barcelona: Astoria, Coliseum		
Pro	CIFESA (España)		
Fu	No se han localizado fuentes musicales		

LG16			
Tít	TUVO LA CULPA ADÁN	Año	1944
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan Orduña y Antonio de Mas Guindal Basada en una novela de Luisa María de Linares
Mús	Juan Quintero		
Int	Rafael Duran, Luchy Soto, María Esperanza Navarro, Guadalupe Muñoz Sampedro, Consuelo De Nieva, Juan Espantaleón, José María Seoane, Julio Rey De Las Heras		
Du	88 minutos	Sin	La familia Olmedo odia a las mujeres desde que una dejó plantado a uno de sus miembros cuando se iba a casar. Saltándose las reticencias familiares, Adán decide contraer matrimonio con Nora, pero ésta sufre un accidente y pierde la memoria. Los culpables del atropello son un muchacho llamado Gerardo y su tía Sandalia. Todos los personajes se reúnen en una fiesta, dando lugar a insospechadas parejas. (ECE)
Est	09-10-1944 Madrid: Rialto		
Pro	CIFESA (España)		

Fu - Partitura manuscrita para orquesta y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)

LG17					
Tít	LA VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE		Año	1944	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Antonio Mas Guindal basado en la novela de Luisa María de Linares	Mús	Juan Quintero
Int	Marta Santaolalla, Armando Calvo, Julia Lajos, José María Seoane, José Isbert, María Isbert, Consuelo Nieva, Antonio Prada				
Du	88 minutos	Sin	Drama: Silvia se hospeda en Madrid en casa de una amiga y de la compañera de ésta, que es actriz. Mientras está sola en el piso, llegan al mismo un anciano y un joven caballero, que le llama "esposa" tomándola por la actriz con la que había convenido representar una pequeña farsa ante el anciano. Solidarizada con los motivos piadosos que mueven al joven, Silvia acepta seguir con la simulación, pero esa doble vida le causará muchos problemas. (ECE)		
Est	9-11-1944 Madrid: Palacio de la Música				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG18					
Tít	ELLA, ÉL Y SUS MILLONES		Año	1944	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Manuel Tamayo Alfredo Echegaray Juan de Orduña (guión técnico) basado en la comedia <i>Cuento de hadas</i> de Honorio Maura	Mús	Juan Quintero
Int	Rafael Durán, Josita Hernán, Roberto Rey, Luchy Soto, Luis Peña, Raúl Cancio, Guadalupe Muñoz Sampedro, Fernando Freyre de Andrade, Ana María Campoy, José Isbert, Juan Calvo, Antonio Riquelme, Manuel Requena, Xan Das Bolas				
Du	120 minutos	Sin	Comedia: Un millonario hombre de negocios decide emparentar con la nobleza y solicita a un amigo aristócrata que le busque una novia de sangre azul. La familia de la mujer de este amigo, los duques de Hinojares, está en la ruina, por lo que propone el asunto a sus cuñadas, aceptando una de ellas, Diana, celebrar el matrimonio. Tras la boda, Diana decide conquistar el amor de su marido, despertando sus celos con un antiguo pretendiente y demostrándole que hay cosas más importantes que el dinero y la posición. (ECE)		
Est	25-12-1944 Madrid: Rialto 27-01-1945 Barcelona: Fémina				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG19					
Tít	EL FANTASMA Y DOÑA JUANITA		Año	1944	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil. Basado en la novela homónima de José María Pemán	Mús	Juan Quintero
Int	Antonio Casal, Mary Delgado, Juan Espantaleón, Alberto Romea, Milagros Leal, Camino Garrigo, José Isbert, Juan Calvo, José Prada, Joaquín Roa, José Jaspe, Enrique Herreros, Nicolás D. Perchicot, José Ramón Giner, Julio Infiesta, Fernando Fresno, Emilio Santiago, Juan Manso, Casimiro Hurtado, Angelita Navalón, Mariana Larrabetti, José Calle, Manolo Paris, Santiago Rivero, Julia Pacheco, Manuel Requena, María Cañete				
Du	73 minutos	Sin	Ante la posibilidad de que su sobrina abandone a su verdadero amor para contraer un matrimonio de conveniencia, doña Juanita le relata a la joven lo que le sucedió a ella misma hace años cuando se enamoró del supuesto contable de un circo que visitaba la ciudad. En realidad el joven era un payaso que le ocultó su auténtica personalidad, pero doña Juanita nunca lo supo, y por eso, cuando su amado desapareció tras un incendio en la carpa, se convirtió para ella en un fantasma, en el recuerdo de un amor al que consagró su vida. (ECE)		
Est	31-03-1945 Madrid: Rialto Barcelona: Fémina				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y banda y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1945

LG20					
Tít	TIERRA SEDIENTA		Año	1945	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil / Eduardo Marquina Sobre relato de José Fernández Gómez	Mús	Juan Quintero
Int	Julio Peña, Mary Delgado, Ana María Campoy, Alberto Romea, José María Lado, Fernando Rey, Joaquín Roa, Juan Calvo				
Du	94 minutos	Sin	Drama: Las obras de un gran embalse que sepultará a un pueblo despiertan los recelos de los habitantes del mismo que, dominados por el cacique, hacen lo posible para entorpecer los trabajos, llegando a atentar contra el ingeniero de las obras. A los saboteadores se unirá, movido por el rencor, el antiguo prometido de la esposa del ingeniero, hasta que un nuevo amor le haga entrar en razón. (ECE)		
Est	8-10-45 Madrid: Callao				
Pro	GOYA P.C. (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1946

LG21					
Tít	MISIÓN BLANCA			Año	1946
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña Argumento de Ángel Herranz y Jaime G. Torres del Álamo	Mús	Juan Quintero
Int	Julio Peña, Manuel Luna, Elva de Bethancourt, Jesús Tordesillas, Juan Espantaleón, Jorge Mistral, Ricardo Acero, Gabriel Algara				
Du	88 minutos	Sin	Melodrama: Elogio de los colonos y misioneros que sacrifican su vida creando riqueza para su país y ganando almas para Dios en la lejana Guinea Española. La historia está narrada a través de de un joven que se convierte en misionero y logra redimir a un colono que resulta ser su padre. (ECE)		
Est	28-03-1946 Madrid: Avenida				
Pro	COLONIAL AJE (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG22					
Tít	LA PRÓDIGA			Año	1946
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil. Basado en el libro de Pedro Antonio de Alarcón	Mús	Juan Quintero
Int	Paola Bárbara, Maruchi Fresno, Rafael Duran, Guillermo Marin, Juan Espantaleón, Fernando Rey, Ángel de Andrés, José María Lado				
Du	95 minutos	Sin	Melodrama: Un hombre que ha llegado a presidente del gobierno a finales del siglo XIX recuerda su juventud, cuando iniciaba su carrera política solicitando votos por pequeñas poblaciones. En una de ellas, dominada por una hermosa mujer de turbulento pasado a la que todos llamaban "La pródiga", el joven candidato abandonó sus afanes políticos durante algún tiempo, pues entre él y esa mujer surgió el amor. Sin embargo, pasado algún tiempo, ella se dio cuenta de que él empezaba a añorar la prometedor carrera política que todos le habían augurado y decidió no constituir un obstáculo a sus ambiciones. (ECE)		
Est	27-9-1946 Madrid: Avenida				
Pro	SUEVIA FILMS (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG23					
Tít	UN DRAMA NUEVO			Año	1946
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña Basado en el drama homónimo de Manuel Tamayo y Baus	Mús	Juan Quintero
Int	Roberto Font, Manuel Luna, Irasema Dilián, Julio Peña, Jesús Tordesillas, Ricardo Acero, Nicolás Perchicot, Mary Rosa (bailarina), Gabriel Algara, Antonio Casas, Fortunato Bernal, José Franco, Ricardo Marín, María Cañete, Fernando Aguirre				
Du	92 minutos	Sin	Drama: En 1605, en el teatro "El Globo" de Londres, Shakespeare va a estrenar un nuevo drama sobre los celos de un marido engañado por su esposa. El papel principal será interpretado por Yorick, cuya esposa se ha enamorado de su hijo adoptivo, siendo ambos también artistas de la compañía. Durante el estreno, realidad y ficción se mezclan trágicamente. (ECE)		
Est	25-11-1946 Madrid: Avenida				
Pro	PRODUCCIONES ORDUÑA FILMS				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1947

LG24					
Tít	LA MURALLA FELIZ			Año	1947
Dir	Enrique Herreros	Gui	Luis Delgado Benavente	Mús	Juan Quintero
Int	Isabel de Pomes, Nati Mistral, Alberto Romea, Fernando Fernán Gómez, Rafael Luis Calvo, José Suárez, Fernando Sancho, Enrique Herreros				
Du	85 minutos	Sin	Comedia: Don Filiberto es un viejo capitán retirado de la marina mercante que abandonó su carrera con la convicción de que recibiría una herencia de dos millones de pesetas, tal como se lo habían sugerido diversos vaticinios. Don Filiberto tiene una fe inquebrantable en esa herencia y dos hijos: Lena, de la que está enamorado su jefe, y David, dedicado a la pintura. La difícil situación económica familiar se ve atenuada por la casualidad, que pone en su poder el fruto de un robo. Tras el triunfo de David y la boda de Lena, la fantástica herencia finalmente llega. (ECE)		
Est	07-11-1947 Madrid				
Pro	PRODUCCIONES BOGA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1948

LG25					
Tít	LOCURA DE AMOR			Año	1948
Dir	Juan de Orduña	Gui	Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, José María Pemán, Carlos Blanco Hernández y Juan de Orduña Sobre drama homónimo de Manuel Tamayo y Baus	Mús	Juan Quintero
Int	Aurora Bautista, Fernando Rey, Sara Montiel, Jorge Mistral, Juan Espantaleón, Jesús Tordesillas				
Du	112 minutos	Sin	Histórica: Es el año 1508 y durante la visita del emperador Carlos V a su madre en Tordesillas ésta sufre trastornos debido a la presencia del capitán Alvar, que le recuerda amargos sucesos del pasado. Alvar se verá entonces obligado a explicar al rey la triste historia de doña Juana, iniciando el relato por el momento en que el propio capitán regresa a Castilla trayendo consigo a su amada Aldara, una bella mora. Alvar siempre sintió un especial cariño por la reina, lo que provocó los celos de Aldara. Por otra parte, el rey don Felipe, cuya vida disoluta soportaba dolorosamente doña Juana, quedó prendado de la muchacha mora. Estas complicadas relaciones entre los cuatro personajes, con el telón de fondo de las luchas y conspiraciones palaciegas, irán creando una serie de situaciones tensas que culminarán el día que muera el rey, suceso que conmociona a todos y confirma a doña Juana su desdichado destino. (ECE)		
Est	8-10-1948 Madrid: Rialto				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . No se encuentra copia en el CEDOA, ni el original en el Archivo familiar - Versión editada a ordenador por José Nieto y Benito Lauret para la grabación del disco <i>Clásicos del cine español vol. 1</i> . - Disco <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).				

LG26					
Tít	MARE NOSTRUM			Año	1948
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil Antonio Abad Ojuel (adap. y diálogos) Basado en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez	Mús	Juan Quintero
Int	María Félix, Fernando Rey, Guillermo Marín, José Nieto, Juan Espantaleón, Porfiria Sanchiz, Eduardo Fajardo, Ángel de Andrés, Rafael Romero Marchent, Nerio Bernardi, Osvaldo Genazzani, Arturo Marín, Félix Fernández, José Franco, José Prada, Manuel Aguilera, Santiago Rivero				
Du	90 minutos	Sin	Melodrama: Ulises, capitán del mercante español "Mare Nostrum" anclado en Nápoles en 1939, se enamora de Freya, una bellísima mujer. Al estallar la segunda guerra mundial, Ulises se somete a las decisiones de Freya, perteneciente a una red de espionaje, y siembra de minas las aguas del Mediterráneo. Una de esas minas hunde un buque neutral en el que viajaba el hijo de Ulises. Este reacciona y rompe con Freya, pero ya es tarde: sus destinos estarán unidos hasta la muerte. (ECE)		
Est	21-12-1948 Madrid: Avenida 9-2-1949: Barcelona: Montecarlo				
Pro	CESAREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)				
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . No se encuentra copia en el CEDOA, ni el original en el Archivo familiar - Versión editada a ordenador por José Nieto y Benito Lauret para la grabación del disco <i>Clásicos del cine español vol. 1</i> . - Guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (caja 4) - Edición de Cantable: "Te quiero besar". Bolero de la película <i>Mare Nostrum</i> (Rafael Gil, 1948). Madrid: Ediciones Casablanca, 1949. Versión para canto y piano. Archivo personal de Juan Quintero (Caja 4). - Disco "Te quiero besar: canción bolero [de la película], Mare Nostrum". J. M.ª de Arozamena y J. Quintero. "Dos hermanos: corrido". Juan Mendoza. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1949. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Ana María González, con acompañamiento de orquesta Tejada; director Nicasio Tejada. Fuente: Biblioteca Nacional de España. - Disco <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).				

LG27					
Tít	CURRITO DE LA CRUZ			Año	1948
Dir	Luis Lucia	Gui	Luis Lucia Antonio Abad Ojuel (adap. y diálogos) Basado en la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín	Mús	Juan Quintero (música y canciones)
Int	Pepín Martín Vázquez, Jorge Mistral, Manuel Luna, Nati Mistral, Tony Leblanc, Juan Espantaleón, Félix Fernández, Amparo Martí, Francisco Bernal, Eloisa Muro, Arturo Marín, Rosario Royo, Manuel Requena, Maruja Isbert, José Prada, Alicia				

	Torres, Santiago Rivero		
Du	98 minutos	Sin	Drama: Currito de la Cruz triunfa como totero pero no logra hacerse con el amor de Rocío, que ama a otra figura del toreo, "Romerita". A pesar de la oposición del padre de la muchacha. los amantes escapan a México, donde él abandona a la joven. Esta regresa más tarde a España con una niña en sus brazos. Currito apoya a Rocío y poco a poco va ganando su corazón a la vez que hace resurgir su decaída carrera. (ECE)
Est	05-01-1949 Bilbao: Buenos Aires 16-04-1949 Madrid: Rialto		
Pro	CIFESA (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

LG28			
Tít	YO NO SOY LA MATA-HARI	Año	1948
Dir	Benito Perojo	Gui	Miguel Mihura
Mús	Juan Quintero		
Int	Nini Marshall, Roberto Font, Virgilio Texeira, Rafael Calva Ruiz, Rosita Valero, Francisco Pierra Gómez, Ramón Martori, Xan Das Bolas		
Du	110 minutos	Sin	Espionaje: Mientras todos los periódicos hablan de la ejecución de la espía Mata-Hari, Niní actúa en un café de París y se mantiene fiel a su desaprensivo novio, del que se empieza a sospechar que es espía a raíz de su repentina desaparición. Una organización internacional convierte a Niní en una graciosa espía que en su investigación creará situaciones rocambolescas a lo largo del continente europeo. (ECE)
Est	21-8-1950 Madrid: Palacio de la Música		
Pro	PALOMA FILMS / ARES FILMS (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)		

LG29			
Tít	TRES LADRONES EN LA CASA	Año	1948
Dir	Raúl Cancio	Gui	Raúl Cancio
Mús	Juan Quintero		
Int	Pacita de Landa, Enrique Guitart, Mary Delgado, Eduardo Fajardo, Alicia Romay, Maruja Isbert, Julia Caba Alba, José Isbert		
Du	80 minutos	Sin	Drama: Antoñita, cuyo padre fue asesinado, pasa las vacaciones en un chalet. Allí, tomando diferentes personalidades, se han instalado tres ladrones que planean robar las joyas de su madre. Ganado por la simpatía de la niña, uno de ellos impedirá el robo justo antes de ser reconocido por un amigo de la familia como el asesino del padre de Antoñita. (ECE)
Est	27-11-1950 Madrid: Actualidades		
Pro	GIRALDA FILMS (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1949

LG30			
Tít	LA DUQUESA DE BENAMEJÍ	Año	1949
Dir	Luis Lucia	Gui	Luis Lucia Ricardo Blasco (adaptación) José María Pemán (diálogos adicionales) Sobre la obra de Antonio y Manuel Machado
Mús	Juan Quintero		
Int	Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Mariano Asquerino, Julia Caba Alba, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Félix Fernández, Valeriano Andrés, Arturo Marín, José Jaspe, Alfonso Córdoba, Francisco Bernal, Carlos Díaz de Mendoza, Miguel Pastor Mata, Ángel Martínez, Domingo Rivas, Manuel Requena, Juana Mansó, Manuel Guitián, Casimiro Hurtado, Benito Cobeña, Fernando Aguirre, Manuel Aguilera		
Du	103 minutos	Sin	Drama: Unos bandoleros asaltan en Sierra Morena la diligencia en que viaja la duquesa de Benamejé, iniciándose entre ésta y el jefe de la partida, Lorenzo, un romance que despierta los celos de Rocío, una gitana que convive con los bandidos. Mientras, el marqués de Peñaflores, capitán de los soldados enamorado de su prima la duquesa, persigue a los bandoleros. Rocío revela al marqués el refugio de Lorenzo y sus hombres y, aprovechando el tumulto de la lucha, mata a la duquesa. Su muerte provocará un cambio de actitud tanto en Lorenzo como en Peñaflores. (ECE)
Est	26-10-1949 Madrid: Rialto 15-01-1950 Barcelona: Alexandra, Atlanta		
Pro	CIFESA (España)		
Fu	No se han localizado fuentes musicales		

LG31			
Tít	TEMPESTAD EN EL ALMA	Año	1949
Dir	Juan de Orduña	Gui	Luis Zaro Natividad García Ortega
Mús	Juan Quintero		
Int	José Bódalo, Miriam Day, Eduardo Fajardo, Tomas Blanco, Luis García Ortega, Manuel Arbó, Pilar Soler, Julia Pachelo		
Du	95 minutos	Sin	Drama: En un sanatorio para enfermos mentales dirigido por Santiago se aloja la mujer de un

Est	14-12-1949 Barcelona: Cristina 31-5-1950 Madrid: Rex		paciente, Cristina, a la que el doctor corteja. Un día Cristina huye con un pianista al que ha conocido en la clínica y Santiago, loco de celos, mata al músico. Cuando se dirige a la playa con intención de suicidarse, Santiago se encuentra con un extraño personaje que le recrimina sus actos, haciendo al médico revivir la historia de amor desde otro punto de vista. (ECE)
Pro	BOGA FILMS (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador particellas de coro y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)		

LG32					
Tít	AVENTURAS DE JUAN LUCAS		Año	1949	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil Manuel Halcón (diálogos) Basado en la novela de Manuel Halcón	Mús	Juan Quintero
Int	Fernando Rey, Marie Dea, Manuel Morán, Juan Espantaleón, Julia Caba Alba, Rafael Calvo, Manuel Dicenta, Ricardo Acero, Fernando Fernández de Córdoba, Manuel San Román, Mary Carmen Macía, Jacinto San Emeterio, Manuel Kayser, Manuel Requena, Joaquín Roa, José Franco, Ramón Elías, Rufino Inglés, Manuel Arbó, Casimiro Hurtado, José Prada, Leandro Alpuente, Enrique Herreros				
Du	92 minutos	Sin	Drama: Durante la invasión napoleónica, Juan Lucas, hijo de un bandolero, se enamora de Ana, la hija del conde de Gibalbín, pero las diferencias de clase les separan. Cuando Juan Lucas sucede a su padre al frente de la partida de salteadores que actúan en la comarca, el grupo pone el mismo valor y entusiasmo en el robo que en la colaboración con el ejército para expulsar a los franceses. (ECE)		
Est	29-12-1949 Madrid: Avenida 01-05-1950 Barcelona: Fantasio, París				
Pro	SUEVIA FILMS (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1950

LG33					
Tít	PEQUEÑECES		Año	1950	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Vicente Escrivá, Vicente Coello, Ángel A. Jordán, Juan de Orduña Sobre la novela del padre Luis Coloma	Mús	Juan Quintero
Int	Aurora Bautista, Jorge Mistral, Lina Yegros, Jesús Tordesillas, Elena Salvador, María Asquerino, Juan Espantaleón, Ricardo Acero, Juan Vázquez, Sara Montiel, Fernando Fernández de Córdoba, Guillermo Marín, Carlos Larrañaga, Félix Fernández, Ramón Martori, Rafael Arcos, María Cañete, Eloisa Muro, Nicolás D. Perchicot, Charo G. Ortega, José Luis Sanjuán, Manuel Dicenta, Miguel Pastor Mata, Arturo Marín, Carlos Díaz de Mendoza, Manuel Arbó, Alfonso de Córdoba, Luis Sanz (niño), Francisco Bernal, Aníbal Vela, Valeriano Andrés, Fernando Aguirre, Casimiro Hurtado, Manuel Guitián, María Cuevas, Jacinto San Emeterio, José Masi, Manuel de Juan, María Victorero				
Du	116 minutos	Sin	Melodrama: La condesa de Albornoz lleva una vida licenciosa y tiene a su hijo en el olvido, descuidando con él sus atenciones. Las complicaciones de la escandalosa existencia de Curra Albornoz la van apartando poco a poco de la buena sociedad. Las culpas de los padres llegan indirectamente a los hijos y el de Curra Albornoz, a consecuencia de una disputa con otro niño por cuestiones de familia, perece ahogado en el mar. Esta gran tragedia conmueve el alma de Cura Albornoz, que vuelve a la senda del bien. (ECE)		
Est	11-03-1950 Madrid: Rialto				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . Fotocopia en CEDOA (signatura 8864) - Disco <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD: 12 cm + 1 folleto (31 p.).				

LG34					
Tít	DE MUJER A MUJER		Año	1950	
Dir	Luis Lucia	Gui	Luis Lucia Adaptación y diálogos adicionales: Antonio Abad D'Ojuel y Ricardo Blasco Sobre la obra <i>Alma triunfante</i> de Jacinto Benavente	Mús	Juan Quintero
Int	Amparo Rivelles, Ana Mariscal, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, Manuel Fábregas, Jesús Tordesillas, Fernando Fernández de Córdoba, Mariano Asquerino, Eloisa Muro, Antonio Riquelme, Irene Caba Alba				
Du	85 minutos	Sin	Melodrama: Un joven matrimonio, Luis e Isabel, viven muy felices. Pero la muerte de su hija		

Apéndice 1: Filmografía

Est	13-09-1950 Madrid: Avenida		hace cambiar por completo sus vidas. Isabel enloquece y es internada, sin esperanza de curación. En la vida de Luis aparece entonces un nuevo amor, Emilia, la enfermera, que le hacía sobrellevar su pena. De esta pasión nace una hija. Pero inesperadamente surge la noticia de que Isabel está curada y regresa al hogar. Emilia y Luis saben renunciar a la felicidad y obedecen al deber. Pero Isabel se enteró de lo ocurrido durante su enfermedad y habla con Emilia, dando lugar a una emocionante escena. Emilia muere y su hijita es recogida por Luis e Isabel, que vuelven a ser felices al perdonar ésta a su marido. (ECE)
Pro	CIFESA (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

LG35			
Tít	AGUSTINA DE ARAGÓN		Año 1950
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña y Vicente Escrivá Ángel Pamplona (argumento) Clemente Fernández Marrero (argumento)
Mús	Juan Quintero		
Int	Aurora Bautista, Fernando Rey, Virgilio Teixeira, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, Jesus Tordesillas, Guillermo Marin, Juan Espantaleon, Fernando Fernandez De Cordoba, Raul Cancio, Fernando Sancho, Jose Bodalo, Fernando Noguera, Maruja Asquerino, Jose Orjas, Valeriano Andres		
Du	126 minutos	Sin	Histórica: Durante el asedio de las tropas francesas de Napoleón a la ciudad de Zaragoza, Agustina, joven prometida a punto de contraer matrimonio, se ve complicada en un asunto secreto del Estado. Encendida de patriotismos, decidida y valiente, se pone al frente de los aragoneses, a los que estimula y anima con su valor y su patriotismo. Agustina rompe con su prometido al enterarse de que se ha vendido a los franceses y se enamora de un bravo baturro llamado Juan. Animados por Agustina, figura inmortal en la historia de España, los aragoneses logran arrojar a los franceses de su territorio y obtener la victoria para ellos y para su patria. (ECE)
Est	9-10-1950 Madrid: Rialto 14-10-1950 Barcelona: Alexandra, Atlanta		
Pro	CIFESA (España)		
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . Fotocopia en CEDOA (signatura 8451)		

LG36			
Tít	TEATRO APOLO		Año 1950
Dir	Rafael Gil	Gui	Antonio Abad Ojuel Carlos Fernández Cuenca Rafael Gil
Mús	Música adicional y dirección musical: Juan Quintero Manuel Fernández Caballero, Emilio Arrieta, Federico Chueca, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Pablo Luna.		
Int	M. de los Ángeles Morales, Jorge Negrete, Juan Espantaleón, Julia Lajos, Francisco Pierra, Maruja Asquerino, Luis Hurtado, Manuel Arbó		
Du	105 minutos	Sin	Musical: Miguel Velasco, hijo de españoles establecidos en Méjico, viene a España a finales del siglo pasado con el fin de liquidar los bienes de su padre, y en Madrid se enamora de Celia, linda corista del teatro Apolo. El padre de Miguel, al enterarse, viene a Madrid y le retira toda ayuda económica, por lo que Celia decide huir para no perjudicarlo; pero Miguel la encuentra y se casan. Ella sigue su carrera y debuta en el teatro Apolo, en el que obtiene resonantes éxitos. Cuando los hijos del matrimonio son mayores, Celia se retira de la escena y Miguel sigue como director artístico del teatro Apolo, y su amor con la sustituta de Celia pone en peligro la felicidad conyugal. Cuando Apolo es vendido para construir en su local un banco, Miguel, ya anciano, sale abatido de aquel local de tan gloriosa historia en nuestro teatro lírico. (ECE)
Est	Madrid: Gran Vía 30-10-1950		
Pro	CESÁREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2) - Materiales resultantes de la adaptación de zarzuelas clásicas (Caja 1)		

LG37			
Tít	TORTURADOS		Año 1950
Dir	Antonio Más-Guindal	Gui	Antonio Mas-Guindal
Mús	Juan Quintero		
Int	Miriam Day, Virgilio Teixeira, Porfiria Sanchiz, Candida Losada, Ramon Bonada, Emilio Alonso, Julia Caba Alba, Maria Cañete		
Du	75 minutos	Sin	Drama: Durante la última guerra mundial, Viviana denuncia a su marido como resistente al invasor, por instigación de Raúl, amante de Viviana. El fusilamiento del marido es presenciado por Diana, hijastra de Viviana, y por Marta, una pariente que estaba enamorada del marido de ésta. Raúl y Viviana se casan. Marta incita a Diana para que conquiste a Raúl y éste envenene a Viviana; pero la chica acaba enamorándose de Raúl, aunque hay otro muchacho, Pablo, del que también se enamora. Por fin, Raúl mata a Viviana. Diana sufre la tortura de su conciencia, que la acusa, y el doctor, padre de Pablo, certifica que Viviana murió de un ataque al corazón, a condición de que Raúl se aleje. Este así lo hace, y cuando Diana va a correr tras los brazos de Pablo la recogen para iniciar el camino. (ECE)
Est	Barcelona: Vergara 11-08-1952 Madrid: Bilbao 18-8-1952		
Pro	ARES FILMS (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1951

LG38					
Tít	UNA CUBANA EN ESPAÑA		Año	1951	
Dir	Luis Bayón Herrera	Gui	Luis Bayón Herrera Argumento: Marcos H. Petit, Carlos A. Bronemberg	Mús	Juan Quintero Canciones: "Se me ha rompido el bongó" (Humberto Rodríguez Silva), "La Emperaora", "Tanguillo-Rumba", "Alegrías", "San Serení", "El Congoroco", "Mohamed" (Rafael de León y Manuel L. Quiroga), "María Dolores" (Fernando García Morcillo), "El Mareño" (Oswaldo Farrés), "Danza de esclavas" (Manuel Montoro y Enrique Agut Catalá) Ballet acrobático: Doris y Robert Coreografía: Monra
Int	Blanquita Amaro, Mario Cabré, Marujita Díaz, Tito Lusiardo, Jacinto San Emeterio, Mónica Pastrana, José Isbert, Rafael Bardem, Juan Vázquez, Casimiro Hurtado, Antonio Riquelme, Manuel Guitián, Francisco Bernal, Lola del Pino, María Cuevas, Joaquín Bergia, Luis Domínguez Luna, Concha López Silva, Doris y Tobert (pareja de baile)				
Du	69 minutos	Sin	Comedia-Musical: Blanquita y Roberto se quieren casar, pero Tito, tío de Blanquita, está en combinación con el joven millonario Miguel, para alejarlos. El tío convence a la sobrina, que es muy supersticiosa, para que visiten a una adivina, la cual pronostica a Blanquita que su primer marido morirá a los seis meses de casados y en su segundo matrimonio será feliz. En vista de ello, la chica encarga al tío que le busque un hombre enfermizo que dure unos seis meses para casarse con él por pura fórmula, y luego ser feliz con Roberto. El que se presenta es el propio Miguel, disfrazado de gitano, que acaba casándose con Blanquita, después de demostrarle que Roberto no la quería y de mil peripecias divertidas en Andalucía y África, amenizadas con canciones y bailes españoles y cubanos. (ECE)		
Est	24-03-1951 Bilbao: Coliseo 01-09-1951 Madrid: Rialto				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG39					
Tít	LA CORONA NEGRA		Año	1951	
Dir	Luis Saslavsky	Gui	Charles de Peyret-Chappuis Luis Saslavsky Miguel Mihura Sobre argumento de Jean Cocteau	Mús	Juan Quintero
Int	María Félix, Rossano Brazzi, Vittorio Gassman, José María Lado, Píeral, Antonia Plana, Avelino Santana, Julia Caba Alba, Manuel Arbó, Antonia Herrero, Félix Fernández, Concha López Silva, Casimiro Hurtado, Carmen Moreno, Francisco Pierrá, Dayna, Santiago Rivero, María Cañete, María Francés				
Du	106 minutos	Sin	Policíaca: El propietario de una cantera muere en un accidente. Su mujer, Mara, a partir de entonces sufre una amnesia profunda. Un arquitecto que trabajaba con su marido la descubre en un café y la lleva a vivir con él, con el deseo de casarse algún día con ella. Mara es obligada por el antiguo secretario de su marido a que confiese donde ocultó unos diamantes, cosa que ella no recuerda. El arquitecto entra en el asunto al divulgar que los diamantes están en su casa. A medida que recobra la memoria, Mara se va dando cuenta de que algo no encaja. Descubren que su marido fue asesinado. La policía busca un culpable, pero las cosas se van complicando en torno a Mara. (ECE)		
Est	23-05-1951 Barcelona: Cristina 24-09-1951 Madrid: Capitol				
Pro	CESÁREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)				
Fu	No se ha localizado fuente musical				

LG40					
Tít	LA LEONA DE CASTILLA		Año	1951	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña Vicente Escrivá (adaptación y diálogos) Basado en la obra teatral en verso de Francisco Villaspesa	Mús	Juan Quintero
Int	Amparo Rivelles, Virgilio Teixeira, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas, Rafael Romero Marchent, Antonio Casas, Laly del Amo, María Cañete, Nicolás D. Perchicot, Alberto Romea, Faustino Breñaño, Manuel Arbó, Francisco Pierrá, José Jaspe, Adriano Domínguez, Teófilo Palou, Miguel Pastor, Arturo Marín, Antonio Riquelme, Domingo Rivas, Santiago Rivero, Francisco Maroto, Carlos Osorio, Eduardo Bonada, Luis Peña (padre), Rafael Cortés, José Buhigas, Ángel Monís, César Guzmán, Germán Cobos, Luis Fernández				
Du	106 minutos	Sin	Drama histórico: Los jefes de los comunero, Padilla, Bravo y Maldonado, son ejecutados en		

Apéndice 1: Filmografía

Est	28-05-1951 Madrid: Rialto		presencia de María de Pacheco, esposa de Padilla, quien, con su hijo, decide vengar la muerte de su esposo. Una serie de intrigas en las que toman parte Ramiro de Avalos, guardián de la fortaleza de Toledo, el marqués de Villena y el duque de Medina Sidonia, con otros personajes de la gloriosa época de Carlos I de España y V de Alemania, inspiraron a Francisco Villaespesa su famoso drama en verso, que hoy, transplantada a la pantalla, refleja aquellos hechos históricos. (ECE)
Pro	CIFESA (España)		
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . Fotocopia en CEDOA (signatura 8450)		

LG41					
Tít	LA SEÑORA DE FÁTIMA		Año	1951	
Dir	Rafael Gil	Gui	Vicente Escrivá	Mús	Ernesto Halffter Juan Quintero (no acreditado)
Int	Inés Orsini, Fernando Rey, Tito Junco, José María Lado, María Rosa Salgado, José Nieto, María Dulce, Eugenio Domingo, Antonia Plana, Julia Caba Alba, Félix Fernández, Rafael Bardem, Fernando Sancho, Juan Espantaleón, Mario Berriatúa, Antonio Riquelme, Milagros Leal, Erico Braga, Camino Garrigó, Julia Delgado Caro, Francisco Bernal, Adriano Domínguez, Ramón Elías, Salvador Soler Mari, Adela Carboné, Matilde Muñoz Sampedro, Concha López Silva, Lola Bremón, Luis Pérez de León, José Prada, Ángel Álvarez, Pepito Maturana (niño)				
Du	90 minutos	Sin	Religioso: Recoge el hecho histórico de la aparición de la Virgen, en un pueblecito portugués, a tres humildes pastorcillos llamados Lucía, Francisco y Jacinta. Lucía tiene que soportar las miserias de un hogar familiar en el que el padre siempre está borracho y la madre enferma. Ella es la que va a silenciar la aparición de la Virgen, a quien acude a pedir fuerzas para soportar todo lo que le hacen. Ante la anunciada cita de octubre en Fátima se concentra una gran muchedumbre de gente llegada de todos los rincones, porque se ha anunciado un gran milagro.		
Est	11-10-1951 Barcelona: Fémina 22-10-1951 Madrid: Avenida				
Pro	ASPA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SA (España)				
Fu	No se ha localizado fuente musical.				

LG42					
Tít	ALBA DE AMÉRICA		Año	1951	
Dir	Juan de Orduña	Gui	José Rodolfo Boeta Juan Orduña (guión técnico)	Mús	Juan Quintero
Int	Antonio Vilar, Amparo Rivelles, José Suárez, María Martín, Jesús Tordesillas, Eduardo Fajardo, Virgilio Teixeira, Alberto Romea, Manuel Luna, José Marco Davó, Antonio Casas, Nicolás Díaz Perchicot, Ana María Custodio				
Du	116 minutos	Sin	Histórica: La gesta de Cristóbal Colón a partir de su llegada a España después de ser incomprendido por otros políticos. Desde el convento de La Rábida hasta el descubrimiento de América bajo el mandato de los Reyes Católicos. (ECE)		
Est	20-12-1951 Madrid: Rialto 21-12-1951 Barcelona: Alexandra, Atlanta				
Pro	CIFESA (España)				
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . Fotocopia en CEDOA (signatura 8863) - Disco <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).				

LG43					
Tít	LOLA LA PICONERA		Año	1951	
Dir	Luis Lucia	Gui	Luis Lucia, José Luis Colina Ricardo Blasco (adaptación y diálogos) Basado en el drama <i>Cuando las Cortes de Cádiz</i> de José María Pemán	Mús	Juan Quintero Canciones: Antonio Quintero (letrista) Rafael de León (letrista) Manuel López Quiroga
Int	Juanita Reina, Virgilio Teixeira, Manuel Luna, Fernando Noguera, Félix Dafaue, Fernando Fernández de Córdoba, Alberto Romea, Ana Esmeralda, José Toledano, Arturo Marín, José Isbert, Nicolás D. Perchicot, Antonio Riquelme, Miguel Pastor, Valeriano Andrés, Francisco Bernal, Alfonso de Córdoba, Casimiro Hurtado, Domingo Rivas, Manuel Guitián, José Guardiola, Concha López Silva, Ángel Álvarez				
Du	89 minutos	Sin	Drama-Musical: La guerra contra napoleón y en Cádiz. Lola, una cantaora de un "colmao", anima a los de Cádiz con sus canciones, pero sufre al tener que contrariar sus sentimientos amorosos, ya que el hombre que ama pertenece a ejército francés. A Lola la comisionan para llevar un mensaje que, tras ser interceptada, le conducirá a la muerte. (ECE)		
Est	28-12-1951 Bilbao: Coliseo 03-03-1952 Madrid: Rialto				
Pro	CIFESA (España)				

Fu	- Guión musical de la película en Archivo Personal de Juan Quintero (caja 4)
-----------	--

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1952

LG44				
Tít	CERCA DE LA CIUDAD	Año	1952	
Dir	Luis Lucia	Gui	José Luis Colina, Luis Lucia	Mús Juan Quintero
Int	Adolfo Marsillach, José Isbert, Margarita Robles, Manuel Kaiser, Eduardo Fajardo, Manuel Bermúdez, Eugenio Domingo, Paco Camoiras, José Moratalla, Luis Rodríguez, Elías Rodríguez, Fernando Aguirre, Manuel Dicenta, José Sepúlveda, Casimiro Hurtado, Miguel Pastor Mata, Manuel Guitián, Goyo Lebrero, Pedro Yáñez, Domingo del Moral, Marcial Gómez, Arturo Marín, Manuel Aguilera, Ángel Álvarez, Manuel de Juan, Manuel Arbó, Francisco Bernal, Valeriano Andrés, Guillermo Méndez, Santiago Rivero, Beny Deus, José Villasante, Antonio Ozores, Matilde Artero, Concha López Silva, Enrique Rodríguez Acosta			
Du	90 minutos	Sin	Drama religioso: El Padre José se hace cargo de la parroquia de un suburbio de Madrid. Los habitantes del mismo, que viven en deficientes condiciones materiales y morales, ignoran por completo los deberes para con Dios. Sólo una vieja solterona, dueña de la mejor casa del barrio, practica la religión a su manera. El sacerdote protege a unos muchachos cuyo padre está en la cárcel, y logra que la solterona ceda su casa para albergue de los menesterosos. Al percatarse de la acción benéfica del párroco, los habitantes del suburbio vuelven de nuevo su mirada hacia Dios. (ECE)	
Est	08-05-1952 Madrid: Coliseum 19-05-1952 Barcelona: Fémina			
Pro	SERAFIN GARCIA TRUEBA (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)			

LG45				
Tít	DE MADRID AL CIELO	Año	1952	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil Vicente Escrivá (argumento)	Mús Juan Quintero Fragmentos de: Chapi, Caballero, Chueca, Barbieri, José Serrano, Letra del chotis: Enrique Llovet
Int	María de los Ángeles Morales, Gustavo Rojo, Manuel Moran, Julia Caba Alba, Mapi Gómez, Félix Fernández, Rosario García Ortega, Fernando Sancho, Luis Hurtado, José Prada, Ellen Eike, José Luis Ozores, Candida Losada, Manuel Guitián, Enrique Herreros			
Du	95 minutos	Sin	Comedia-Musical: Procedente de su pueblo, Elena llega a Madrid con su maravillosa voz como único bagaje. Sus ilusiones se ven pronto truncadas y tiene que vivir con su familia en una humilde buhardilla. En la contigua habita Pablo, pintor fracasado. Ella recorre sin fortuna algunos centros musicales de Madrid, mientras el pintor marcha a París. Elena es, al fin, admitida de corista, y más tarde, como canzonetista en un modesto salón. Regresa Pablo triunfador y consigue ayudar a Elena, dándole la ocasión para que alcance el éxito final. (ECE)	
Est	16-05-1952 Madrid: Avenida			
Pro	ASPA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SA (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1) - Disco 1953 "De Madrid al cielo". San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, [1953], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de España			

LG46				
Tít	LA HERMANA SAN SULPICIO	Año	1952	
Dir	Luis Lucia	Gui	Luis Lucia José Luis Colina, Manuel Tamayo (adaptación) Argumento inspirado en la novela homónima de Armando Palacios Valdés	Mús Juan Quintero Canciones: Juan Quintero
Int	Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Manuel Luna, Julia Caba Alba, Manuel Gómez Bur, Casimiro Hurtado, Ana de Leyva, Rosario Royo, Antonio Riquelme, Juanita Manso, Milagros Carrión, Juana Guinzo, Antonio Ozores			
Du	88 minutos	Sin	Comedia-Musical: Gloria Alvar González es una joven andaluza, famosa tanto por su belleza como por sus millones; además, canta y baila primorosamente. Mas de pronto decide ingresar en un convento, lo cual sorprende a don Sabino, cura consejero de los Alvar González, y trata de disuadirla, sin conseguirlo. Camino del hospital donde fue destinada ocurren varias peripecias divertidas al conocer al doctor Sanjurjo, director del mismo hospital. La hermana San Sulpicio - éste es su nuevo nombre- lleva la alegría y la felicidad a los enfermos del hospital. Con su carácter dicharachero, con sus canciones y buen humor cura mejor a los enfermos que las propias medicinas. El cabo de algún tiempo se da cuenta de que no puede desligarse de su vida anterior y vuelve a ser de nuevo Gloria, la bella y millonaria andaluza, que ahora es feliz, pues ama al doctor Sanjurjo y éste la corresponde íntegramente. (ECE)	
Est	06-10-1952 Madrid: Rialto, Roxy A.			
Pro	PRODUCCIONES BENITO PEROJO (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)			

LG47				
Tít	PLUMA AL VIENTO	Año	1952	
Dir	Louis Cuny,	Gui	René Wheeler, Guy Decomble, Louis Cuny,	Mús Claude Pingault

Apéndice 1: Filmografía

	Ramón Torrado		Michel Duran (diálogos franceses) Enrique Llovet (diálogos españoles) Tibor Reves, Alfredo Hurtado (dirección de diálogos) Argumento basado en la opereta de Jean Nohain y Claude Pingault		Canción: "Farruca" de Juan Quintero
Int	Carmen Sevilla, Georges Guétary, José Luis Ozores, Jacqueline Pierreux, Jean Gaven, Félix Fernández, Nicole Francis, Rosario Royo, José Prada, Pilar Gómez Ferrer, Rosita Valero, Julio Riscal, José Riesgo, José Gómiz, Aníbal Vela, María Paz Carrero, María Isbert, Carlos Díaz de Mendoza, Francisco Bernal, Manuel Requena, Philippe Olive				
Du	85 minutos	Sin	Comedia-Musical: El joven veterinario Carlos trabaja al frente de la clínica de su padre. Le llaman «Pluma al viento» porque «es como una pluma que vuela y se posa sobre una chica guapa; luego, un poco de viento se lo lleva hasta otra», según un amigo suyo explica. Una de las clientes de la clínica, la «vedette» Alicia, se enamora de Carlos. Javier, amigo de Carlos, recibe en herencia parte de la farmacia que, en la capital, regenta el señor Pardillo, y como se dedica a inventar raros artilugios, no quiere encargarse de la farmacia, por lo que pide a Carlos que, haciéndose pasar por él, vaya a parlamentar con el señor Pardillo. Este incidente da lugar a pintorescas aventuras del grupo de estudiantes, tanto en la ciudad como en el pueblo, en el que los muchachos deciden transformar la posada en una «Hostería de las canciones». (ECE)		
Est	17-10-1952 París: Primera presentación no comercial 01-01-1953 Madrid: Avenida 6-02-1953 París				
Pro	SUEVIA FILMS (España) / CÉLIA FILMS (Francia) / COCINOR (Francia)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y partitellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)				

LG48						
Tít	SOR INTRÉPIDA			Año	1952	
Dir	Rafael Gil	Gui	Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo		Mús	Juan Quintero
Int	Dominique Blanchar, Francisco Rabal, María Dulce, Julia Caba Alba, Margarita Robles, Nani Fernández, José Nieto, José Isbert, Eugenio Domingo, Carmen Rodríguez, Antonio Riquelme, Fernando Sancho, Félix Fernández, Rosario García Ortega, Rafael Bardem, Camino Garrigó, Ramón Elías, María Isbert, María Francés, José Prada, Manuel Kaiser, Matilde Muñoz Sampedro, María Cuevas, Concha López Silva, Elisa Méndez, Ramón D. Faraldo				Joaquín Rodrigo: Tema "Aleluya" y efectos corales Canción: "Cantares" de Joaquín Turina	
Du	100 minutos	Sin	Comedia-Religiosa: Sencilla y emotiva historia de una famosa cantante que ingresa en un convento, convirtiéndose en una monja audaz, decidida, intrépida, dispuesta a una completa y directa actividad en favor del bien. Consigue allegar fondos por procedimientos un tanto atrevidos para el resto de la comunidad, pero triunfa siempre. Termina sacrificando su vida en la India, atraída por las dificultades de las Misiones. (ECE)			
Est	10-11-1952 Madrid: Avenida					
Pro	ASPA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SA (España)					
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y partitellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)					

LG49						
Tít	ÚLTIMO DÍA			Año	1952	
Dir	Antonio Román	Gui	Antonio Román, Pedro de Juan Amando de Osorio (argumento y diálogos)		Mús	Juan Quintero (dirección musical) Canciones: "La calesera" (Emilio González del Castillo, Martínez Román y Francisco Alonso), "El barbero de Sevilla" (Guillermo Perrin, Jerónimo Jiménez y Carlos Nieto), "La chulapona" (Fernández-Shaw y Federico Moreno Torroba), "La marchenera" (González del Toro, Federico Moreno Torroba), "Carmen de Chamberí" (Juan Quintero)
Int	Pilar Lorengar, Enrique Diosdado, José Isbert, Manolo Gómez Bur, José María Seoane, Carlos Marco, Elena Barrios, Fernando Sancho, Manuel Kayser, Gaspar Campos, Ángel Álvarez, Francisco Bernal, Arturo Marín, Joaquín Burgos, Bany Deus, Lorenzo Sánchez Cano, Julio Riscal, Vicente Gómez Bur, Mercedes Serrano, Juan Luis Quintana, Julio Mathias Lacarra, Carmen Lozano, Víctor Ramón Domínguez, Enrique Pérez Camoiras, Mateo Guitart, Modesto Blanch, Amando de Ossorio, Antonio Florido, y los bailarines Caro-Heredia.					
Du	76 minutos	Sin	Policiaica: Durante la función de despedida de la compañía de Rafael Osuna, la «vedette» Elena Pardo contempla entre bastidores, irritada y despechada, el triunfo de la otra «vedette», Carmen Beltrán, y reprocha duramente a Rafael Osuna el que no le hubiera dado a ella aquel número. En la discusión suena un disparo, y Carmen Beltrán cae herida. El comisario Pérez, hombre insignificante, pero experto, se hace cargo del asunto, secundado por el agente Molina, novato en estas lides. Se sospecha del figurinista Manolo Campos, que ha huido, y al ser descubierto, de madrugada, en una churrería, se averigua que es el marido de Carmen, que ha sido asesinada cuando iba recobrando la salud. Campos muere fulminantemente y el policía Molina se casa con otra artista de la compañía. (ECE)			
Est	1-12-1952 Madrid: Rialto, Roxy B.					
Pro	CIFESA / Velázquez P.C. (España)					
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y partitellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)					

LG50					
Tít	GLORIA MAIRENA			Año	1952
Dir	Luis Lucia	Gui	Luis Lucia Ricardo Blasco, José Luis Colina (adaptación) Argumento de Jorge y José de la Cueva basado libremente en la comedia <i>Creo en ti</i>	Mús	Juan Quintero (dirección musical) Canciones: "¿Adónde va esa barquita?", "Ay, carcelero", "Capote de grana y oro", (Rafael de León y Manuel L. Quiroga), Tema musical: "Danza V" de Enrique Granados (adaptación de Juan Quintero)
Int	Juanita Reina, Eduardo Fajardo, Ricardo Acero, Rafael Arcos, Francisco Bernal, Ana de Leyva, Manuel Guitián, Valeriano Andrés, Mercedes Cora, María Teresa Reina, Quico Juanes, Jaime Blanch, Arturo Marín, Casimiro Hurtado, Manuel Luna, Teófilo Palou, Rafael Calvo Revilla				
Du	80 minutos	Sin	Comedia Musical: Uno de los famosos «seises» del Colegio de San Miguel, de Sevilla, triunfador en el extranjero como concertista de guitarra, se hace sacerdote tras de la muerte repentina de su mujer, que formaba pareja con él como cantante y bailarina. Su hija, que hereda las facultades artísticas de la madre, se une a un compositor de música frívola, a quien, por amor, le gana para el auténtico arte, constituyendo ambos la nueva pareja que triunfará en los escenarios del mundo. (ECE)		
Est	19-12-1952 Madrid: Rialto				
Pro	PRODUCCIONES REINA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)				

LG51					
Tít	CHÉ, QUÉ LOCO			Año	1952
Dir	Ramón Torrado	Gui	Ramón Torrado, Víctor López Iglesias, Francisco Ramos de Castro, Mariano Ozores, Antonio Ozores	Mús	Juan Quintero
Int	Pepe Iglesias, "El Zorro", Emma Penella, Silvia Morgan, Julia Lajos, José Isbert, Modesto Cid, Fernando Fernández de Córdoba, Rosario Royo, Carlos Fioriti, Arturo Marín, Manuel Guitián, Fernando Carmona, Matilde Artero, Dora Sancho, Blanquita Suárez, Joaquín Puyol, Beny Deus, Vicente Gómez Bur, Ballet "Milosh"				
Du	85 minutos	Sin	Comedia: Pepe Valdés, joven argentino, decide casarse con Esperancita, muchacha rica, ya que está completamente atrapado. Abandona a Esther y con mil estratagemas logra disolver el compromiso de Rosendo y Esperancita. Pero la cosa se complica más: Esther se presenta como criada y Pepe tiene que comprar su silencio. Parece que ya nada entorpece la boda, pero llegado el momento, Pepe se arrepiente y declara que hasta que no pase el plazo que le dio el usurero no se casará. Llegado este plazo, los dos enamorados se casan, y completa su felicidad el saber que Pepe no tiene ninguna deuda, ya que la diferencia horaria entre España y la Argentina es de cuatro horas y faltaba este tiempo para que el plazo terminase. Los dos viven felices con la conciencia limpia. (ECE)		
Est	23-03-1953 Madrid: Capitol				
Pro	SUEVIA FILMS / PRODUCCIONES BENITO PEROJO (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

LG52					
Tít	BAJO EL CIELO DE ESPAÑA			Año	1952
Dir	Miguel Contreras Torres	Gui	Miguel Contreras Torres	Mús	Juan Quintero Temas: "Romanza andaluza" (de Pablo Sarasate), "Recuerdo a la madre" (Juan Quintero, Miguel Contreras Torres) Ballet: "Fantasía aragonesa" (Juan Quintero) Solistas de violín: Jesús Fernández
Int	Gustavo Rojo, Marisa de Leza, Casimiro Hurtado, Julio Riscal, Lina Rosales, Ernesto Vilches, José Prada, Enrique Ramírez, Antonio Riquelme, Juana Cáceres, Dolores V. Hurtado, Gabriel Llopert, Miguel Gómez, Antonio Riquelme (hijo), Carlos Díaz de Mendoza, Santiago Rivero, Pedro Beltrán, Inés de Juan, Lolita Robledo, Domingo Rivas, Luis Barbán, José María Rodríguez				
Du	86 minutos	Sin	Drama: Manuel, joven estudiante, no tiene vocación más que para el violín. Rosario, su novia, le anima en sus fases de desaliento. Manuel decide ser torero, y logra la fama, pero en una corrida es corneado y queda inútil, por lo que decide volver a la paz de su pueblo, lejos de la vida ficticia y junto a una mujer buena, Rosario. (ECE)		
Est	14-12-1953 Barcelona: Bosque, Capitol, Metropol 24-05-1954 Madrid: Rex				
Pro	MIGUEL MEZQUIRIZ ERASO (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1953

LG53					
Tít	EL SEDUCTOR DE GRANADA			Año	1953
Dir	Lucas Demare	Gui	Sixto Pondal Ríos, Lucas Demare, José Santugini	Mús	Juan Quintero
Int	Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Rubén Rojo, Fernando Fernández de Córdoba,				

Apéndice 1: Filmografía

	Eloísa Muro, Pepito Moratalla, Félix Dafaue, Arturo Marín, Carlos Blanquet, Valeriano Andrés, Casimiro Hurtado, Concha López Silva, Juan Cazalilla, Carmen Pérez Gallo, Guillermo Méndez, Inocencio Barbán		
Du	90 minutos	Sin	Comedia: Valentín Cardoso, mozo de las cuadradas de Jorge Mendoza en Argentina, está enamorado de Maruja, la hermana de Jorge. Tienen que hacer un viaje a España y Maruja conoce en este país a Carlos, del cual se enamora. Valentín ha de resignarse, pero le compensa el cariño de un huerfanito que ha adoptado y con el que corre grandes peripecias en Granada, con motivo de haberles robado unos maleantes el dinero y los caballos. (ECE)
Est	01-09-1953 Barcelona: Kursaal 29-03-1954 Madrid: Capitol		
Pro	CESAREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)		

LG54					
Tít	LA ALEGRE CARAVANA		Año	1953	
Dir	Ramón Torrado	Gui	H. S. Valdes, Serafin Adame Argumento: Pedro Naranjo, Francisco Lazaga	Mús	Francis López Juan Quintero
Int	Paquita Rico, Tito Sirgo, Félix Fernández, José Nieto, Luis Pérez de León, Fernando Fernández de Córdoba, Xan das Bolas, Raúl Cancio, Miguel Gómez, Antonio Hernández, Rosario Royo, Aurora de Alba, Maruja Vallojera, Manuel Arbó, Manuel Guitian, Manuel Requena, Matilde Artero			Dirección musical y "Tanguillo": Juan Quintero Letras de canciones: Jesús María de Arozamena	
Du	85 minutos	Sin	Comedia: Castilla, en la época goyesca. En una caravana de gitanos feriantes busca refugio un hombre a quien persiguen gentes de armas, y que termina ganándose la caravana y el amor de una muchacha ingenua y bonita que trabaja en ella como artista. Se casa con la gitana, forzado por las circunstancias, y la abandona en la misma noche de bodas. Pero más tarde regresa, atraído -aunque pertenece a otra clase más elevada de gente- por aquella vida de la caravana, grandiosa en su sencillez. (ECE)		
Est	02-09-1953 Barcelona: Femina 17-12-1953 Madrid: Capitol				
Pro	CESAREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)				

LG55					
Tít	AEROPUERTO		Año	1953	
Dir	Luis Lucia	Gui	José Colina Luis Lucia (guión técnico)	Mús	Juan Quintero Bolero y canción "Yo soy esa" (Manuel L. Quiroga)
Int	Fernando Fernán Gómez, Margarita Andrey, Fernando Rey, Maruja Asquerino, Manolo Moran, Julia Caba Alba, Fernando Sancho, Juanita Reina, Félix Dafaue, José Isbert, Elvira Quintilla, Felix Fernández, Valeriano Andres, Manuel Dicenta, Antonio Ozores, Ángel Álvarez, Manuel Guitian, Tere Reina				
Du	90 minutos	Sin	Comedia: Cuatro pequeñas historias se barajan en este argumento, mezclando el humor y la emoción, lo serio y lo cómico. Un hombre y una mujer fingen cada uno lo que no son, y, después de diversas peripecias, al deshacerse el equívoco comprenden que su amor está hecho para una vida sencilla y sin complicaciones. Un matrimonio distanciado, en el que reina la incomprensión, arregla al fin sus diferencias con al providencial intercesión de una niña. Otro matrimonio maduro emprende el viaje que como premio a un concurso les ofreció una casa. Un hombre equivocado y bueno descubre al fin que la patria es lo mejor del mundo. (ECE)		
Est	14-09-1953 Madrid: Avenida 02-12-1953 Barcelona: Fantasio, Paris				
Pro	PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS ARIEL, SA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG56					
Tít	MALDICIÓN GITANA		Año	1953	
Dir	Jerónimo Mihura	Gui	Carlos Llopis, Jerónimo Mihura Basado en la comedia <i>El más acá del más allá</i> de Carlos Llopis	Mús	Juan Quintero
Int	Luis Sandrini, Elena Espejo, Julia Caba Alba, Mercedes Serrano, Eduardo Sandrini, Félix Fernández, Carlos Díaz de Mendoza, Santiago Rivero, Josefina Bejarano, Anbal Vela, Arturo Marín, Ricardo Turia, Casimiro Hurtado, Manuel Guitián, Juan Olaguibel, Elisa Méndez, Delia Luna, Francisco Bernal, Juanjo Menéndez, Rosita Palomares, Gaspar de Aquino, María Arias, Miguel Ángel Fernández, Carmen Pérez Gallo, Dora Sancho, Ballet de Monra				
Du	75 minutos	Sin	Comedia: Alejo, violinista de un teatro de revistas, es viudo y todos los meses recibe un telegrama de su suegra que le recuerda su odio. Se casa con Elvira, empleada en unos almacenes, cuya madre es amable; pero una vez casados, se trueca en suegra clásica y le amarga la vida, insinuándole que acepte el cargo de director de la banda de Almendralejo, que él no quiere ocupar. El fantasma de la primera suegra se le aparece y dice que quiere protegerle para que le perdone lo que le ha hecho sufrir. Una obra que Alejo tiene escrita va a estrenarse; un viejo cuadro que tenía resulta ser un Greco, por el que le dan cien mil pesetas. Pero se enamora de la «vedette» y la encuentra despidiéndose de su novio: hay bronca, comisaría y calabozo; el teatro en que iba a estrenarse se incendia; el Greco era falso y ha de devolver el dinero. Por fin acepta la plaza de director de la banda de Almendralejo y vive feliz con su mujer y su suegra. (ECE)		
Est	13-10-1953 Barcelona: Astoria, Cristina 14-03-1955 Madrid: Calatravas				

Pro	CESAREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)

LG57	
Tít	EL PÓRTICO DE LA GLORIA Año 1953
Dir	Rafael J. Salvia Gui Rafael J. Salvia José Mojica (argumento) Mús Juan Quintero
Int	José Mojica, Lina Rosales, Otto Sirgo, Francisco Amor, Niños del Orfeón., Agustín Andrade Torre, Hugo Norman Martínez, Camilo Soto, Ricardo Magaña Álvarez, Director del Orfeón., Rogelio Zarzosa y Alarcón, Santiago Rivero, Lola Herrera, José Sepúlveda, Rosa Palomar, Ricardo Turia, Pilar Gómez Ferrer, Mercedes Cora, Anfbal Vela, Salvador Soler Mari, Isabel Herrera, Delia Luna, Joaquín Burgos, Francisco Bernal, Francisco Guitart, Luis Rivera, Orfeón Infantil Mexicano
Du	92 minutos Sin Melodrama-Religioso: Alejandra está encargada de la propaganda del jubileo compostelano. Se hace la encontradiza con el Orfeón Infantil, dirigido por un religioso que antes fue cantante. Pero siempre el Padre le impide hablar con Jaime, uno de los niños, hasta que Alejandra confiesa que es su hijo, Jaime sufre un grave accidente y el Padre director llama a Alejandra. Esta joven viuda vuelve a ser feliz junto a su hijo y Diego, un antiguo admirador suyo. (ECE)
Est	26-10-1953 Barcelona: Montecarlo, Niza 14-01-1954 Madrid: Palacio de la Prensa
Pro	CESAREO GONZALEZ S.A. (España)
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)

LG58	
Tít	NADIE LO SABRÁ Año 1953
Dir	Ramón Torrado Gui Jacques Companéez Enrique Llovet (diálogos adicionales) Mús Juan Quintero
Int	Fernando Fernán-Gómez, Julia Martínez, Julia Caba Alba, Julia Lajos, Mapy Gómez, José Nieto, Fernando Fernández de Córdoba, Xan das Bolas, Fernando Sancho, Raúl Rancio, Félix Fernández, José Sepúlveda, Antonio Riquelme, Natividad Oporto, José R. Rodríguez, Carlos Ramírez, Luis Barragán, Ángel Álvarez, Francisco Hernández, Julia Delgado Caro, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Manuel Requena, Mateo Guitart, Juana Mansó
Du	81 minutos Sin Melodrama: La vida es una continua lucha con al tentación. Hay momentos en que hace falta mucha honradez para permanecer honrado. Sobre todo cuando uno no busca la ocasión, cuando se ama a una mujer que se considera fuera el alcance de la modesta posición de un empleado de Banca. Con la seguridad de que no va a pasar nada, se acaba por ceder a un mal pensamiento. Se hacen planes y se procede a justificar un dinero que nadie sabrá de dónde ha salido. Pero las cosas se complican a veces cuando ya nos creemos a salvo de toda sospecha. Y para el modesto empleado de Banca, las dificultades surgen cuando iba a empezar a disfrutar tranquilamente de lo ajeno. La advertencia es tenida en cuenta esta vez. Si es honrado, restituirá; y, en el fondo, lo es. Y si la mujer le quiere, seguirá con él aunque sea con poco dinero. (ECE)
Est	07-12-1953 Madrid: Coliseum
Pro	CESÁREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)
Fu	No se ha localizado fuente musical

LG59	
Tít	JEROMÍN Año 1953
Dir	Luis Lucia Gui Luis Lucia, José Luis Colina Inspirado en el libro primero de la novela homónima de Luis Coloma Mús Juan Quintero
Int	Ana Mariscal, Rafael Durán, Jaime Blanch, Jesús Tordesillas, Adolfo Marsillach, Antonio Riquelme, Luis Pérez de León, Irene Caba Alba, Francisco Bernal, Delia Luna, Manuel Arbó, Adela Carbone, Quico Juanes, Nicolás D. Perchicot, Casimiro Hurtado, Arturo Marín, Ana de Leiva, Ramón Elías, José Sepúlveda, Valeriano Andrés
Du	95 minutos Sin Drama histórico: Eran los días del mayor imperio de la Historia, bajo la doble corona de Carlos I de España y V de Alemania. Jeromín es por entonces capitán de un puñado de muchachos que tratan de llevar a sus juegos el reflejo de una época heroica. Pero Jeromín ignora su origen y el glorioso destino que le espera. Un día, una noble comitiva viene en su busca y se lo lleva a un castillo señorial, donde recibirá cumplida educación. Cuando el Emperador Carlos, cansado del Poder y de la guerra, regresa a España para retirarse al monasterio de Yuste, Jeromín es conducido a su presencia y con él vive las últimas horas de una gloria que se apaga. Sólo después de morir aquél sabrá Jeromín que su estirpe es imperial y que habrá de entrar, desde entonces, por la ancha puerta de la Historia. (ECE)
Est	19-12-1953 Madrid: Rialto
Pro	PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS ARIEL, SA (España)
Fu	No se ha localizado fuente musical

LG60

Tít	EL ALCALDE DE ZALAMEA		Año	1953	
Dir	José G. Maesso Luis Marquina (Supervisión)	Gui	José G Maesso Manuel Tamayo (adaptación y diálogos) Sobre drama del mismo título de Pedro Calderón de la Barca	Mús	Juan Quintero
Int	Manuel Luna, Jose Marco Davo, Isabel De Pomes, Alberto Bove, Mario Berriatua, Juanita Azores, Fernando Rey, Alfredo Mayo, María Fernanda D'ocon, Jose Orjas, Casimiro Hurtado, Arturo Marin				
Du	80 minutos	Sin	Drama: La llegada de una compañía de los Tercios de Flandes lleva a Pedro Crespo, un humilde labrador, y a su hijo a esconder a las mujeres de la casa, dada la mala fama de los soldados.		
Est	25-01-1954 Madrid: Roxy A 06-09-1954 Barcelona: Tivoli		Empeñado uno de estos en deshonorar a su hija, Pedro Crespo pide justicia por los hechos. Su hijo interviene recatándola y Pedro Crespo es nombrado alcalde del lugar. Administra justicia y el propio rey reconoce, tras una parada en el pueblo, que ha actuado en consecuencia y bien. (ECE)		
Pro	CINESOL / AGUILA FILMS (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

LG61					
Tít	LA BELLA DE CÁDIZ		Año	1953	
Dir	Raymond Bernard / Eusebio Fernández Ardavín	Gui	Pierre Laroche, Jean Pierre Feydeau, Raymond Bernard Versión española: José María Arozamena Argumento: Marc Cab y M. Vandair Basado en la opereta de: Raymond Vincy con música de Francis López	Mús	Francis López Canciones: Letra de José María Arozamena Música de Bailes españoles: Juan Quintero
Int	Luis Mariano, Carmen Sevilla, Concha Bautista, Pierjac, Claire Maurier, Rafael Arcos, Claude Nicot, Fernando Sancho, Therese Dorny, Rosario Royo, Jean Tissier, Léonce Corne				
Du	98 minutos	Sin	Comedia musical: Unos productores franceses llegan a España para rodar algunas escenas de la película «La bella de Cádiz» y utilizan a una tribu de gitanos que anime las escenas con sus bailes y canciones. Al elegir la gitanilla que ha de figurar que se casa con el cantante Carlos Molina, tiene la suerte de serlo la bonita María Luisa, que acepta porque supone que aquello no tiene trascendencia. Sin embargo, cree que el gitano que ha efectuado el enlace es el auténtico rey de los gitanos y se considera irremediabilmente casada con Molina, según las leyes de su raza. Esto produce numerosos lances divertidos, y, por fin, enamorados de verdad, Molina y María Luisa acaban por unirse para siempre. (ECE)		
Est	10-05-1954 Madrid: Gran Vía 31-05-1954 Barcelona: Cataluña				
Pro	CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA AMERICANA, SA (España) / CCFC (Francia)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG62					
Tít	COMO LA TIERRA		Año	1953	
Dir	Alfredo Hurtado	Gui	Manuel Chamorro, Raúl Cancio, Pedro Masó	Mús	Juan Quintero
Int	María Asquerino, Fernando Nogueras, Manuel Morán, Julia Caba Alba, José Isbert, Rafael Calvo, Antonio Casas, Raúl Cancio, Félix Fernández, Antonio Riquelme, Manuel Requena, Casimiro Hurtado, María Isbert, María Francés, Aurora de Alba, Rosario Royo, Tomás Zori, Santos, Manuel Codeso				
Du	70 minutos	Sin	Drama: Al fallecer, la madre de María exige a su hija que se case con Fabián, antiguo criado suyo, que es honrado y sacará la finca adelante. María lo hace, pero a poco se escapa a la ciudad con Andrés, su antiguo novio. Fabián se resigna, pero el cura del pueblo le obliga a ir en busca de su mujer, a la que encuentra después de no pocas peripecias, y la abofetea. Ella le pide perdón y se van al pueblo, donde sus convecinos les dejan aislados hasta que el cura consigue que todos les perdonen. Andrés no se resigna a perderla y vuelve por ella. Discuten y llega Fabián, que pelea con Andrés; al intervenir en la lucha, María resulta gravemente herida y muere. Fabián vuelve a trabajar la tierra. (ECE)		
Est	05-07-1954 Madrid: Beatriz				
Pro	RONCESVALLES P.C. (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1954

LG63					
Tít	NOVIO A LA VISTA		Año	1954	
Dir	Luis García Berlanga	Gui	Edgar Neville, José Luis Colina, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga	Mús	Juan Quintero
Int	Josette Arno, Jorge Vico, Antonio Vico, José María Rodero, Julia Caba Alba, Fernando Aguirre, Alicia Altabella, José Luis López Vázquez, Luis Roses, Carlos Díaz de Mendoza, Mercedes Muñoz Sampedro, Luis Pérez de León, Concha Fernández, Josefina Bejarano, Elisa Méndez, Juana Ginzo, Elena Montserrat, María Luisa Arias, Concha López Silva, José Alburquerque, Carmen Villa, Antonio Truyols,				

	Enrique Sánchez Guzmán, Terele Pávez, Ana María Caballero, Jaime Ibrán, Rafael Mombiel, Mauricio Lapeña, María Teresa del Castillo, Federico Urquidí, María Dolores de La Cámara, Fernando Rojas, Juan Díez Nicolás		
Du	83 minutos	Sin	Comedia: Nada como el pretexto del veraneo para irse hacia las playas en busca de novios posibles para las muchachas casaderas. Esto pensaban las mamás de principios de siglo. Loli es convencida por la suya, abandonando los juegos propios de sus pocos años, la acompaña a una playa de moda. Loli acaba por comprender que el joven ingeniero que ha conocido durante el veraneo es un buen partido: justamente lo que su mamá deseaba. Y como además se ha enamorado de él, todo termina felizmente. (ECE)
Est	15-02-1954 Madrid: Callao		
Pro	BENITO PEROJO GONZALEZ (España) / CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA AMERICANA, SA		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1). El nombre de la carpeta es "Quince años" (título provisional de la película)		

LG64			
Tít	AVENTURAS DEL BARBERO DE SEVILLA	Año	1954
Dir	Ladislao Vajda	Gui	Jesús María de Arozamena, Alex Joffé, Jean Marsan (diálogos). Inspirado en la obra teatral <i>Le Barbier de Séville ou la précaution inutile</i> de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais y en la ópera <i>Il barbiere di Siviglia</i> de Gioacchino Antonio Rossini
Mús	Música y canciones: Juan Quintero, Francis López, Canciones: "Quand je suis loin du pays", "Si vous croyez aimer", de Juan Quintero y Francis López, "Douce madone" de Mireille Brocey, "Chemin de glorie/Camino de gloria", "Figaro", "Chanson de la montagne/Canción de la montaña", de Luis Mariano, Mireille Brocey y Juan Quintero Letra canciones versión española: Jesús María de Arozamena		
Int	Luis Mariano, Lolita Sevilla, Danielle Godet, José Isbert, Emma Penella, Gila, Jean Galland, Juan Calvo, José María Rodero, Fernando Sancho, Pierre Cour, Antonio Riquelme, Mariano Asquerino, Raúl Cancio, Carmen Sánchez, Joaquín Roa, Carlos Díaz de Mendoza, Antonio Padilla, José Gómiz, Pilar de Oro, Alfredo Gil, Ángel Álvarez, Juana Azores, Emilio Santiago, Luis Rivera		
Du	92 minutos	Sin	Comedia-Musical: Sevilla. Finales del siglo XVIII. En la capital andaluza vive un barbero que, gracias a sus artes, logra tener siempre la barbería llena de clientes, mientras los demás apenas tienen trabajo. Este pícaro barbero, al que las gentes llaman «Fígaro», es hombre que no se detiene ante ningún peligro. Por imprevista que sea la situación que el azar le obligue a vivir, encuentra siempre la manera de hacerle frente. Si hay que dejar vacías las barberías de la competencia, «Fígaro» da con el modo de conseguirlo. Si es raptado por bandoleros y utilizado como cebo de pacíficos viajeros para vaciarles los bolsillos «Fígaro» hallará la manera de verse libre de toda culpa. Si es amado, «Fígaro» se convierte en un ser tan escurridizo como una pista de hielo. Y alistándose como voluntario en las fuerzas de Ultramar, el barberillo tiene ingenio para salvar su cuello y el de sus amigos de la saga del verdugo. (ECE)
Est	07-05-1954 París 03-09-1954 Madrid: Carlos III y Roxy "B"		
Pro	PRODUCCIONES BENITO PEROJO, SA (España) / LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES (Francia)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3) - Ediciones de cantables: "¡Ay Lola!" (Lola marinera), Barcelona: Canciones del Mundo, 1958 - 2 h.; Canto y piano. "Bulerías de Fígaro" (Fígaro). Barcelona: Canciones del Mundo, 1958 - 2 h.; Canto y piano. "Canción de la sierra" (Chanson de la montagne). Barcelona: Canciones del Mundo, 1958 - 2 h.; Canto y piano. Fuente: Biblioteca Nacional de España. - Disco "Bulerías de Fígaro" / "Canción de la sierra". Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de España. - Disco "Caminos de gloria" / "Canción de amor de Fígaro". Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954], 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 175 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de España. - Disco: "Plegaria de Fígaro" / "Caminos de gloria". Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de España.		

LG65			
Tít	EL TORERO (Châteaux en Espagne)	Año	1954
Dir	René Wheeler	Gui	René Wheeler, José Luis Colina Juan Antonio Bardem (diálogos) Basado en la novela de Javier Martínez de Bedoya
Mús	Juan Quintero René Cloerec		
Int	Danielle Darrieux, Pepín Martín Vázquez, Silvia Morgan, Maurice Ronet, Juan Calvo, Francisco Bernal, José Prada, Fernando Sancho, Suzanne Dehelly, María Benedicto, Ramón Elías, Arturo Fernández, Maruja Coral, Félix Briones, Ricardo Turia, D'Alcover, Carmen Tarrazo, M.T Tello de Meneses, Francisco Olías, François Joux, Hermanos Tonetti		
Du	86 minutos	Sin	Drama: El torero Mario Montes es el ídolo de la afición. Hay otro matador, Miguel, que envidia la suerte de Mario; no importa que éste le ayude y le considere; Miguel sueña con su gloria y llega un día en que los dos hombres se desafían en el ruedo. Pero antes de este desafío tienen un papel importante en la acción dos mujeres. Una francesa, que Mario conoce en circunstancias trágicas para él, y una española, dueña de una ganadería de reses bravas, las que por su bravura e integridad de defensas son vetadas por el apoderado de Mario. La francesa ve en él al hombre, y quiere apartarlo de los ruedos; la española sólo ve al torero y desea enfrentarlo con auténticas reses bravas, con sus toros, para demostrarse a sí misma que él es el mejor matador. En este sentimiento, hay oculto un amor, que no llega a descubrir hasta que surge una situación trágica, en la que Mario es víctima de la maldad y envidia de sus enemigos. El culpable, Miguel es
Est	03-09-1954 París 24-01-1955 Madrid: Pompeya, Palace		

Apéndice 1: Filmografía

			finalmente víctima de su propia maldad y Mario descubre cual es la mujer que verdaderamente le ama. (ECE)
Pro	MANUEL JOSE GOYANES MARTINEZ (España) / LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES (Francia) / FILMEL (Francia) / S MARS (FRANCIA).		
Fu	No se han localizado fuentes musicales		

LG66					
Tít	UN CABALLERO ANDALUZ		Año	1954	
Dir	Luis Lucia	Gui	José Luis Colina, Jesús María Arozamena, Luis Lucia	Mús	Juan Quintero (música y canciones) Canción: "Doce cascabeles" música de Ricardo Freire y letra de Basilio García Cabello y Juan Solano
Int	Jorge Mistral, Carmen Sevilla, Jaime Blanch, Manuel Luna, Julia Caba Alba, José Isbert, Casimiro Hurtado, Bobby Deglané, José Prada, Irene Caba Alba, Valeriano Andrés, Rafael Cortés, Francisco Pierrá, Francisco Bernal, Antonio Ozores, Ricardo Blasco				
Du	90 minutos	Sin	Melodrama: El hijo de don Juan Manuel, un rico hacendado andaluz, regresa de estudiar en el extranjero y con el fin de pasar un nuevo verano al lado de su padre. Su carácter le hace ser amigo de todos los de su edad. Un día es corneado por uno de los toros de su padre. Desde entonces don Juan Manuel, al que ya sólo le queda en este mundo su hijo, vive desconsolado, hasta que pone en marcha una escuela reformatorio para todos los gitanos, idea que le brindó su hijo antes de morir. Entre todos los que acuden al centro está «Colorín», joven gitana ciega, de la que se enamora don Juan Manuel, y después de haber logrado devolverle la vista por medio de una difícil operación se casan, pudiendo recuperar la dicha perdida al morir su hijo. (ECE)		
Est	08-10-1954 Madrid: Rialto 20-12-1954 Barcelona: Bosque, Capitol, Metropol				
Pro	BENITO PEROJO GONZALEZ / CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA AMERICANA, SA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3) - Edición de cantable: "Olé ya compañero": Pasodoble-Andaluz. Barcelona: Música del Sur, 1955; 8 partes (Orquestina). Fuente: Biblioteca Nacional de España. - Disco "En una calle cualquiera". Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1955], 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm 1955. Fuente: Biblioteca Nacional de España.				

LG67					
Tít	TRES HOMBRES VAN A MORIR		Año	1954	
Dir	René Chanas / Feliciano Catalán	Gui	René Chanas, Evrard de Rouvre, Jesús María de Arozamena Diálogos versión española: Jesús María de Arozamena Diálogos versión francesa: Gabriel Arout	Mús	Georges Van Parys Juan Quintero (versión española)
Int	Emma Penella, Julio Peña, Michel Auclair, Fernando Sancho, Marcel Dalio, Marc Cassot, Carmen de Bronce, Dany Carrel, José Toledano, Carmen Ariel, Marcel Rouzé				
Du	92 minutos	Sin	Aventuras-Drama: La historia trágica y emocionante de tres hombres que cruzaron el desierto del Sahara en busca de oro. La codicia los empujó a la aventura. Las jornadas con largas, fatigosas, increíbles.. Tras ellos quedan las tropas del capitán Faivet. Pero ante su aventura están las huestes del Gran jefe, que se negarán a que sea hollado su territorio por estos tres aventureros. Hay dos mujeres enamoradas del mismo hombre: Elena y Taima. Una blanca y civilizada; la otra, salvaje y negra. Y, al fondo de todo, un clima de amargura que acabará en la muerte y desaparición de estos tres hombres vencidos por la sed, el hambre, el sol y la lucha. Es la ley del desierto. (ECE)		
Est	29-10-1954 París 17-01-1955 Madrid: Real Cinema				
Pro	PRODUCCIONES BENITO PEROJO, SA (España) / VEGA FILMS (Francia) / SIRIUS (Francia)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

LG68					
Tít	CAÑAS Y BARRO		Año	1954	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Manuel Tamayo sobre la novela de Vicente Blasco Ibáñez Adaptación versión italiana: Vittorio Sala, Giorgio Prosperi, Riccardo Pazzaglia	Mús	Ricardo Lamote de Grignon Juan Quintero (no acreditado)
Int	Ana Amendola, Virgilio Teixeira, Aurora Redondo, José Nieto, Delia Scala, Saro Urzi, Erno Crisa, Félix Fernández, Tarsila Criado, Luis Orduña, Juan Capri, Ramón Martori, Ángel Jordán, Consuelo de Nieva, José Moreno, Modesto Cid, Pedro Mascaró, Fortunato García, Juan Monfort, José Ramón Giner				
Du	100 minutos	Sin	Drama: Adaptación cinematográfica de la reputada novela homónima de Blasco Ibáñez, que se llevó a cabo con un generoso despliegue de medios entre España e Italia sin conseguir la deseada respuesta popular. (GVC)		
Est	03-12-1954 Madrid: Rialto 26-09-1955 Barcelona: Poliorama				
Pro	JUAN DE ORDUÑA FERNANDEZ (España) / PICO FILMS (Italia)				

Fu	No se han localizado fuentes musicales				
LG69					
Tít	ZALACAÍN EL AVENTURERO		Año	1954	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Manuel Tamayo Basado en la novela homónima de Pío Baroja	Mús	Juan Quintero
Int	Virgilio Teixeira, Elena Espejo, Margarita Andrey, Jesús Tordesillas, Carlos Muñoz, María Dolores Pradera, Humberto Madeira, Rosario León, José Sepúlveda, Pío Baroja, María Francés, Josefina Serratos, Ramón Martori, Roberto Samsó, Juan Capri, Lolo García, José Vidal, María Rosa Burgués, José María Cossío, Manuel Arbó, Mariana Larrabeiti, María Cañete, José Bergia, Modesto Cid, Patrocinio Selva, Luis Induni, Olga Batalla, Harry Bell y su león, Juan de Orduña				
Du	95 minutos	Sin	Aventuras: Sobre la tumba de Martín Zalacaín de Urbía, tres viejecitas contaron a Pío Baroja la historia de Zalacaín, que, siendo un chicuelo, ya andaba complicándose la vida con peligros y aventuras. En la guerra de carlistas y liberales, y siendo ya Zalacaín un hombre, sus aventuras se volvieron más peligrosas y emocionales; aventuras amorosas y guerreras, hasta que un soldado de la familia de Ochando, tradicionalmente contraria a la de los Zalacaines, lo mata de un tiro por la espalda. (ECE)		
Est	24-01-1955 Madrid: Palacio de la Prensa, Roxy B.				
Pro	ELENA ESPEJO DEL VALLE / JO FILMS (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

LG70					
Tít	LA OTRA VIDA DEL CAPITÁN CONTRERAS		Año	1954	
Dir	Rafael Gil	Gui	Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo, Rafael Gil (no acreditado) Basado en la novela homónima de Torcuato Luca de Tena	Mús	Juan Quintero
Int	Fernando Fernán-Gómez, María Piazzai, María Asquerino, Fernando Sancho, Mariano Azaña, Félix de Pomés, Antonio Riquelme, Ramón Elías, Luis Hurtado, Juan Calvo, Francisco Arenzana, José Manuel Martín Pérez, Manuel Kaiser, Tony Hernández, Germán Cobos, Carlos Miguel Solá, Virginia de Matos, Manuel Requena, Sergio Mendizábal, Antonio Moreno, Amparo Soto, Julio Aymán, Matías Prats, Mónica Pastrana, Rufino Inglés, Luis Rivera				
Du	79 minutos	Sin	Comedia: Alonso de Contreras, capitán famoso por su destreza en el guerrear, es perseguido en nombre del gobernador de Toledo. Para salvarle de la persecución, un alquimista le hace injerir cierta sustancia disuelta en vino que le adormece. Alonso de Contreras despierta en nuestro siglo. Un periodista desaprensivo, que ha sido el primero en descubrir que el capitán vivió en el siglo XVI, le engaña para explotarle y obtener espléndidos beneficios utilizándolo como reclamo publicitario. Alonso cae en la cuenta del juego y se retira a una casa de Toledo, tras de reñir con su «protector», en compañía de una joven, de la que se ha enamorado. El periodista intenta recuperar su magnífico truco publicitario para ganar más dinero a su costa, pero Alonso de Contreras se niega. Y en una pelea que sostienen ambos, el periodista mata por la espalda al capitán. Alonso, en espíritu, recupera su primera personalidad y se aleja del brazo de su amor hacia la eternidad. (ECE)		
Est	01-02-1955 Madrid: Gran Vía				
Pro	ASPA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG71					
Tít	EL PADRE PITILLO		Año	1954	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Manuel Tamayo Basado en la obra de teatro homónima de Carlos Arniches	Mús	Juan Quintero
Int	Valeriano León, Virgilio Teixeira, Margarita Andrey, Aurora Redondo, José Nieto, José Sepúlveda, Josefina Serratos, Ramón Martori, Juan Capri, Luis Orduña, Modesto Cid, Carmen Pallarés, Carmen Unceta, María Severini, Salvador Garrido, Emma Picó, con Joaquín Villa Pacita Tomás y su ballet				
Du	92 minutos	Sin	Comedia: Bonachón y cascarrabias, el padre «Pitillo» vive su santa existencia en la esperanza de la vida eterna, hasta que un incidente viene a cortar su tranquilidad: Rosita, una muchacha bonita y dulce, es engañada por su amado, Bernabé, señorito y sinvergüenza, quien, al enterarse de que va a nacer el fruto de sus amores con Rosita, huye del pueblo. Los padres de la infeliz muchacha la repudian. Y no le queda otra solución que buscar refugio en casa del padre «Pitillo». El cura intenta convencer a los padres de Rosita para que la perdonen, aunque a pesar de su buena voluntad no lo consigue. Busca al novio huido, y, tras muchos fracasos, logra hacerle volver al pueblo, lo que por poco le cuesta la destitución. Al final todo se arregla y el buen padre «Pitillo» permanece en el pueblo. (ECE)		
Est	25-02-1955 Madrid: Rialto				
Pro	JUAN DE ORDUÑA FERNANDEZ (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1955

LG72					
Tít	CONGRESO EN SEVILLA			Año	1955
Dir	Antonio Román	Gui	José Luis Colina, José Santugini, Pedro de Juan, Antonio Román, Antonio de "Tono" Lara, Francisco Bonmatí de Codecido Sobre argumento de José María Pemán	Mús	Juan Quintero Canción: "La luna en el charco" de Alfonso Rey
Int	Carmen Sevilla, Fernando Fernán Gómez, Manuel Morán, José Isbert, Carlos Casaravilla, Katie Rolfsen, Fernando Noguera, Nicolás D. Perchicot, Manuel Gómez Bur, Gustavo Re, Miguel Gómez, Teófilo Palou, Juan Cortés, Domingo Rivas, Aníbal Vela, Mariano Alcón				
Du	85 minutos	Sin	Comedia: Dos sevillanos, Carmen y Paco, deben dejar su negocio en Estocolmo porque la situación de quiebra se hace insostenible. Paco regresa a España, mientras que Carmen se emplea como bailarina, trabajo que le dura hasta el día en que le atiza una paliza a su representante. Sin embargo ella le asiste en el hospital, en donde tiene la oportunidad de hacerse con un billete de avión de una famosa doctora que decide no viajar a Sevilla a un congreso. Carmen decide suplantarla, pero lo que no se espera es que ya en el avión otro congresista entable conversación con ella, y que a su llegada al aeropuerto hispalense otros congresistas le esperen para saludarla. Ya en el hotel un doctor amigo de la verdadera doctora se da cuenta de la suplantación, pero decide presentarla como su esposa, lo que dará lugar a situaciones comprometidas para ambos. Todavía se complicará más la vida de Carmen cuando llega la verdadera doctora que al saber el hecho está a punto de denunciarla, hasta que acude en su ayuda Paco, aunque será una fiesta de ambiente andaluz el que traiga la paz a todos. (ECE)		
Est	03-09-1955 Madrid: Rialto 10-10-1955 Barcelona: Poliorama				
Pro	PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, DIA, SA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador y particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

LG73					
Tít	EL CANTO DEL GALLO			Año	1955
Dir	Rafael Gil	Gui	Vicente Escrivá Ramón D. Faraldo (adaptación) Basado en la novela homónima de: José Antonio Giménez-Arnau	Mús	Juan Quintero
Int	Francisco Rabal, Jacqueline Pierreux, Gerard Tichy, Antonio Riquelme, Alicia Palacios, Julia Lajos, Félix de Pomés, Carmen Rodríguez, José Luis Heredia, Asunción Balaguer, Luis Induni, José Manuel Martín, Francisco Sánchez, Porfiria Sanchiz, Matilde Muñoz Sampedro, Hortuño López, S. Demoslavsky, Francisco Herrera, Antonio García Gómez, Mónica Pastrana, X. Heiss, G. Rahn, José Wyrma, Gracián Espinosa, Jorge Ochando, José Villasante, M. Wulff, Lutz Wallen, Ivan Ljevakovich, Emilio Sancho, Los niños., Vicente Escrivá, César Gil				
Du	95 minutos	Sin	Drama-Religioso: Uno de los más celebrados exponentes del cine religioso que se realizaba masivamente en España durante los años 50, con Francisco Rabal ya convertido en una de las primeras figuras de nuestro cine, y los siempre aviesos Gerard Tichy y Luis Induni secundándole. (GVC)		
Est	26-09-1955 Madrid: Avenida 17-10-1955 Barcelona: Fémima				
Pro	ASPAS PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SA (España)				
Fu	- Partitura original prestada a SGAE para la realización del disco <i>Clásicos del Cine Español, vol. 1</i> . Fotocopia en CEDOA (signatura 8862)				

LG74					
Tít	LA LUPA			Año	1955
Dir	Luis Lucia	Gui	José Luis Colina, Vicente Llosa, Luis Lucia	Mús	Juan Quintero Canción: "El cordón de mi corpiño", letra de S. Guerrero, música de C. Castellanos
Int	Valeriano León, Antonio Riquelme, Rafael Durán, Maruchi Fresno, Julia Caba Alba, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Antoñita Moreno, Margarita Andrey, Gustavo Rojo, José Moratalla, Margarita Robles, Irene Caba Alba, Josefina Serratos, José Luis López Vázquez, Luis "Tip" Sánchez Polack, Joaquín "Top" Portillo, Modesto Blanch, Valeriano Andrés, Goyo Lebrero, Casimiro Hurtado, Antonio Ozores, Manuel San Román, José Blanch, Emilio Alonso, Manuel Requena				
Du	85 minutos	Sin	Comedia: Dos amigos amantes de las novelas detectivescas deciden montar su propia agencia. Como detectives privados va a tener que solucionar tres casos que se le presentan, confirmando que lo que dicen las novelas nada tienen que ver con los hechos reales que, aunque parecidos, suponen mayor complejidad a la dora de resolverlos. Está claro que cada caso que se les complica dada su torpeza. (ECE)		
Est	10-10-1955 Madrid: Pompeya, Palace				
Pro	PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS ARIEL, SA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1956

LG75				
Tít	LA VIDA EN UN BLOC	Año	1956	
Dir	Luis Lucia	Gui	José Luis Colina, Luis Lucia, Vicente Llosá Basado en la obra de teatro homónima de Carlos Llopis	Mús Juan Quintero Canción: bolero "Obsesión" de Pedro Flores
Int	Alberto Closas, Elisa Montés, Mary Lamar, María Asquerino, Encarna Fuentes, Marta Mandel, Julia Caba Alba, José Luis Ozores, Raúl Cancio, Manuel "Boliche" Bermúdez, Joaquín Roa, José Franco, Irene Caba Alba, Josefina Serratos, José Luis López Vázquez, Juan Vázquez, Juan Córdoba, Eduardo Calvo, Ricardo Hurtado, Emilio Alonso, Luis Rivera, Carmen Unceta, Margarita Espinosa, Ángel Álvarez, Jacinto San Emeterio, Fernando Rey (voz)			
Du	113 minutos	Sin	Comedia-Fantástico: Un médico de pueblo, al que le gusta escribir en su libreta todo aquello que hace a lo largo del día, decide casarse con la maestra del lugar. No obstante, antes de dar el paso decide hacer un viaje a Madrid para conocer qué le puede deparar el dar el paso definitivo. Las sucesivas experiencias que vive le confirman que mejor abandone su camino donjuanesco y se case con la maestra. (ECE)	
Est	01-04-1956 Madrid: Real Cinema			
Pro	MANUEL JOSE GOYANES MARTINEZ (España)			
Fu	- Borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)			

LG76				
Tít	FAUSTINA	Año	1956	
Dir	José Luis Sáenz de Heredia	Gui	José Luis Sáenz de Heredia Inspirado en la obra <i>Fausto</i> de Goethe y en la comedia lírica <i>Si Fausto fuera Faustina</i> de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando	Mús Juan Quintero
Int	María Félix, Fernando Fernán - Gómez, Conrado San Martín, Fernando Rey, Elisa Montés, José Isbert, Juan de Landa, Tony Leblanc, Tomás Blanco, Xan das Bolas, Santiago Ontañón, Guillermo Marín, Antonio Casas, Julio Sanjuán, Carlos Martínez Campos, Ricardo Canales, Margot Prieto, Rosa Valero, Rafael Bardem, Matilde Muñoz Sampedro, Francisco Bernal, José Ramón Giner, Miguel Gómez, Manuel Guitián, Domingo Rivas, Pablo Álvarez Rubio, Erasmo Pascual, Santiago Rivero, Ramón Elías, Joaquín Roa, Ángel Álvarez, Teófilo Palou, Aníbal Vela, José Luis Sáenz de Heredia			
Du	101 minutos	Sin	Comedia: Un espeleólogo vive una de sus más fascinantes aventuras al encontrarse con un diablo de segunda que le cuenta los problemas que ha tenido cuando, en cierta ocasión, se le encarga devolver la juventud a una anciana que no era otra que la mujer fatal. (ECE)	
Est	13-05-1957 Madrid: Gran Vía			
Pro	CHAPALO FILMS, SA (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1957

LG77				
Tít	UN MARIDO DE IDA Y VUELTA	Año	1957	
Dir	Luis Lucia	Gui	José María Palacio, Luis Lucia Basado en la obra teatral homónima de Enrique Jardiel Poncela	Mús Juan Quintero
Int	Emma Penella, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Rey, Luz Márquez, Antonio Riquelme, Mercedes Muñoz Sampedro, Xan das Bolas, Alfonso Goda, Goyo Lebrero, Manuel Requena, Ana María Ventura, Lola Gaos, Ana María Alberta, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, Félix Briones, Emilio Alonso, Nuria Torray, Modesto Blanch			
Du	94 minutos	Sin	Comedia fantástica: Un marido en manos de una esposa dominante, termina muriendo de un ataque al corazón. Tras su muerte regresa a la casa con el deseo de provocar algún que otro enredo, y comprobar el efecto que ha producido en su mujer su desaparición. Cuando un accidente acaba con la vida de su mujer, ésta regresa a la casa y pasea junto a su marido. (ECE)	
Est	26-08-1957 Madrid: Real Cinema, Paz			
Pro	MANUEL JOSE GOYANES MARTINEZ (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)			

LG78				
Tít	MARÍA DE LA O	Año	1957	
Dir	Ramón Torrado	Gui	Manuel Tamayo Argumento de Rafael de León y Manuel L. Quiroga, inspirado en la canción del mismo título de Salvador Valverde y Rafael de	Mús Juan Quintero (fondos y coordinación) Canciones: "El cabrerillo" de R. Duyos y J. Romo, "Dime que me quieres" de Rafael de León y Manuel

			León		L. Quiroga, "No te mires en el río", "Lerele" de F. Muñoz Acosta y Genaro Monreal, "Herencia gitana" de Ramón Perelló y Cantarrana, Juan Mostazo, "María de la O" de Salvador Valverde y Rafael de León, "Ya no te quiero gitano", Rafael de León y Manuel L. Quiroga Guitarristas: Paco Aguilera, Antonio González "El Pescafla"
Int	Lola Flores, Gustavo Rojo, Manuel Luna, Antonio González "El Pescafla", Manuel Arbó, Marisa Prado, Aurora Garcialonso, Rafael Vaquero, Francisco Bernal, Pedro Rodríguez Quevedo, María de la Riva Riva, José María Rodríguez, Félix Briones, Paco Aguilera, Pilar Cansinos, Lorenzo Robledo, Elías Rodríguez, Emilio Gómez Domingo, Ángel Córdoba, Julia Oliva				
Du	98 minutos	Sin	Melodrama: Un joven al que una caravana de gitanos ha salvado de la muerte (fue abatido de su caballo por un misterioso tirador) decide seducir a cualquier precio a María de la O, la más bella de la tribu. Melodrama folklórico que constituyó uno de los mayores éxitos personales de Lola Flores. (GVC)		
Est	07-09-1959 Madrid: Monumental				
Pro	CESÁREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas y borrador en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1958

LG79					
Tít	LA VIOLETERA		Año	1958	
Dir	Luis César Amadori	Gui	Jesús María de Arozamena André Tabet (adaptación) Manuel Villegas López (argumento)	Mús	Juan Quintero (fondos y coordinación) Arreglos y dirección: Gregorio García Segura
Int	Sara Montiel, Raf Vallone, Ana Mariscal, Frank Villard, Tomás Blanco, Pastor Serrador, Toni Soler, Félix Fernández, Robert Pizani, Charles Fawcett, Aurora García Alonso, Julia Delgado Caro, Ana de Leyva, Vicente Soler, Rufino Inglés, Teófilo Palou, Emilio Alonso, Laura Valenzuela, Julio Gorostegui, Carmen Rodríguez, Blanquita Suárez, Nora Samsó, Modesto Blanch, Rosa Fuster, María Gámez, María Francés				Canciones: "La violetera" (José Padilla / Eduardo Montesinos); "Mimosa", "Mala entraña", "Agua que no has de beber", "Flor de té" (Juan Martínez Abades); "Bajo los puentes de París" (Vincent Scotto / Juan Rodor); "Rosa de Madrid" (José Soriano / Luis Barta); "Frou-Frou" de Henri Chatau; "El polichinela" (Juan Cadenas / Álvaro Retana / Joaquín Valverde); "Es mi hombre" (Maurice Ivaín / Albert Willemetz / Jacques Charles); "Tus ojitos negros" (Gaspar Vivas / Luis Barta); "¡Venga alegría Señores" (Ernesto Tecglen / José Casanova); "Soy castañera" (Cándido Larruga); "La primavera" (Juan Cadenas / Álvaro Retana / Pedro Badina)
Du	108 minutos	Sin	Drama-Musical: Soledad es violetera en Madrid. La noche de fin de año de 1899 conoce a Fernando, joven aristócrata que se enamora de ella. Soledad tiene bonita voz, aunque nunca haya pensado en sacarle beneficio. Sólo cuando Fernando, por la muerte en duelo de su hermano Alfonso, ha de hacerse cargo de las obligaciones y del nombre de la familia y, por tanto, renunciar al amor de Soledad casándose con Magdalena, la novia que le tenía destinada su hermano, es cuando Soledad da nuevo rumbo a su vida. Soledad se dedica al teatro, en el que cosecha grandes triunfos llevada de la mano de Garnal, empresario del Ambassadeurs, de París, quien siente un indudable amor por ella. En el hundimiento del "Titanic" muere Garnal y el "shock" nervioso motiva la pérdida de voz de Soledad. Mientras tanto, Fernando ha seguido una brillante carrera política. Al cabo de, los años vuelven a encontrarse en el Salón Bolero, donde se conocieron en otra noche de fin de año; Soledad recupera la voz y se prometen para no separarse más en toda la vida. (ECE)		
Est	06-04-1958 Madrid: Rialto				
Pro	PRODUCCIONES BENITO PEROJO, SA (España) / VIC FILM (Italia) / TREVI CINEMATOGRAFICA (Italia)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

LG80					
Tít	CAFÉ DE PUERTO		Año	1958	
Dir	Raffaello Matarazzo	Gui	Raffaello Merelo, Fernando Toledo, Ricardo Matarazzo	Mús	Juan Quintero
Int	Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, José Guardiola, Mercedes Monterrey, Miguel Gil (niño), Miguel Ángel Rodríguez, Eugenio Chemelal, Manuel Guitian, María Alcarria, Javier Dasti, Alfredo Broow, Vicente Soler, Mario Umberto Martinelli, Antonio Martín				
Du	98 minutos	Sin	Melodrama: Lucas, huérfano de padre, vive con su madre, María, que trabaja como obrera en una fábrica de Barcelona. El niño acude a la escuela elemental. Por un incidente ocurrido en la escuela, Lucas conoce al capitán Andrés, que conmovido por la historia del muchacho le protege, llegando a conocer a la madre del niño. Por un azar Lucas embarca en la nave de Andrés como polizón involuntario, anudándose aún más los lazos de amistad entre ellos. Interviene Lola, novia de Andrés, celosa de María, en connivencia con Giacomo, segundo de a bordo, envidioso de su capitán y enamorado de Lola. Entre los dos elementos traicionan al		
Est	02-03-1959 Barcelona: Dorado, Vergara 14-12-1959 Madrid: Rex				

		capitán y la víctima es el pequeño Lucas, herido por un disparo de Giacomo. Consiguen salvar su vida y el niño ve hecho realidad su sueño de tener padre. (ECE)
Pro	PRODUCCIONES BENITO PEROJO, SA (España) / TITANUS (Italia)	
Fu	No se han localizado fuentes musicales	

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1959

LG81			
Tít	LA COPLA ANDALUZA	Año	1959
Dir	Jerónimo Mihura	Gui	comedia popular lírico-flamenca de Antonio Quintero y Pascual Guillen
Mús	Juan Quintero (fondos musicales)		
Int	Rafael Farina, Soto Adelfa, Porrinas de Badajoz, Juan José Gutiérrez, La Paquera De Jerez, Fernanda Romero, Niño: Luisito Gasán, Ballet Español De Lina Y Miguel, Cantaores: "El Sevillano", "Beni de Cádiz", "Álvaro le la Isla", "Calderas de Salamanca", hijo y a la guitarra: Juan Serrano, Luis Maravilla, Araceli, Enrique Cortes, Con: Juan José, Eduardo Hernández, Rafael Cores, José Pagan, Valentín Tornos, Fabián Conde		
Du	85 minutos	Sin	Musical: En un cortijo, Mariquilla tiene relaciones con Gabriel. Pero Gabriel, un mal día, abandona a Mariquilla, que en silencio llora su amor perdido. Pepe Luis, hermano de Mariquilla, al saber el desvío de Gabriel, vuelve al cortijo y desafía al hombre que abandonó a su hermana.
Est	20-07-1959 Barcelona: Avenida de la Luz, Poliorama, Principal Palacio 27-07-1959 Madrid: Monumental		En una lucha emocionante, Pepe Luis es herido por Gabriel. Gabriel, huyendo de la Justicia, que le persigue por su agresión, se oculta trabajando en una mina. Busca refugio en un campamento gitano, pero el jefe de la tribu le aconseja que se entregue. En la cárcel, Gabriel consigue huir con un gitano amigo. Pero un buen día, cuando se celebra la Romería de la Ermita de la Merced, Gabriel se presenta arrepentido, abraza a Pepe Luis, que le perdona, y es el mismo Pepe Luis el que lleva a Gabriel a los brazos de su hermana Mariquilla. (ECE)
Pro	CHAPALO FILMS, SA (España)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)		

LG82			
Tít	EL AMOR QUE YO TE DI	Año	1959
Dir	Tulio Demicheli	Gui	Emilio Canda Sixto Pondal Ríos (adaptación) Basado en la obra de teatro homónima de Sergio Duval
Mús	Juan Quintero		
Int	Arturo de Córdova, Amparo Rivelles, Rosa Arenas, Rubén Rojo, Armando Calvo, Tomás Blanco, Carlos Casaravilla, Vicky Lagos, Carlota Bilbao, Salvador Soler Marí, Domingo Rivas, Manuel Insúa, Joaquín Bergia, José Calvo, Ignacio de Paul, Ángel Álvarez, Manuel Guitián, Antonio Burgos, Luis Rivera, Manuel de Juan, Rufino Inglés, José Riesgo, Adolfo Torrado (hijo), Mary López, Marga Luz		
Du	92 minutos	Sin	Comedia: Andrés Vánister y Norma Quiroz, hábiles timadores de joyas, cometido su último atraco y tras una ingeniosa fuga, se instalan en Palma de Mallorca. Seguidos de cerca por el inspector Medina y sus agentes, la pareja de timadores se ven obligados a cambiar de nombres y documentación. Ahora se presentan como el señor Calahan y su sobrina. En un hotel de lujo de la Bahía de Palma se encuentran don Pancho, empresario de revistas teatrales, y Susy, su esposa, algo neurasténica y acomplejada. También se encuentra por aquellos deliciosos lugares, disfrutando de un viaje de placer, Ricardo, amigo del matrimonio. Norma y Andrés traban relación con este grupo de personas. Ricardo, impresionado vivamente por Norma, se declara a ella con vehemencia. Esta le plantea a Andrés el siguiente dilema: o se casa con ella, antiguo anhelo de Norma, o bien ella se casará con Ricardo. Andrés, entonces, declara que está casado, y separado de su mujer hace años. De su matrimonio tiene una hija, de la que desconoce el paradero. Uno de los agentes del inspector Medina, Raúl, por una serie de coincidencias, detiene a Mónica, joven algo extravagante, y tras causarle una serie de trastornos, la pone en libertad. Pero este contacto ha dejado huella en ambos. Andrés descubre que Mónica es aquella hija de la cual desconocía el paradero. Pero ella nunca lo sabrá. El inspector Medina ha identificado a Norma y Andrés, que serán detenidos después de varias peripecias. Mientras, el idilio de Mónica y Raúl terminará en boda. (ECE)
Est	18-01-1960 Madrid: Carlos III, Roxy A. 30-05-1960 Barcelona: Windsor		
Pro	CESÁREO GONZALEZ RODRIGUEZ (España) / DIANA FILMS (México)		
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1961

LG83			
Tít	LA CUARTA CARABELA	Año	1961

Apéndice 1: Filmografía

Dir	Miguel Martín	Gui	Miguel Martín	Mús	Juan Quintero
Int	Antonio Ozores, Maria Piazzai, Jorge Vico, Gisía Paradis, Enrique Avila, Marta Padovan				
Du	86 minutos	Sin	Comedia: Va a celebrarse en Cáceres, Alicante y Palma de Mallorca, un Festival de Folklore hispanoamericano, al que concurren todos los países de la Comunidad hispánica. En la Ciudad Universitaria, escenario inicial de nuestro relato, están emplazados los Colegios Mayores y el Instituto de Cultura Hispánica, que albergan unos siete mil estudiantes hispanoamericanos, que comparten sus inquietudes con la juventud universitaria española, de donde salen los animadores del Festival. Arrastrados por el ambiente de los preparativos de este Festival, Oscar (venezolano), Angélica (mejicana), Margarita (filipina) y el Periodista (español) viven junto al simpático Embajador de un pequeño país hispanoamericano, cuya nieta es nombrada Reina del Festival, las peripecias de estos preparativos, creándose entre ellos una entrañable rivalidad porque sean sus respectivos países los que consigan el primer premio en el Certamen Folklórico. Todos los personajes acuden a Cáceres, aunque algunos protagonistas masculinos se sienten más atraídos por la belleza de varias muchachas, que por el propio folklore. Así se inicia una trama amorosa que inserta una serie de las distintas representaciones hispanoamericanas, venidas exclusivamente para participar en este Festival-		
Est					
Pro	MIGUEL MEZQUIRIZ ERASO (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)				

LG84					
Tít	VENTOLERA		Año	1961	
Dir	Luis Marquina	Gui		Mús	Juan Quintero
Int	Paquita Rico, Jorge Mistral, Ismael Merlo, Francisco Muñoz, Eulalia del Pino, Carmen Bernardos, Josefina Díaz				Canciones: Juan Ramírez, Pepa de Utrera, Chano Lobato
Du	95 minutos	Sin	Comedia-Musical: Cristina Cisneros, viuda de Quintana, vive en permanente luto y recuerdo de su marido. Enamoradísima de él, para ella no ha existido ni existirá otro hombre. Pero es joven, guapa y rica.. Uno que aspira a segundo marido de Cristina, Mimo Lafuente, quiere borrar el recuerdo del primero. Arrancarle a ella la venda de los ojos, que sepa la verdad. Y la verdad es que Manuel Quintana, el primer marido fue un simpatiquísimo Don Juan que de la fidelidad conyugal no hacía mucho caso. A manos de Cristina llegan un anónimo, cartas y retratos que evidencian la vida turbulenta de Quintana. Cristina decide casarse otra vez, pero enseguida: con este, con aquel, con el que sea. Y así pasaran a su lado una serie de hombres, pero en todos irá encontrando defectos semejantes a los que tenía Manuel y peores cualidades. Así, poco a poco, se irá reconciliando con el recuerdo de Manuel, sabrá que los hombres son buenos y malos, según se mire, y aprenderá que el buen marido es el que no gusta, el que no tiene aparente brillantez. Como por ejemplo, Iván, el íntimo amigo de Manuel, sumiso, callado, capaz de todo sacrificio per su amor hacia ella. Capaz incluso de hacer pasar como hija suya a una hija de Manuel. Y, por fin, tal vez Iván recoja un día el premio a su lealtad, a su abnegación y a su amor.		
Est					
Pro	TARPE FILMS, SA / SUEVIA FILMS (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1962

LG85					
Tít	EL GRANO DE MOSTAZA		Año	1962	
Dir	José Luis Sáenz de Heredia	Gui	José Luis Sáenz de Heredia	Mús	Juan Quintero
Int	Manuel Gómez Bur, Rafael Alonso, Amparo Soler Leal, Gracita Morales, José Bódalo, Eulalia del Pino, Antonio Garisa, Adrián Ortega, Francisco Piquer, Francisco Morán, Salvador Soler Mari, Rafael López Somoza, Mariano Azaña, Gustavo Re, Pablo Sanz, Erasmo Pascual, Jesús Morris, Adriano Domínguez, Juan Cortés, Fuensanta Lorente, Agustín González, Beni Deus, José Riesgo, Encarna Paso, Rafaela Aparicio, Valentín Tornos, José María Tasso				
Du	87 minutos	Sin	Comedia: Un hombrecillo muy tímido sufre un accidente por culpa de un determinado Consorcio Mercantil, y lo que pudo solucionarse de manera lógica e inmediata irá inflándose progresivamente. Uno de los filmes menos conocidos de Sáenz de Heredia. (GVC)		
Est	30-08-1962 Madrid: Capitol				
Pro	TARPE FILMS, SA / AS FILMSPRODUCCION, SA (España)				
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 1)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1963

LG86					
Tít	ROGELIA		Año	1962	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil, Antonio Abad Ojuel	Mús	Juan Quintero
			Sobre la novela de Armando Palacio Valdés		

Int	Pina Pellicer, Arturo Fernandez, Fernando Rey, Mabel Karr, María Luisa Ponte, Felix Fernandez, Jose Nieto		
Du	98 minutos	Sin	Drama: La historia de la esposa de un brutal obrero metalúrgico, que acabará abandonando a su marido para iniciar una nueva vida de felicidad junto al médico que le atendiera en una ocasión. Pese a todo, los remordimientos comenzarán a empañar su felicidad. (GVC)
Est	6-12-1963 Madrid: Consulado, Roxy B.		
Pro	RAFAEL GIL ALVAREZ (España)		
Fu	No se han localizado fuentes musicales		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1964

LG87				
Tít	VALIENTE	Año	1964	
Dir	Luis Marquina	Gui	Luis Marquina Rafael Sánchez Campoy (argumento)	Mús Juan Quintero
Int	Jaime Ostos, Mercedes Alonso, Concha Núñez, Saturnino Palenzuela, Félix Dafauce, Vicente Soler Domingo, Manuel Arbó del Val, María Rosa Orrad			
Du	89 minutos	Sin	Drama taurino: Jaime Ostos al realizar una faena es cogido por el toro. Mientras convalece en el sanatorio de toreros una amiga suya cuenta como fue el día de su alternativa. Un encuentro posterior entre el matador y su vieja amiga permitirá que recuerden otros momentos de su vida, al igual que las conversaciones que Jaime Ostos mantiene con su apoderado servirán para hablar de la dura realidad de la vida y el arte taurino. A su lado está la familia, temerosa de su vuelta al ruedo, aunque la pasión y el amor por los toros llevarán al matador a ir de plaza en plaza demostrando su maestría. (ECE)	
Est				
Pro	PRODUCCIONES INTERN. CINEMAT ASOC.,SA. (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta, particellas, borrador y guión musical en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 3)			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1967

LG88				
Tít	ESCÁNDALO EN EL INTERNADO	Año	1967	
Dir	Marino Girolami	Gui	Luigi Carpi, Tito De Santis, Ricardo Núñez	Mús Juan Quintero
Int	Ennio Girolami, Jose Luis Coll, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Michele Accidenti, Antonio Ozores, Julio Peña			
Du	92 minutos	Sin	Comedia: Examinado el título y el cuadro de intérpretes puede uno hacerse una idea del tipo de película que tenemos en "Escándalo en el internado". Como en otros muchos casos de coproducción de la época, la aportación española fue irrelevante. (GVC)	
Est				
Pro	CHAPALO FILMS, SA (España) / MARCO FILM (Italia)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

B. CORTOMETRAJES

Cod.	Año	Título	Director	Productora
CM01	1939	Ya viene el cortejo	Carlos Arévalo	CIFESA - Juan de Orduña
CM02	1940	Suite granadina	Juan de Orduña	CIFESA
CM03	1940	Luna gitana	Rafael Gil	CIFESA
CM04	1949	San Fermín 1949		
CM05	1954	Serranía	José H. Gan	Ultrafilms
CM06	1955	Segovia, morada del alma	Sinesio Isla	Molinos Films
CM07	1956	Castillos en pie de paz	Sinesio Isla	Molinos Films
CM08	1957	Arte popular V	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM09	1957	Arte popular VI	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM10	1957	Auto de la pasión	Paulino Rodrigo Díaz	José Fuster Candel
CM11	1957	Babieca		José Fuster Candel
CM12	1958	Arte popular VII	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM13	1958	Los garrochistas		José Fuster Candel
CM14	1958	Juerga	Manuel de Ríó	Cinecorto
CM15	1959	La feria de Sevilla	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM16	1960	Bajo el sol de Córdoba	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM17	1960	La ciudad de cristal	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM18	1960	Costumbres vascas	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM19	1960	Fiestas gallegas	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM20	1960	Galicia y sus rías	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM21	1960	Moros y cristianos	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM22	1960	Los pescadores de Guetaria	Luis Enrique Torán	Cinecorto
CM23	1961	Fiesta en Pamplona	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM24	1962	Sangre en la arena	José H. Gan	Ultrafilms
CM25	1963	El encierro de Pamplona	Julián de la Flor	Julián de la Flor
CM26	1974	Arte de torear		José Fuster Candel
CM27	1975	Santiago Patrón de España		
CM28	Sf	En interés de todos		
CM29	Sf	Estampas norteñas		
CM30	Sf	Operación secreta		
CM31	Sf	Patrulla de medianoche		
CM32	Sf	El secreto estadístico		
CM33	Sf	La técnica estadística		
CM34	Sf	Tres palabras		
CM35	Sf	La verdad para su bienestar		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1939

CM01				
Tít	YA VIENE EL CORTEJO ...	Año	1939	
Dir	Carlos Arévalo	Gui	Guión: Carlos Arévalo. Argumento inspirado en el poema "Marcha triunfal" de Rubén Darío	Mús Juan Quintero
Int	Juan de Orduña (Locución)			
Du	11 minutos	Sin	Film de claro contenido propagandístico en el que las imágenes históricas de la vieja Castilla se alternaban con las del primer desfile del ejército victorioso en Madrid, acompañadas por la voz de Orduña recitando el poema "Marcha Triunfal" de Rubén Darío, sobre el fondo musical compuesto por Quintero. (Elaboración propia)	
Est				
Pro	JUAN DE ORDUÑA / CIFESA (España)			
Fu	- Partitura manuscrita para orquesta y partecillas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1940

CM02				
Tít	SUITE GRANADINA	Año	1940	
Dir	Juan de Orduña	Gui	Juan de Orduña, de la obra <i>El alcázar de las perlas</i> de Francisco Villaespesa, poesía "Las fuentes de Granada"	Mús Juan Quintero
Int	Juan de Orduña (locución)			
Du	11 minutos	Sin	Las imágenes muestran hermosas estampas acuáticas de Granada mientras, con la música de Juan Quintero como fondo, Orduña recitaba el poema "Las fuentes de Granada", extraído de <i>El Alcázar de las Perlas</i> de Francisco Villaespesa. Las "Bulerías" del último movimiento fueron en el film bailadas por la joven artista Mari Paz. (Elaboración propia)	
Est	21-10-1940 Madrid: Actualidades			
Pro	CIFESA (España)			

Fu	- Particellas en Archivo Personal de Juan Quintero (Caja 2)
-----------	---

CM03					
Tít	LUNA GITANA	Año	1940		
Dir	Rafael Gil	Gui	Antonio Guzmán	Mús	Juan Quintero
Int	Juan de Orduña, Carmen Diadema, Manuel Arbó, "The Parry Sisters"				Isaac Albéniz ("Córdoba")
Du	18 minutos	Sin	Poesía y el baile gitano-andaluz.		
Est	11-11-1940 Madrid: Rialto				
Pro	JUAN DE ORDUÑA / CIFESA (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1949

CM04					
Tít	SAN FERMÍN 1949	Año	1949		
Dir	[No consta]	Gui	[No consta]	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1954

CM05					
Tít	SERRANÍA	Año	1954		
Dir	José H. Gan	Gui	José H. Gan	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Pilar de Oro, Alfredo Gil, Nino González (bailarín), Ballet de "Danzas Españolas". Voz en off: Rafael Arcos				
Du	9 minutos	Sin	Película musical		
Pro	ULTRA FILMS (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1955

CM06					
Tít	SEGOVIA, MORADA DEL ALMA	Año	1955		
Dir	Sinesio Isla	Gui	Paulino Rodrigo Díaz, Sinesio Isla. Inspirado en versos de San Juan de la cruz	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Laly Soldevila. Locutores: Jose Maria Prada, Selica Torcal				
Du	16 minutos	Sin	Documental		
Pro	MOLINO P.C. (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1956

CM07					
Tít	CASTILLOS EN PIE DE PAZ	Año	1956		
Dir	Sinesio Isla	Gui	Paulino Rodrigo Díaz	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Antonio Pug , Celia Foster , Josefina Serratos, Francisco Bernal, José G. Rey, Lolo García, Antonio Molino				
Du	20 minutos	Sin	Ficción		
Pro	MOLINOS FILMS (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1957

CM08					
Tít	ARTE POPULAR V	Año	1957		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Tony Leblanc (presentador). Con la intervención de: "Los Chimberos" y los coros "Rosalía de Castro" de Madrid				
Du	7 minutos	Sin	Documental		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM09					
Tít	ARTE POPULAR VI	Año	1957		

Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Tony Leblanc (presentador). Con la intervención de: "Los Hermanos Heredia" y los coros "Rosafía de Castro" de Madrid				
Du	8 minutos	Sin	Documental		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM10					
Tít	AUTO DE LA PASIÓN			Año	1957
Dir	Paulino Rodrigo Díaz	Gui	Paulino Rodrigo Díaz	Mús	Juan Quintero (no acreditado) Johann Sebastian Bach (<i>Pasión según San Mateo</i>)
Du	10 minutos	Sin			
Pro	JOSE FUSTER CANDEL S.A. (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM11					
Tít	BABIECA			Año	1957
Dir	No consta	Gui	No consta	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Pro	JOSE FUSTER CANDEL S.A. (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1958

CM12					
Tít	ARTE POPULAR VII			Año	1958
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	"Los Hermanos Heredia", "Los Chimberos". Con la intervención de los coros "Rosafía de Castro" de Madrid				
Du	8 minutos	Sin	Documental musical		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM13					
Tít	LOS GARROCHISTAS			Año	1958
Dir	No consta	Gui	No consta	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Pro	JOSE FUSTER CANDEL S.A. (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM14					
Tít	JUERGA			Año	1958
Dir	Manuel del Río	Gui	Manuel del Río, José Manuel Dorrell. Basado en motivos populares del Cante Flamenco	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Malena Loreto , Manolo Manzanilla , Miguel Fernández , Conjunto flamenco: Ramón de Cádiz , Morito de Tánger , Luis Vargas , Luciano Albarrán , Lolo de Cádiz , Antonio Zorí				
Du	14 minutos	Sin	Musical. Ficción.		
Pro	CINECORTO (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1959

CM15					
Tít	LA FERIA DE SEVILLA			Año	1959
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Curro Girón, Ignacio Mateo (voz), Rafael Ortega, Jaime Ostos				
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1960

CM16					
Tít	BAJO EL SOL DE CÓRDOBA			Año	1960
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Du	10 minutos	Sin	Documental.		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM17					
Tít	LA CIUDAD DE CRISTAL	Año	1960		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Ignacio Mateo (locutor)				
Du	11 minutos	Sin	Documental sobre la ciudad de La Coruña		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM18					
Tít	COSTUMBRES VASCAS	Año	1960		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Matías Prats (locutor)				
Du	10 minutos	Sin	Documental		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM19					
Tít	FIESTAS GALLEGAS	Año	1960		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Matías Prats (locutor)				
Du	11 minutos	Sin	Documental filmado en La Coruña		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM20					
Tít	GALICIA Y SUS RÍAS	Año	1960		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Ignacio Mateo (locutor). Con la intervención de: Banda Municipal y Coros de Rianxo (La Coruña)				
Du	11 minutos	Sin	Documental		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM21					
Tít	MOROS Y CRISTIANOS	Año	1960		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Int	Enrique S. Rivelles (locutor)				
Du	10 minutos	Sin	Documental filmado en Alcoy (alicante)		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

CM22					
Tít	LOS PESCADORES DE GUETARIA	Año	1960		
Dir	Luis Enrique Torán	Gui	No consta		Mús Juan Quintero (no acreditado)
Int	Canciones interpretadas por el Orfeón Euskal Billera de San Sebastián y los Coros Populares de Guetaria.				
Du	14 minutos	Sin	La vida diaria de los pescadores de Guetaria en 1960.		
Pro	CINECORTO (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1961

CM23					
Tít	FIESTA EN PAMPLONA	Año	1961		
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús	Juan Quintero (no acreditado)
Du	15 minutos	Sin	Documental filmado en Pamplona		
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1962

CM24					
Tít	SANGRE EN LA ARENA	Año	1962		
Dir	José H. Gan	Gui	No consta		Mús Juan Quintero (no acreditado)
Du	12 minutos	Sin	Documental		
Pro	ULTRAFILMS (España)				
Fu	No se han localizado fuentes musicales				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1963

CM25				
Tít	EL ENCIERRO DE PAMPLONA	Año	1963	
Dir	Julián de la Flor	Gui	Julián de la Flor	Mús Juan Quintero (no acreditado)
Int	Matías Prats (locutor)			
Du	11 minutos	Sin	Documental filmado en Pamplona	
Pro	JULIÁN DE LA FLOR (España)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1974

CM26				
Tít	ARTE DE TOREAR	Año	1974	
Dir	No consta	Gui	No consta	Mús Juan Quintero (no acreditado)
Pro	JOSE FUSTER CANDEL S.A. (España)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1975

CM27				
Tít	SANTIAGO PATRÓN DE ESPAÑA	Año	1975	
Dir	No consta	Gui	No consta	Mús Juan Quintero (no acreditado)
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

NO CONSTA AÑO DE PRODUCCIÓN

CM28				
Tít	EN INTERES DE TODOS			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM29				
Tít	ESTAMPAS NORTEÑAS			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM30				
Tít	OPERACIÓN SECRETA			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM31				
Tít	PATRULLA DE MEDIA NOCHE			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM32				
Tít	EL SECRETO ESTADÍSTICO			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM33				
Tít	LA TÉCNICA ESTADÍSTICA			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM34				
Tít	TRES PALABRAS			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			
Fu	No se han localizado fuentes musicales			

CM31				
Tít	LA VERDAD PARA SU BIENESTAR			
Mús	Juan Quintero (no acreditado)			

Fu	No se han localizado fuentes musicales
-----------	--

C. INCLUSIONES AJENAS EN LARGOMETRAJES

Cod.	Año	Título	Director	Productora
AJ01	1960	El Litri y su sombra	Rafael Gil	Coral
AJ02	1962	La chica del gato	Clemente Pamplona	AHES-62
AJ03	1972	Dos chicas de revista	Mariano Ozores	Producciones Intern. Cinemat. Asoc.
AJ04	1976	Canciones para después de una guerra	Basilio Martín Patino	Julio Antonio López Pérez Tabernero
AJ05	1983	El sur	Víctor Erice	Elías Querejeta P.C. / Chloe Productions (Francia)
AJ06	1983	Las alegres chicas de Colsada	Rafael Gil	EMCITE / Coral PC
AJ07	1992	Sevillanas	Carlos Saura	Juan Lebrón Producciones
AJ08	1999	La lengua de las mariposas	José Luis Cuerda	Las Producciones del Escorpión / SOGECINE

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1960

AJ01				
Tít	EL LITRI Y SU SOMBRA	Año	1960	
Dir	Rafael Gil	Gui	Rafael Gil, Agustín de Foxá	
Mús			Manuel Parada	
Int	Miguel Báez "Litri", Katia Loritz, Ismael Merlo, Pilar Cansino, Manuel Morán, José Isbert, Licia Calderón, Ángeles Hortelano, José Rubio, Jorge Vico, Roberto Rey, Rafael Bardem, Miguel Ángel Rodríguez, Rosina Mendia, Morenito de Talavera (hijo), Luisita Hernán, Manuel Arbó, Manolita Barroso, Julio Gorostegui, Erasmo Pascual			Pasodobles: Santiago Lope, Juan Quintero, Eduardo L. Juarranz, Pascual P. Chovi
Du	90 minutos	Sin	Una especulación cinematográfica sobre el otrora famosísimo torero "El Litri", con Rafael Gil en uno de sus trabajos menos convencionales. (GVC)	
Est	02-02-1960 Madrid: Madrid			
Pro	RAFAEL GIL ALVAREZ (España)			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1962

AJ02				
Tít	LA CHICA DEL GATO	Año	1962	
Dir	Clemente Pamplona	Gui	Clemente Pamplona, Lázaro Pamplona	
Mús			Rafael Ibarbia	
Int	Gracita Morales, Ángel Ter, Gabriel Llopart, Mara Lasso, Carmen Porcel, Erasmo Pascual, Matilde Muñoz Sampedro, Xan das Bolas, Domingo del Moral, Antonio Vico, José Riesgo, José Sepúlveda, José Caride			Canciones: Juan Quintero, Federico Moreno Torroba
Du	72 minutos	Sin	Así se denomina a una jovencita acogida por Eulalia y Eufrasio e incitada por éstos al robo; ella, como no está conforme, un buen día resolverá huir, abandonando la casa en unión del gato y el jilguero. (GVC)	
Est	13-01-1964 Madrid: Narvaez			
Pro	ANGEL SANTACRUZ HEDO (España)			

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1972

AJ03				
Tít	DOS CHICAS DE REVISTA	Año	1972	
Dir	Mariano Ozores	Gui	Mariano Ozores	
Mús			Gregorio García Segura, Canciones:	
Int	Lina Morgan, José Luis López Vázquez, Manuel Gómez Bur, Dianik Zurakowska, Antonio Ozores, Ingrid Garbo, Francisco Valladares, Florinda Chico, Rafaela Aparicio, José Sacristán, Adolfo Torrado, Ballet de Alberto Portillo, María Álvarez, Antonio Pérez Bayod, Pedro Pardo, Antonio Ramis, Adoración Vázquez, Rafael Vaquero, Ramón Lillo, Luis Rivera, Ingrid Rabel			"Dos chicas de revista" y "Así es la revista" de Mariano Ozores y Gregorio García Segura; "La chica del 17" de José Ruiz de Azagra, Narciso Fernández Boixsander y Juan Durán Vila; "La Lola" de Enrique Arroyo, Francisco Lozano, Francisco Alonso y Joaquín Belda; "Júrame" de Juan Quintero Muñoz, José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez; "Estudiantina portuguesa" de José Padilla y Francisco R. de Castro
Du	89 minutos	Sin	Uno de los pocos fracasos comerciales de Mariano Ozores, y eso que, como siempre, jugaba	

Est	14-07-1972 Madrid: Lope de Vega, Salamanca / 06-11-1972 Barcelona: Borrás		sobre seguro: un film ambientado en el mundo de la Revista, y con una de las más célebres artistas de ésta encabezando el reparto. (GVC)
Pro	PRODUCCIONES INTERN. CINEMAT ASOC. S.A. (España)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1976

AJ04					
Tít	CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA	Año	1976		
Dir	Basilio Martín Patino	Gui	Basilio Martín Patino	Mús	Manuel Parada (y otros). De Juan Quintero aparece la canción "Mírame"
Du	115 minutos	Sin	Uno de los documentales más relevantes de la historia del cine español, que refleja los años de la posguerra nacional combinando fragmentos de otras filmaciones, sobre todo el NO-DO, e imágenes estáticas, mayormente de periódicos y libros, que de modo elocuente, por lo común a modo de contrapunto, se relacionan con una banda sonora compuesta de canciones populares e himnos militares. Sufrió incontables contratiempos con la censura y permanece como la obra maestra de su autor, por toda clase de razones. (GVC)		
Est	[00]-09-1976 Barcelona: Goya, Arcadia / 01-11-1976 Madrid: Conde Duque				
Pro	JULIO ANTONIO LOPEZ PEREZ TABERNEIRO (España)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1983

AJ05					
Tít	EL SUR	Año	1983		
Dir	Víctor Erice	Gui	Víctor Erice sobre un relato homónimo de Adelaida García Morales	Mús	Enrique Granados (entre otros) Pasodoble "En er mundo" de Juan Quintero
Int	Omero Antonutti , Sonsoles Aranguren , Iciar Bollain , Lola Cardona , Rafaela Aparicio , Aurora Clement , María Caro , Francisco Merino , José Vivó , Germaine Montero , José García Murilla				
Du	94 minutos	Sin	Hija de una maestra a la que se prohíbe ejercer y de un médico que predijo su sexo antes del nacimiento, una adolescente va rememorando su vida... La esperada realización de Erice tras un silencio de nada menos que diez años, muy bien acogida por crítica y público pese a que se parece demasiado a la anterior. (GVC)		
Est	19-05-1983 Madrid: Amaya, Tívoli				
Pro	ELÍAS QUEREJETA P.C. (España) / CHLOE PRODUCTIONS (Francia)				

AJ06					
Tít	LAS ALEGRES CHICAS DE COLSADA	Año	1984		
Dir	Rafael Gil	Gui	Fernando Vizcaíno Casas	Mús	Bretón, Quintero, Alonso, Padilla, Moraleda, Montorio , Lleo Laurentis, Cabrera, Guerrero
Int	Tania Doris , Máximo Valverde , Luis Cuenca , José Bódalo , Antonio Garisa , Francisco Valladares , Carmen de Lirio , Fernando Sancho , Helga Line , Emilio Laguna , Antonio Vico				
Du	117 minutos	Sin	Con un argumento y guión de Vizcaíno Casas, Rafael Gil realiza esta inocua evocación de la revista de los años cuarenta, siendo su protagonista una joven que aspira a trabajar como artista de este género. (GVC)		
Est	03-02-1984 Madrid: Coliseum				
Pro	EMCITE (España)				

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1992

AJ07					
Tít	SEVILLANAS	Año	1992		
Dir	Carlos Saura	Gui	Carlos Saura	Mús	Manolo Sanlúcar (Dirección Musical) "Viva Sevilla" ("Sevillanas Imperio") de Juan Quintero Muñoz
Int	Rocío Jurado, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, "Camarón de la Isla", Lola Flores, Manuel Pareja Obregón, Paco Toronjo, "Los Romero de la Puebla", Salmarina, "Las Corraleras", Manuela Carrasco, Matilde Coral, Merche Esmeralda, "Rafael El Negro", Carlos Vilán, José "Tomatito" Fernández Torres				
Du	52 minutos	Sin	Documental musical sobre las distintas variantes y estilos de baile de las sevillanas		

Est	27-04-1992 Sevilla: Recinto de la Cartuja de la Expo 92		
Pro	JUAN LEBRON PRODUCCIONES, SA (España)		

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1999

AJ08				
Tít	LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS		Año	1999
Dir	José Luis Cuerda	Gui	Rafael Azcona sobre relatos de Manuel Rivas	Mús
Int	Fernando Fernán Gómez , Manuel Lozano, Uxía Blanco , Gonzalo Martín Uriarte, Alexis de los Santos, Tamar Novas, Guillermo Toledo, Elena Fernández , Jesús Castejón, Tatán, Roberto Vidal, Milagros Jiménez, Celso Bugallo, Tucho Lagares, Celso Parada, Xose Manuel Oliveira "Pico", Lara López, Alberto Castro, Diego Vidal, Manuel Piñeiro, Alfonso Cid, Manuel Seara, José Ramón Vieira, Antonio Pérez, Eduardo Gómez, Eva María Fernández, Feli Manzano, José F. Expolio			Alejandro Amenábar Temas musicales: "En er mundo" de Juan Quintero Muñoz y Jesús Fernández Lorenzo; "Himno de Riego", "El manisero" de Simons
Du	95 minutos	Sin	Reunión de diversos cuentos de Manuel Rivas, para una historia agrídulce que transcurre en un pueblecito gallego durante los años treinta. (GVC)	
Est	24-09-1999 San Sebastián: Kursal			
Pro	LAS PRODUCCIONES DEL ESCORPION, SL / SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A (España)			

APÉNDICE 2. CATÁLOGO DE PARTITURAS

A. Música ligera / Canciones.....	525
B. Música teatral.....	536
C. Música cinematográfica.....	543
D. Otras.....	572

NOTAS ACLARATORIAS

El presente catálogo incluye todas las partituras del compositor Juan Quintero Muñoz, localizadas fundamentalmente en su Archivo Personal (Madrid). No obstante, se hace referencia puntual a otras partituras encontradas en otros lugares. La división inicial en cuatro bloques responde a un criterio temático:

- A) Música Ligera/Canciones (Caja 5 del APJQ);
- B) Música teatral (Caja 4 del APJQ)
- C) Música cinematográfica (Cajas 1 a 3 del APJQ);
- D) Otras obras (Caja 5 del APJQ).

Dentro de cada bloque las obras se han ordenado cronológicamente comenzando por las de mayor antigüedad para tener una visión panorámica de la trayectoria artística del compositor. Se ha establecido una ficha catalográfica para cada obra, en la que se incluyen los siguientes conceptos:

- Código: se trata de un número de orden que no tiene otra finalidad que la de sistematizar la presentación.
- Año de composición. En el caso de títulos no fechados, se insertan en el flujo diacrónico buscando su datación aproximada (entre corchetes).
- Título.
- Lugar de Estreno: En el caso de la música cinematográfica damos como lugar del estreno el cine en que se estrenó la película.
- Fecha de Estreno: En el caso de la música cinematográfica damos como fecha de estreno día en que se estrenó la película.
- Comentarios: incluimos aquí aspectos significativos relacionados con la obra como el género de la misma o su finalidad y el nombre de otros autores, esencialmente autores del texto en el caso de las obras vocales, pero también autores musicales cuando se trata de obras en colaboración.
- Plantilla: se cita a la manera comúnmente aceptada de cuatro números para la madera y cuatro para el metal (0.0.0.0. - 0.0.0.0.) con las especificaciones para flautín (Picc), corno inglés (Ci) y saxofones (Sax). A ello siguen timbales (Tim), percusión (Perc), celesta, arpa (Arp), piano (P.) y cuerda, integrada esta última por los violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajo, salvo especificaciones en contra. En las

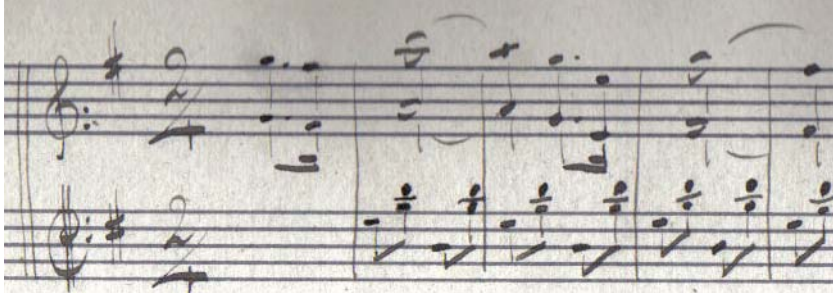
piezas corales se cita la disposición original de las voces en la partitura: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Barítono (Bar) y Bajo (B).

- Partes que contiene la obra.
- Grabación: ya sea el registro sonoro para el film o las ediciones comerciales.
- Fuente: localización de la partitura y breve descripción de las fuentes disponibles y su contenido. Se incluyen también aquí las ediciones de partituras localizadas.
- Incipit musical. Dada la claridad de la mayoría de las partituras y el hecho de que todas han sido digitalizadas para la realización de esta tesis, nos hemos permitido incluir la imagen escaneada del original. El criterio de elección del instrumento para el *incipit* es el protagonismo melódico.


Dado que ha sido imposible obtener en todos los casos la totalidad de los datos consignados en la ficha, en algunas de ellas se omiten los campos vacíos, para aligerar el volumen del catálogo.

A. Música ligera / Canciones

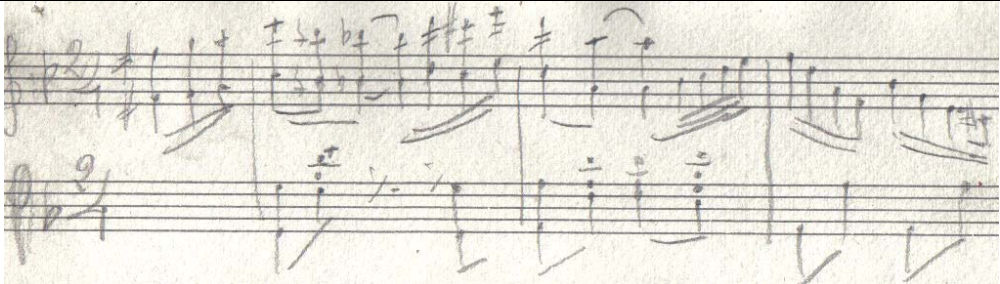
1914


ML001			
Año	[ca. 1914]	Título	El monoplano
Lugar de Estreno	Ideal-Rosales (Madrid)		
Comentarios	Cuplé compuesto en colaboración con su hermano Manuel Quintero (letrista)		
Plantilla	Voz y Piano		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura manuscrita para piano		
Incipit [Piano]			

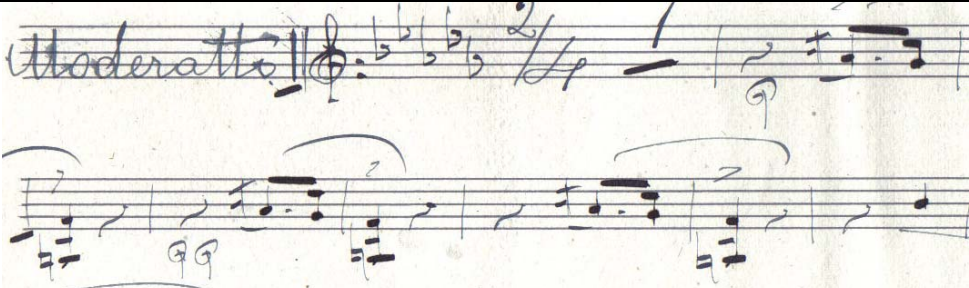
1929

ML002			
Año	[ca. 1929]	Título	Decís que el tango se muere
Estrenado por	Francisco Spaventa (voz) y Juan Quintero (piano)		
Comentarios	Tango compuesto en colaboración con José Andrés de Prada (letrista)		
Plantilla	Voz y Piano		
Grabación	- Disco "Claveles mendozinos: zamba" / Alfredo A. Pelaia. "Decís que el tango muere" / J.A. de Prada y J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono, [ca. 1929] 1 disco (7 min.): 78 rpm. Intérprete: Francisco Spaventa con acompañamiento de piano [Juan Quintero?]. Fuente: Madrid: BNE.		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura manuscrita para piano *Existe una edición en partitura para voz y piano (Madrid: Antonio Matamala) [No localizada]		
Incipit [Piano]			

ML003			
Año	[ca. 1929]	Título	Desímelo
Estrenado por	Francisco Spaventa (voz) y Juan Quintero (piano)		
Comentarios	Tango compuesto en colaboración con José Andrés de Prada (letrista)		
Plantilla	Voz y Piano		
Grabación	No se ha localizado grabación		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura de acompañamiento para piano		

Incipit [Piano]			
---------------------------	--	--	--

ML004			
Año	[ca. 1929]	Título	El frenazo
Comentarios	Gran tango		
Plantilla	Orquestina (incluye bandoneón, V. Vc. y piano)		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura para piano con indicaciones de instrumentación de orquestina (bandoneón, violín, violonchelo)		
Incipit [piano]			

ML005			
Año	[ca. 1929]	Título	Muñeca Flor y mujer (Ojitos de luto)
Estrenado por	[¿Juan García?]		
Comentarios	Canción para tenor. Letra de José Andrés de Prada. Música de Juan Quintero. Canción registrada en SGAE con el título "Ojitos de luto"		
Plantilla	1.1.2.1. - 0.1.2.1. - Tim. Perc. - Cuerda - Voz (T.)		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura manuscrita a tinta - Particellas manuscritas a tinta para orquestina		
Incipit [Violín I]			

ML006			
Año	[ca.1929]	Título	Nardos
Comentarios	Vals		
Plantilla	1.1.0.0. - 0.0.0.0. - P. - Cuerda		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Particellas manuscritas a tinta para orquestina		

Incipit [Violín I]	
------------------------------	--

ML007			
Año	[ca. 1929]	Título	No no nenita
Estrenado por	Francisco Spaventa (voz) y Juan Quintero (piano)		
Comentarios	Tango compuesto en colaboración con José Andrés de Prada (letrista)		
Plantilla	Voz y Piano		
Grabación	No se ha localizado grabación		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura de acompañamiento para piano		
Incipit [Piano]			


ML008			
Año	[ca. 1929]	Título	Ya no monta el potro blanco
Estrenado por	Francisco Spaventa (voz) y Juan Quintero (piano)		
Comentarios	Tango compuesto en colaboración con Manuel Quintero Muñoz (letrista)		
Plantilla	Voz y piano		
Grabación	- Disco "Mocosita" / V. Soliño y G.H. Matos Rodríguez. "Ya no monta el potro blanco" / M. Quintero y J. Quintero. Barcelona: Compañía del Gramófono, [ca. 1930], 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Francisco Spaventa con acompañamiento de piano [Juan Quintero?]. Fuente: Madrid: BNE.		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura manuscrita para piano *Existe una edición en partitura para voz y piano (Madrid: Antonio Matamala) [No localizada]		
Incipit [Piano]			


1932

ML009			
Año	1932	Título	Morucha
Fecha de Estreno	26-03-1932	Lugar Estreno	Madrid: Cine Rialto
Estrenado por	Juan Quintero (piano) y Juan García (voz)		
Comentarios	Compuesta en colaboración con Juan García (letrista)		
Plantilla	Voz y Piano. Posteriormente se han hecho diversas versiones para voz con orquestina u		

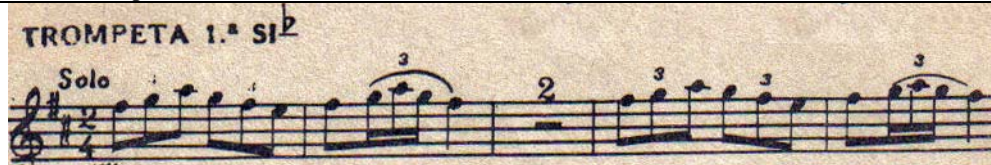
	orquesta
Grabación	Barcelona: Parlophon, [ca. 1932] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Juan García, tenor acomp. de piano Mtro. Juan Quintero. Incluye: "Morucha: canción" / J. Quintero, J. García. "A mi madre: canción" / J. Quintero, Almafuerite. [Existen otras grabaciones: veasé apartado Discografía]
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura editada para voz y piano. Madrid: Faustino Fuentes, 1933.
Incipit [Piano]	

1934

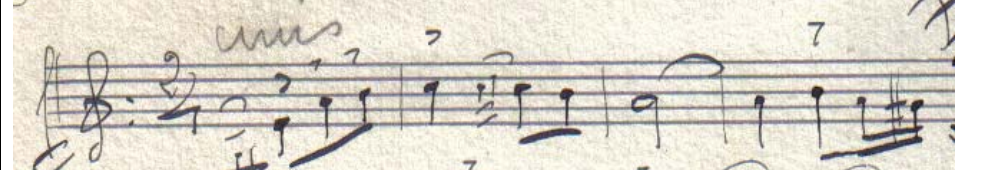
ML010	
Año	[ca. 1934] Título Añoranzas
Comentarios	Pasodoble
Plantilla	V. Vc. P.
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Particellas manuscritas para piano, violín y violoncello
Incipit [Violín I]	


ML011	
Año	1934 Título ¡Donde las dan! (Gitanadas)
Comentarios	Pasodoble compuesto en colaboración con Jesús Fernández Lorenzo Registrado en SGAE como "Gitanadas"
Plantilla	Orquestina: 2 Trpt. Trb. - V. Vc. Cb. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - Perc. - Piano
Grabación	No se ha localizado grabación
Fuente	APJQ [Caja 4]. Se conserva: - Partitura editada para orquestina. Madrid: Jesús Fernández y Juan Quintero, 1934.
Incipit [Piano]	

ML012	
Año	[ca. 1934] Título En er mundo
Estrenado por	Juan Quintero (piano) y el Negro Aquilino (saxo)
Comentarios	Pasodoble compuesto en colaboración con Jesús Fernández Lorenzo
Plantilla	Existen numerosas versiones. 1ª versión para banda/orquestina: 1.0.0.0. 5 Sax (Mib.Sib.Mib.Sib.Mib) - 0.3.2.0. - Perc. - P. - 3v.Cb.


Grabación	Existen numerosas grabaciones. Destacamos la más temprana: - Disco “¡En er mundo!”: pasodoble flamenco / Quintero y Fernández. “¡Viva la Virgen!”: pasodoble jota / V. Millán. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1944] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Orquesta Dalvó, Melodians Orquesta. Fuente: BNE.
Fuente	APJQ [Caja 1]. Se conserva: - Edición impresa de las particellas. Ediciones Atlas S.A. – México D.F., 1946. Basada en Edición Original: Harmonía – Madrid, España.
Duración	3 minutos aprox.
Incipit [Trompeta]	

ML0013			
Año	[ca. 1934]	Título	Mulata mía
Comentarios	Son cubano. Letra y música de Jesús Fernández Lorenzo y Juan Quintero Muñoz		
Plantilla	Voz y orquestina: 0.0.0.0. 3 Sax. (Mib.Sib.Mib.) - 0.2.2.0. - P. - Cuerda (sin viola)		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura editada para voz y orquestina. Madrid: Revista Musical Armonía (sin fecha)		
Incipit [Piano]			

ML014			
Año	[ca. 1934]	Título	Por Sevillanas
Comentarios	Pasodoble		
Plantilla	[Banda de música]		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Particella a tinta para trompeta		
Incipit [Trompeta]			

ML015			
Año	ca.1934	Título	Quereres
Comentarios	Fandanguillo. Música de Juan Quintero		
Plantilla	Orquestina con piano: 0.1.1.0. 2 Sax. (Mib.Sib.) - 0.3.1.0. - Tim. - P. - Cuerda (sin viola)		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Particellas manuscritas a tinta para orquestina con piano		
Incipit [Violín I]			

ML016			
Año	1934	Título	Sevillanas Imperio
Fecha de Estreno	18-10-1934	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Estrenado por	Imperio Argentina acompañada por Vicente Gómez (guitarra)		
Comentarios	Incluida en el film <i>La Hermana san Sulpicio</i> (Florián Rey, 1934)		
Plantilla	Voz y Guitarra. Fuente disponible: versión para piano		
Grabación	- Disco "Sevillanas Imperio". Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1940, 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de España.		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura editada para piano. Madrid: Faustino Fuentes.		
Duración	2 minutos aprox.		
Incipit [Piano]			


ML017			
Año	1934	Título	Talento
Estrenado por	Juan Quintero y Jesús Fernández Lorenzo		
Comentarios	Pasodoble compuesto en colaboración con Jesús Fernández Lorenzo		
Plantilla	Banda de música: 1.0.3.0. Requinto - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 1.2.3.1 Fliscorno Bombardino - Perc.		
Grabación	- Disco "¡Talento!": pasodoble con fandanguillo. Juan Quintero Muñoz / Jesús Fernández Lorenzo. "Borrasca": vals. Michel Péguri. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1946]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Int.: Acordeonista Sylvain David y su Conjunto Musette - Disco Pasodobles toreros. Barcelona: DCD, 2002. 1 disco (CD). Intérprete: Banda Taurina de Madrid.		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura editada para banda. Madrid: Música Moderna, 1934.		
Incipit [Sax. Alto]			

ML018			
Año	1934	Título	Tejeringo
Estrenado por	Juan Quintero y Jesús Fernández Lorenzo		
Comentarios	Pasodoble compuesto en colaboración con Jesús Fernández Lorenzo		
Plantilla	Orquestina: 0.0.0.0. 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 0.2.1.0. - Perc. - P. - Cuerda (sin viola)		
Grabación	No se ha localizado grabación		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura editada para orquestina. Madrid: Jesús Fernández y Juan Quintero, 1934.		

Incipit [Piano]	
---------------------------	--


1935

ML019			
Año	[ca. 1935]	Título	Caricias
Comentarios	One-Step compuesto en colaboración con Ignacio Ayllón		
Plantilla	Piano		
Grabación	No se ha localizado grabación		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura editada para piano. Madrid: Juan Quintero e Ignacio Ayllón, [1935]. Editado junto a “Piropeos”		
Incipit [Piano]			

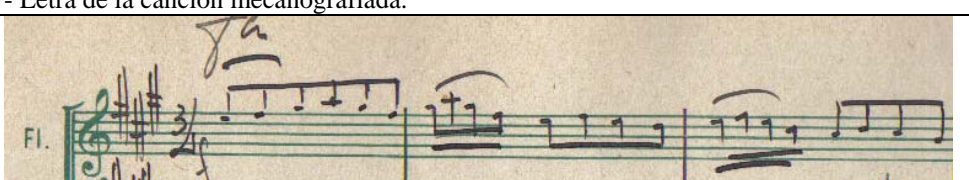
ML020			
Año	[ca. 1935]	Título	Cinelandia
Comentarios	Schotis-Coreable. Música de Juan Quintero, letra de Isa Roy y V. Moro		
Plantilla	Voz y piano		
Grabación	No se ha localizado grabación		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura editada para piano con letra.		
Incipit [Piano]			

ML021			
Año	[ca. 1935]	Título	Desencanto
Comentarios	Son / Rumba. Letra y música de Juan Quintero		
Plantilla	Voz y piano. Existen versiones para orquestina		
Grabación	- Disco “Morucha: canción” / J. Quintero, J. García. “Lamento gitano: canción” / María Grever. “Del lejano oriente: canción” / Jofre, Lazcano. “Desencanto: canción” / J. Quintero. Madrid: Hispavox, 1958. 1 disco: 45 rpm, estéreo. Intérpretes: Agustín Godoy (tenor). Orquesta Sinfónico-Ligera de Hispavox; dir. Greg Segura.		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura editada para piano con letra. Madrid: Faustino Fuentes, 1935. - Particellas de edición para orquestina. Madrid: Hispavox, 1958.		

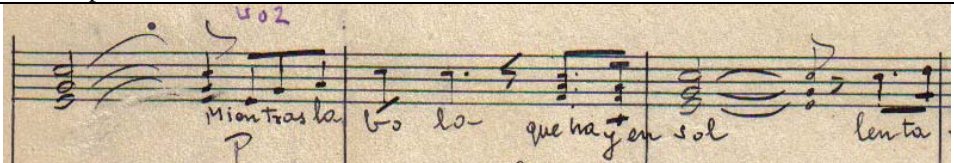
Duración	3 minutos aprox.
Incipit [Piano]	

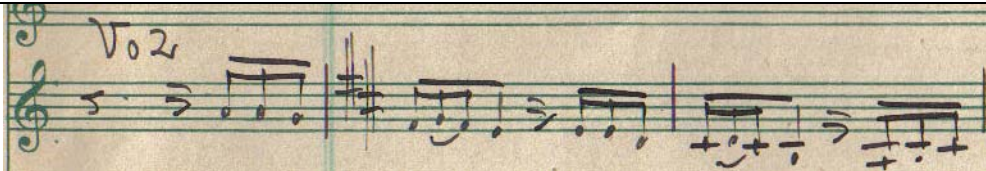
ML022	
Año	[ca. 1935]
Título	Piropeos
Estrenado por	Juan Quintero
Comentarios	One-Step compuesto en colaboración con Ignacio Ayllón
Plantilla	Piano
Grabación	No se ha localizado grabación
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura editada para piano. Madrid: Juan Quintero e Ignacio Ayllón, [1935]. Editada junto a "Caricias" - Partitura manuscrita para piano.
Incipit [Piano]	

1952


ML023	
Año	1952
Título	Carmen de Chamberí
Fecha de Estreno	01-12-1952
Lugar Estreno	Madrid: Rialto, Roxy A.
Estrenado por	Pilar Lorengar con acompañamiento de orquesta y coro
Comentarios	Canción de la película <i>Último día</i> (Antonio Román, 1952)
Plantilla	1.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arpa – Cuerda – Coro (2 S. 2 T. 1 Bar.) – Voz solista
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura para voz y orquesta a tinta. - Particellas a tinta para coro. - Letra de la canción mecanografiada.
Incipit [Flauta]	

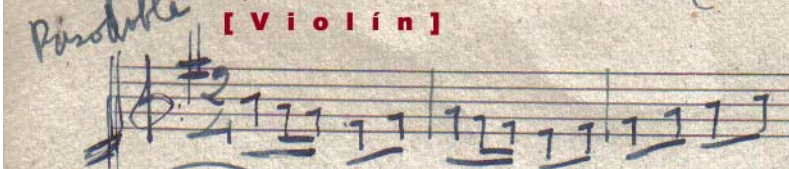
ML024	
Año	1952
Título	De Madrid al Cielo (Schottis)
Fecha de Estreno	16-05-1952
Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Estrenado por	María de los Ángeles Morales (voz) con acompañamiento de orquesta

Comentarios	En colaboración con Enrique Llovet (letra) Chotis de la película <i>De Madrid al cielo</i> (Rafael Gil, 1952)
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arpa – P. – Cuerda
Grabación	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1953. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Incluye: “Presumida”: bolero del <i>Corral de la Pacheca</i> / S. Salgado [sic], A. Vives. Chotis “De Madrid al cielo” / E. Llovet, J. Quintero. Int.: María de los Ángeles Morales, con acompañamiento de orquesta.
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Partitura para voz y orquesta a tinta - Partitura para voz y piano a tinta
Duración	2' 43" aprox.
Incipit [Voz]	

ML025				
Año	1952	Título	Farruca	
Fecha de Estreno	17-10-1952 / 01-01-1953 / 06-02-1953	Lugar Estreno	Paris: Presentación no comercial / Madrid: Avenida / París	
Estrenado por	Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta			
Comentarios	Incluida en la película <i>Pluma al viento</i> (Louis Cuny / Ramón Torrado, 1952)			
Plantilla	1.1.1.1. – 2.1.0.0. – Perc. – Arpa P. – Cuerda - Voz			
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.			
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Partitura para voz y orquesta a tinta - Particellas a tinta			
Incipit [Voz]				

1954

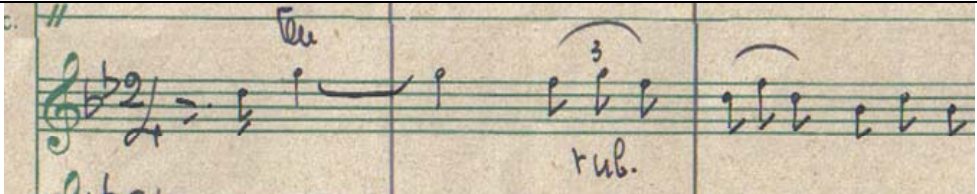
ML026				
Año	1954	Título	En una calle cualquiera (Farruca)	
Fecha de Estreno	08-10-1954	Lugar Estreno	Madrid: Rialto	
Estrenado por	Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta			
Comentarios	En colaboración con Jesús María Arozamena (letra) Incluida en la película <i>Un caballero andaluz</i> (Luis Lucia, 1954)			
Plantilla	1.1.2.1. – 0.2. 1.0. – P. - Cuerda			
Grabación	- Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1955] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Incluye: “En una calle cualquiera”: farruca; “Ole ya, compañero”: pasodoble / Arozamena y Quintero. - Int.: Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta - Reed: Sevilla: Calé Records, D.L. 2002. 1 disco (CD-DA). - (Grandes de la copla; 11. Carmen Sevilla)			
Fuente	APJQ [Caja 3]. Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Particellas a tinta			
Duración	3' aprox.			
Incipit [Flauta]				

ML027			
Año	1954	Título	Ole ya, compañero (pasodoble)
Fecha de Estreno	08-10-1954	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Estrenado por	Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta		
Comentarios	En colaboración con Jesús María Arozamena (letra) Pasodoble de la película <i>Un caballero andaluz</i> (Luis Lucia, 1954)		
Plantilla	Voz y orquesta [las fuentes no permiten especificar más]		
Grabación	- Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1955] 1 disco (6 min.): 78 rpm. Incluye: "En una calle cualquiera": farruca; "Ole ya, compañero": pasodoble / Arozamena y Quintero. - Int.: Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta - Reed: Sevilla: Calé Records, D.L. 2002. 1 disco (CD-DA). - (Grandes de la copla; 11. Carmen Sevilla)		
Fuente	APJQ [Caja 3]. Figura con el título "Pasodoble Colorín". Se conserva: - Particellas sueltas para 1ª, 2ª, Bajo, Violín 1º, Perc. y P. PUBLICACIÓN: - Barcelona: Música del Sur, cop. 1955. – Para Orquestina (8 partes). Incluye: "Me gusta mi novia": pasodoble / letra, A. Guijarro; música, E. Cofiner. "Olé ya compañero": pasodoble-andaluz / letra, José Mª Arozamena; música, Juan Quintero.		
Duración	3' aprox.		
Incipit [Violín]			

ML028			
Año	1954	Título	"Ay, Lola" (<i>Lola marinera</i>)
Fecha de Estreno	07-05-1954 / 03-09-1954	Lugar Estreno	París / Madrid: Carlos III y Roxy "B"
Estrenado por	Lolita Sevilla con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.		
Comentarios	En colaboración con Jesús María Arozamena y Luis Mariano (letra española). Letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. Canción de la película <i>Aventuras del barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. P. – Cuerda - Voz		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	- "¡Ay Lola!" (<i>Lola marinera</i>). Versión para canto y piano. Letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; música de Juan Quintero; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].		
Duración	2' 38"		
Incipit	Partitura no disponible		

ML029			
Año	1954	Título	"Bulerías de Fígaro" (<i>Fígaro</i>)
Fecha de Estreno	07-05-1954 / 03-09-1954	Lugar Estreno	París / Madrid: Carlos III y Roxy "B"
Estrenado por	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.		
Comentarios	En colaboración con Jesús María Arozamena y Luis Mariano (letra española). Letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. Canción de la película <i>Aventuras del barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. P. – Cuerda - Voz		
Grabación	- Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Incluye: "Bulerías de Fígaro" y "Canción de la sierra" / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys. - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo;		

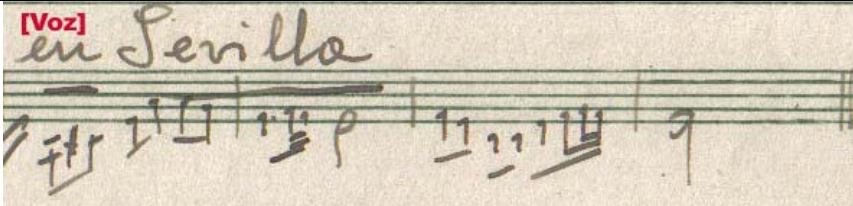
	175 cm. Incluye: “Caminos de gloria” / letra de J.M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. “Canción de amor de Fígaro” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de Francis López. “Bulerías de Fígaro”; “Canción de la sierra” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.
Fuente	- “Bulerías de Fígaro” (<i>Fígaro</i>). Versión para canto y piano. Música de Juan Quintero; letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].
Duración	2' 38"
Incipit	Partitura no disponible

ML030			
Año	1954	Título	“Canción de la sierra” (<i>Chanson de la montagne</i>) (Bolero)
Fecha de Estreno	07-05-1954 / 03-09-1954	Lugar Estreno	París / Madrid: Carlos III y Roxy “B”
Estrenado por	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.		
Comentarios	En colaboración con Jesús María Arozamena y Luis Mariano (letra española). Letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. Canción de la película <i>Aventuras del barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)		
Plantilla	Voz y orquesta: 2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. P. – Cuerda		
Grabación	- Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Incluye: “Bulerías de Fígaro” y “Canción de la sierra” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys. - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 175 cm. Incluye: “Caminos de gloria” / letra de J.M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. “Canción de amor de Fígaro” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de Francis López. “Bulerías de Fígaro”; “Canción de la sierra” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura a tinta para voz y orquesta. - “Canción de la sierra” (<i>Chanson de la montagne</i>). Versión para canto y piano. Letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano; música de Juan Quintero. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].		
Duración	3' 13"		
Incipit [Voz]			

ML031			
Año	1954	Título	“Caminos de gloria” (<i>Chemin de glorie</i>)
Fecha de Estreno	07-05-1954 / 03-09-1954	Lugar Estreno	París / Madrid: Carlos III y Roxy “B”
Estrenado por	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.		
Comentarios	En colaboración con Jesús María Arozamena y Luis Mariano (letra española). Letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. Canción de la película <i>Aventuras del barbero de Sevilla</i> (Ladislao Vajda, 1954)		
Plantilla	Voz y orquesta: 2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. P. – Cuerda		
Grabación	- Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Incluye: “Plegaria de Fígaro” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de F. López. “Caminos de gloria” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J.		

	Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys. - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 175 cm. Incluye: "Caminos de gloria" / letra de J.M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. "Canción de amor de Fígaro" / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de Francis López. "Bulerías de Fígaro"; "Canción de la sierra" / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.
Fuente	Partitura no disponible
Duración	2' 05"
Incipit	Partitura no disponible

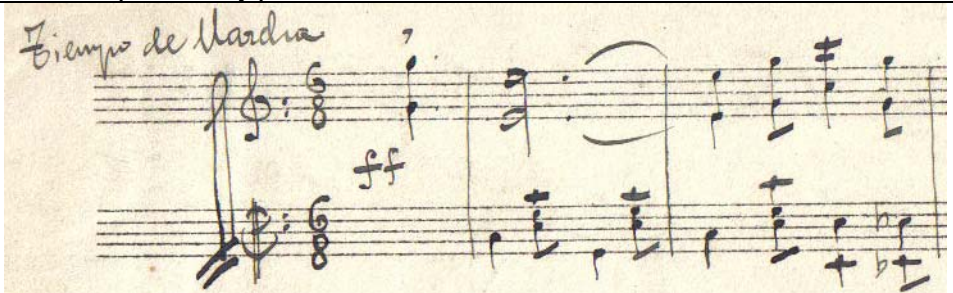
1955

ML032			
Año	1955	Título	"Yo he venío de la nieve" (Guajira)
Fecha de Estreno	03-09-1955	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Estrenado por	Carmen Sevilla con acompañamiento orquestal		
Comentarios	Canción de la película <i>Congreso en Sevilla</i> (Antonio Román, 1955)		
Plantilla	1.1.1.0. – 0.0.0.0. – Perc. – P. – Guitarra – Cuerda - Voz		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Particellas a tinta		
Duración	2' 27"		
Incipit [Voz]			

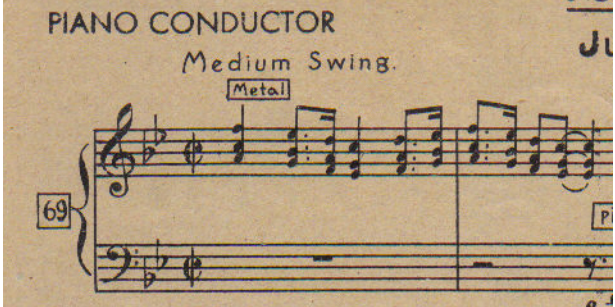
B. Música teatral

1927

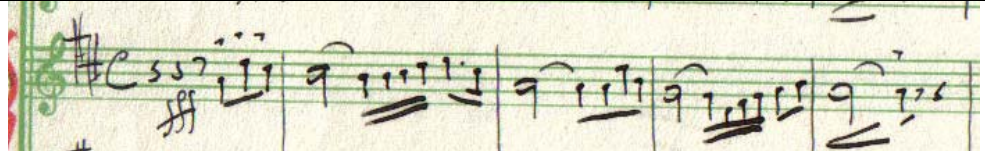
MT001			
Año	1927	Título	Adán II
Fecha de Estreno	27-10-1927	Lugar Estreno	Madrid: Teatro Eldorado
Estrenado por	[Compañía de Consuelo Portela (La Bella Chelito)]		
Comentarios	Revista con libreto de Consuelo Portella y Ángel Custodio Fernández. Música de Juan Quintero y Baldomero Muñoz.		
Plantilla	Sólo disponemos del guión para voces y piano.		
Partes	Números musicales conservados: Nº 1. Rosa de Pitiminí (Tiempo de marcha) Nº 2. Hermanas Kita y Pon (Tiempo de Blue) Nº 3. Doctora X y profesoras (Marcha moderato) Nº 4. Cirilo y las bailarinas (Tiempo de Charlestón) Nº 5. Fátima y las esclavas Nº 7 Cirilo y las botones Nº 8 Cirilo y Doctora X y Jotapé (Tiempo de Seguidillas) Nº 9. Las llamas (Tiempo de pasodoble)		
Grabación	No se han localizado grabaciones		
Fuente	Materiales SGAE: Caja MMO/5363 APJQ [Caja 4]. Se conserva:		

	- Partitura para voces y piano.
Incipit [piano]	


MT002	
Año	1941
Título	Yola
Fecha de Estreno	14-03-1941
Lugar Estreno	Madrid: Teatro Eslava
Estrenado por	Compañía de Celia Gámez. Reparto: Celia Gámez (Yolanda), Alfonso Goda (Julio), señoritas Moreno y Zazo, señora Arroyo, señores Carreto, Cebría y Riquelme. Gran Orquesta Columbia y Orquesta Tejada
Comentarios	Zarzuela cómica moderna con libreto de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. Música de Juan Quintero Muñoz y José María Irueste Germán.
Plantilla	1.1.1.0. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 1.3.2.0. - Tim. Perc. - P. - Cuerda - Voz Personajes: Duquesa Yolanda de Melburgo, Príncipe Julio, Gran Duque Calixto, Duquesa de Jaujaría, Condesa Mariana, Carlota, Pelonchi
Partes	Números musicales: Nº 1. Alas: Foxtrot (Instrumental) Nº 2. Alas: Foxtrot Nº 3. ¡Lo mismo me da!: Foxtrot Nº 4. ¡Lo mismo me da!: Foxtrot (Instrumental) Nº 5. Quiero: Marchiña Nº 6. Sueños de amor: Fox lento Nº 7. Sueños de amor: Fox lento (Instrumental) Nº 8. Marcha de la cacería: Marcha Nº 9. Mírame: Marchiña Nº 10. Mírame: Marchiña (Instrumental) Nº 11. La boda: Foxtrot (Instrumental) Nº 12. El Azahar: One-Step (Instrumental)
Grabación	- Disco "Yola. Sueños de amor: dúo de Yolanda y Julio" / "Marcha de la cacería: Yolanda, damas y caballeros". Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, J. Quintero y J.M. Irueste. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Celia Gámez y Alfonso Goda acompañados por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez; vicetiples y boys del Teatro Eslava de Madrid acompañados por Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara B). - Disco: "Yola. Mírame: Yolanda, damas y caballeros" / "Alas: Yolanda y damas". Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, J. Quintero y J.M. Irueste. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Celia Gámez y vicetiples y boys del Teatro Eslava de Madrid acompañados por Gran Orquesta Columbia ; dirección, Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez y vicetiples del Teatro Eslava de Madrid acompañados por Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara B). - Disco "Yola. Lo mismo me da: Julio y damas" / "Quiero". Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, J. Quintero y J.M. Irueste. San Sebastián: Fabrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérpretes: Alfonso Goda y vicetiples del Teatro Eslava de Madrid acomp. por Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez acompañada por la Gran Orquesta Columbia; dirección, Juan Quintero (cara B). - Disco "Alas: foxtrot" / "Lo mismo me da: foxtrot". Juan Quintero Muñoz, José M. ^a Irueste. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1941. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Orquesta Gran Casino. - Disco "Sueños de amor: fox lento" / "Mírame: marcha". Juan Quintero Muñoz, José M. ^a

	<p>Irueste. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1941, 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Orquesta Gran Casino.</p> <p>- Disco "Sueños de amor: fox lento" / "Mírame: marcha". Juan Quintero, Irueste, Vázquez Ochando y Sáenz de Heredia. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1941. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Pilar Ruiz y Juan Aguilá con acompañamiento de orquesta y coro.</p> <p>- Disco Compacto "Yola: revista". Original de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando; música del mtro. Juan Quintero y José M. Irueste. "Vacaciones forzosas: revista". Original de Carlos Llopis; música del mtro. Fernando García Morcillo y José M. Irueste. Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, 2001. 1 disco (CD-DA) + 1 folleto ([14] p.). Intérpretes: de "Yola", Celia Gámez, Alfonso Goda ; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro. Juan Quintero.</p>
Fuente	<p>Materiales SGAE: Caja MMO/6545</p> <p>Ediciones en APJQ [Caja 4]:</p> <p>- Quintero, Juan. "Yola. Mírame: zarzuela cómica moderna. Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochando; música de J. Quintero. Madrid: Hispania, [ca. 1941]. 1 reducción para piano ([2] p.). Con letra.</p> <p>- Quintero, Juan. "Yola. Sueños de amor: zarzuela cómica moderna". Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochando; música de J. Quintero y J.M. Irueste. Madrid: Ediciones Hispania, [ca. 1941]. 1 reducción para piano (2 p.) con letra.</p>
Duración	De los números musicales: 33' 14"
Incipit [Piano]	

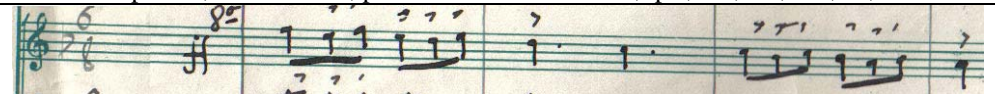
MT003	
Año	1942
Título	Si Fausto fuera Faustina
Fecha de Estreno	13-11-1942
Lugar Estreno	Madrid: Teatro Eslava
Estrenado por	Compañía de Celia Gámez. Reparto: Celia Gámez (Faustina), Alfonso Goda (Michel). Gran Orquesta Columbia y Orquesta Tejada
Comentarios	Comedia lírica en dos actos y un prólogo con libreto de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. Música de Juan Quintero y Francisco Moraleda.
Plantilla	1.1.1.0. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 1.3.2.0. - Tim. Perc. - P. - Cuerda - Voz Personales: Faustina, Michel, Mefistófeles, Eva, Luoina, Marahá. "San Serenín"
Partes	<p>Preludio</p> <p>Nº 1. Marcha</p> <p>Nº 2. Un millón: Foxtrot</p> <p>Nº 3. Vals</p> <p>Nº 4. Márchese: Allegro vivo</p> <p>Nº 5. Contigo iré: Slow</p> <p>Nº 6. Pantomima: Fox lento</p> <p>Nº 7. Guarará: Fox movido</p> <p>Nº 8. Duetto de la maleta ("No es preciso que me ayude usted"): Fox swing</p> <p>Nº 9. Tandem: Fox</p> <p>Nº 10. Te quiero tanto y tanto: marcha</p> <p>Nº 10bis. Qué le vas a hacer: marcha</p> <p>Nº 11. La Tarantella</p> <p>Nº 12. Final: Instrumental</p>
Grabación	- Disco "Si Fausto fuera Faustina. Contigo iré / Qué le vas a hacer: marcha". J. L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de

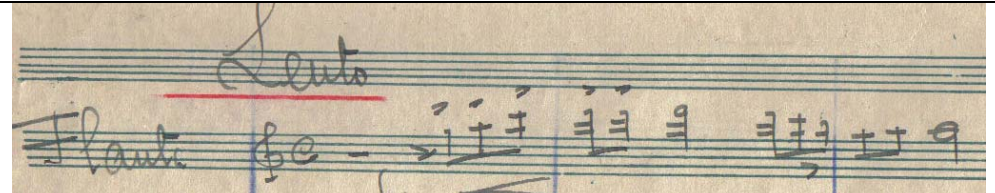
	<p>Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez y Alfonso Goda; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Tejada y su Gran Orquesta del Pasapoga de Madrid; dirección, Juan Quintero (cara B).</p> <p>- Disco "Si Fausto fuera Faustina. Gua-ra-ra / Qué le vas a hacer". J. L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez, vicetiples y boys; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez y tiples; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara B).</p> <p>- Disco "Si Fausto fuera Faustina. No es preciso que me ayude usted / Te quiero tanto y tanto". J.L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez y Alfonso Goda; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez, vicetiples y boys; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara B).</p> <p>- Disco "Si Fausto fuera Faustina. Un millón / Pantomima". J. L. Sáenz de Heredia, F. Vázquez Ochando, J. Quintero y F. Moraleda. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, ca. 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; Intérpretes: Celia Gámez, vicetiples y boys ; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara A) / Celia Gámez y tiples; Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero (cara B).</p> <p>- Montaje para TVE: <i>Si Fausto fuera Faustina</i> (TVE). Dir. José Luis Moreno. 1995.</p>
Fuente	<p>Materiales SGAE: Caja MMO/6687</p> <p>APJQ [Caja 4] Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Partitura orquestal a tinta <p>Ediciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Edición para voz y piano: "Dueto de la maleta". Si Fausto fuera Faustina. Comedia Lírica. Música de los maestros Quintero y Moraleda, Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochando. Madrid: Ediciones Hispania. [No consta fecha de edición] - Edición para orquestina: Ediciones Hispania presenta los números de éxito de la comedia musical Si Fausto fuera Faustina, Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochando, Música de Juan Quintero y Fernando Moraleda: "Nº 2 - Un millón (Fox-trot)" / "Nº 5 - Contigo iré (Show -duo)". Madrid: Ediciones Hispania. [No consta fecha de edición]. - Edición para orquestina: Ediciones Hispania presenta los números de éxito de la comedia musical Si Fausto fuera Faustina, Letra de Sáenz de Heredia y Vázquez Ochando, Música de Juan Quintero y Fernando Moraleda: "Nº 6 - Pantomima (Fox lento)" / "Nº 8 - La maleta (Fox - swing)". Madrid: Ediciones Hispania. [No consta fecha de edición].
Incipit [Trompeta]	

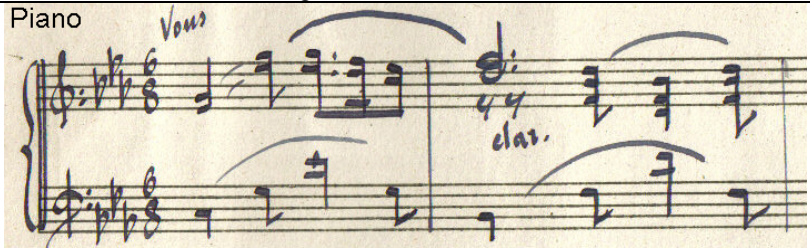
MT004			
Año	1946	Título	Ayer estrené vergüenza
Fecha de Estreno	13-05-1946	Lugar Estreno	Valencia: Teatro Apolo
Estrenado por	Compañía de José Alfonso Goda. Reparto: José Alfonso Goda (Ricardo), Maruja Boldoba (Guadalupe), Antonio Riquelme, Amadeo Llauradó, Paquito Cano, Trini Alonso, Rosario Royo		
Comentarios	Opereta con libreto de Federico Vázquez Ochando. Música de Juan Quintero. Dirección escénica de Fernando Roldán. Decorados y figurines de Juan López Sevilla Basada en <i>El Señorito</i> , comedia musical en dos actos divididos en varios cuadros, que había sido escrita en 1944 para la compañía de Sagi-Vela.		
Plantilla	2 (1 picc.).1.1.0. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 2.2.2.0. - Tim. Perc. - P. - Cuerda - Voz Personajes: Ricardo, Guadalupe, La Marquesa		
Partes	<p>Preludio</p> <p>Nº 1. Minuetto</p> <p>Nº 2. Presentación Vedette</p> <p>Nº 3. Ha de perdonar: Fox Swing</p>		

	Nº 4. Sin título. Instrumental Nº 5. Dúo del teléfono Nº 6. Las cosas de Jaimito Nº 7. Para qué buscar la fortuna: Slow Nº 8. Final Acto 1º Nº 9. Pasodoble Nº 10. Duetto cómico Nº 11. Mentira fue: Romanza Nº 12. Dúo Tiple y barítono Nº 13. Porteira Nº 14-15. Final
Grabación	No se han localizado grabaciones
Fuente	Materiales SGAE: Caja MMO/7023 APJQ [Caja 4] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Libreto de la obra "El señorito" en la que está basada
Incipit <i>[Trompeta]</i>	

MT005			
Año	1946	Título	Matrimonio a plazos
Fecha de Estreno	22-05-1946	Lugar Estreno	Madrid: Teatro de la Zarzuela
Estrenado por	Compañía de Luis Sagi-Vela. Reparto: Luis Sagi-Vela (Luciano), Amparito Puerto (Eugenia), Teresita Silva (Silvestra) y Antonio Martelo (Alfredo), María Valentín (Doña Dolores), Esther Jiménez (Laurita), Pilar Soto (doncella), Sara Rodríguez (señora), Valeriano Ruiz París (Don Satur) y Manuel Codeso (el fulano).		
Comentarios	Comedia musical con libreto de Leandro Navarro y Jesús María de Arozamena. Música de Juan Quintero. Decorados de José González "Redondela". Figurines de Vicente Viudes.		
Plantilla	2 (1 picc.).1.2.1. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 2.2.2.0. - Tim. Perc. - P. - Cuerda - Voz Personajes: Luciano, Eugenia, Silvestra, Alfredo, Doña Dolores, Don Satur		
Partes	Preludio Nº 1. Sin vivir: Slow Nº 2. Trío "Pero señores" Nº 3. Alfredo, Alfredo Nº 4. Te quiero tanto: Vals lento Nº 4 bis. Intermedio Nº 5. Voy junto a ti Nº 6. El matrimonio es un drama Nº 7. Soy un hombrecito de mi casa (final acto 1º) Nº 8. Diario de mujer: Vals lento Nº 9. Todo será como sueñas tú Nº 10. Esa ventana: Romanza de Eugenia Nº 11. Toma el niño: duetto cómico Nº 12. Chitón, chitón: Nana dos voces Nº 13. Final del cuadro Nº 14. Esta vida mía Nº 15. La piripitinga: Zamba		
Grabación	No se han localizado grabaciones		
Fuente	Materiales SGAE: Caja MMO/7016 APJQ [Caja 4] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Parte de apuntar - Libreto de la obra mecanografiado Ediciones localizadas en el CEDOA de la SGAE y registradas en: ORTEGA, Judith.		

	<p>Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros. Madrid: SGAE - ICCMU, 2000, p. 475.</p> <p>QUINTERO, Juan. <i>Matrimonio a plazos</i>. “Nº 1, Sin vivir”: comedia musical [en dos actos]. Letra de Jesús M^a. de Arozamena y Leandro Navarro; música de Juan Quintero. Madrid: Unión Musical Española, 1946. Partitura para piano con letra (3 p.).</p> <p>QUINTERO, Juan. <i>Matrimonio a plazos</i>. “Nº 5, Voy junto a ti”: comedia musical [en dos actos]. Letra de Jesús M^a. de Arozamena y Leandro Navarro; música de Juan Quintero. Madrid: Unión Musical Española, 1946. Partitura para piano con letra (7 p.).</p> <p>QUINTERO, Juan. <i>Matrimonio a plazos</i>. “Nº 1 - Slow / Nº 15 - Zambra”. Para orquestina. Madrid: Unión Musical Española, 1947. Guión, particellas. Plantilla: saxs, tpts, tbn, bat, vns, vc, cb.</p> <p>QUINTERO, Juan. <i>Matrimonio a plazos</i>. Selección para orquestina. Madrid: Unión Musical Española, 1947. Guión, particellas. Plantilla: saxs, tpts, tbn, bat, vns, vc, cb.</p>
Incipit [Violín I]	

MT006	
Año	1950
Título	Amor partido por dos
Fecha de Estreno	Noviembre de 1954
Lugar Estreno	Madrid: Teatro Albéniz
Estrenado por	Reperto: Miguel Arteaga, Ignacio de León, Paco Sanz, Pepita Arroyo, Antonio Riquelme, Ruth Molly (vedette), Irene Daina (vedette)
Comentarios	Comedia con libreto de Federico Vázquez Ochando y Luis Tejedor Pérez. Música de Juan Quintero. Coreografía Maestro Becerra.
Plantilla	1.1.1.0. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 1.2.2.0. - Tim. Perc. - Arpa - P. - Cuerda - Voz Personajes: Nieves, África, Asia, Pelayo, Rigoberto
Partes	<p>Introducción</p> <p>Nº 1. Tramoyistas</p> <p>Nº 2. África y conjunto: fox moderato</p> <p>Nº 3. África, Asia, trío y conjunto: “Sola”</p> <p>Nº 4. Danza oriental</p> <p>Nº 5. Ballet clínica</p> <p>Nº 6. Porteira: Fox</p> <p>Nº 7. Bolero: Final Acto 1º</p> <p>Nº 8. Pasodoble “Reina campera”</p> <p>Nº 9. Corrido</p> <p>Nº 10. Acordeón</p> <p>Nº 11. Galop</p> <p>Nº 12. Cuplés Muñecos</p> <p>Nº 13. Schottis: “Es usted un Rodríguez”</p> <p>Nº 14. Final: Bolero / Fox</p>
Grabación	- Disco “Amor partido por dos: “Usted es un Rodríguez”, “Reina campera”. F. Vázquez Ochando, L. Tejedor y J. Quintero. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1951. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Intérprete: Irene Daina y Ana María, con acompañamiento de orquesta; dirección J. Quintero.
Fuente	<p>Materiales SGAE: Caja MMO/7230</p> <p>APJQ [Caja 4] Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Partitura orquestal a tinta - Particellas diversas
Incipit [Flauta]	

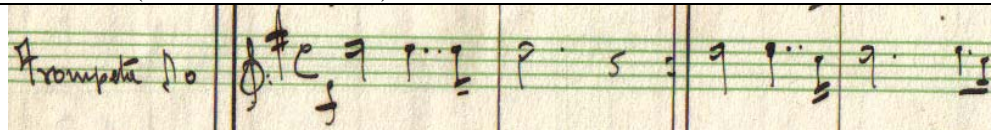
MT007			
Año	1958	Título	La canción del amor mío
Fecha de Estreno	1958	Lugar Estreno	Madrid: Teatro de la Zarzuela
Estrenado por	Compañía de Luis Mariano. Reparto: Luis Mariano, Marta Santaolalla, Luisa de Córdoba.		
Comentarios	Zarzuela en dos actos. Libreto de Jesús María Arozamena y Antonio Quintero. Música de Juan Quintero y Francis López.		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arpa - P. - Cuerda - Voz Personajes: Juan Luis, Lucía, Amparo, Eduardo, René, Jacqueline, Paulette, Madame, Nicolasa, Josecho, Coros diversos		
Partes	<p>Números musicales:</p> <p>Nº 1. “Son las ocho y hacen cola”</p> <p>Nº 1bis. “Confidencial”</p> <p>Nº 2. “Era una noche callada”</p> <p>Nº 3. Canción de Jacqueline: “Quisiera tener el eco”</p> <p>Nº 4. Coro de Tramoyistas: “Yo, señores, no me achanto”</p> <p>Nº 5. Romanza de Juan Luis: “España, España”</p> <p>Nº 6. “La canción del amor mío”</p> <p>Nº 7. Fox-Swing de los estudiantes: “La ciudad universitaria”</p> <p>Nº 8. Dúo de Juan Luis y Lucía: “Tienes que creer en mí”</p> <p>Nº 9. Dúo de Juan Luis y Amparo: “Del demonio de los celos”</p> <p>Nº 10. Coro de la venta Vasca: “Caminito de Vitoria”</p> <p>Nº 11. “Por tener que ocultar”</p> <p>Nº 12. Nana de Juan Luis y Lucía: “Duérmete, cara de rosa”</p> <p>Nº 13. Coro de pintores “Es de envidiar la vida del pintor”</p> <p>Nº 14. “Madmuasel Pom-Pom”: Polka de Paulette</p> <p>Nº 15. “El amor en España”</p> <p>Nº 15 bis. Ballet español</p> <p>Nº 16. Trío cómico: “¡Blanquita!”</p> <p>Nº 17. “Señores oficiales”: Mazurka</p> <p>Nº 18. Dúo romántico: “Esto es renunciar”</p> <p>Nº 19. Pasodoble de los vaqueros</p> <p>Nº 20. Cuadro Feria del Campo: “Regiones de España”</p> <p>Nº 21. Conjunto cómico: “Se va a enredar la cosa”</p> <p>Nº 22. “España, España” (bis)</p> <p>Nº 23. “Fuera está la nieve”</p> <p>Nº 24. Cuadro final: “Para qué pelear” / “El amor en España”</p>		
Grabación	- Disco “Chevalier du ciel / La canción del amor mío”. París: Emi Music France.		
Fuente	<p>Materiales SGAE: Caja MMO/7487</p> <p>APJQ [Caja 4] Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Partitura orquestal - Parte de apuntar (voz y piano) - Particellas diversas - Libreto de la obra mecanografiado 		
Incipit [Piano]	<p>Piano</p> 		

C. Música cinematográfica

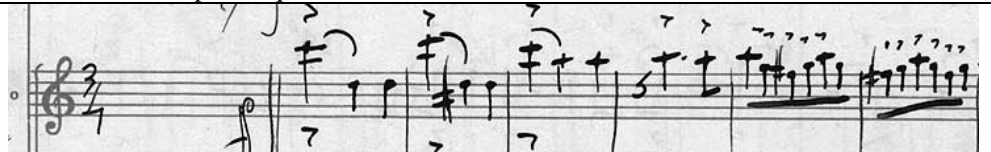
1934

Año	1934	Título	Sevillanas Imperio
Ver canciones			

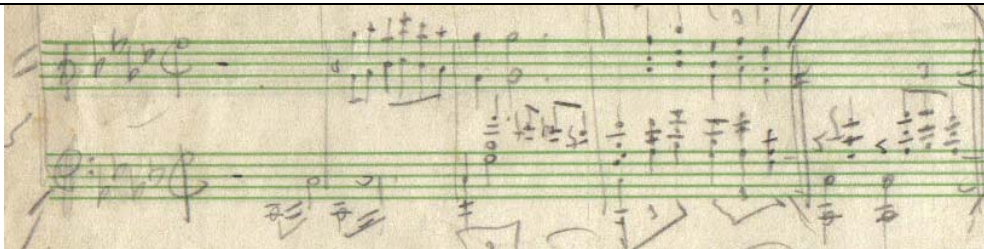
1939

MC001			
Año	1939	Título	Ya viene el cortejo
Comentarios	BSM del cortometraje dirigido por Carlos Arévalo y producido por Juan de Orduña y CIFESA		
Plantilla	2 (1 picc.).1.1.0. - 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - 1.3.2.0. - Tim. Perc. - Arpa - P. - Cuerda		
Partes	"Tiempo de marcha" y 4 bloques no numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Particellas a tinta.		
Duración	11 minutos (duración total del film)		
Incipit [Trompet]			

1940

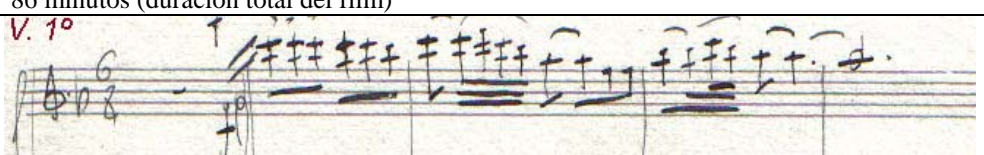
MC002			
Año	1940	Título	La florista de la reina
Fecha de Estreno	09-01-1941	Lugar Estreno	Madrid: Callao
Comentarios	BSM de la película dirigida por Eusebio Fernández Ardavín y producida por UFISA		
Plantilla	2.1 (Ci.).1.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arp. - P. Cuerda		
Partes	(Partitura incompleta) "Vals", "Mazurca"		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura a tinta para orquesta		
Incipit [Violín I]			

MC003			
Año	1940	Título	<i>La Gitanilla</i>
Fecha de Estreno	15-05-1940	Lugar Estreno	Madrid: Palacio de la Música
Estrenado por	Estrellita Castro (voz)		
Comentarios	Canciones pertenecientes a la película <i>La Gitanilla</i> dirigida por Fernando Delgado y producida por CIFESA		
Plantilla	Voz y piano		
Partes	"Por tu culpa mujer mala", "Lere, lere" (canción), "Bolero"		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Cajas 1 y 3] - Partitura a lápiz para voz y piano - Partitura orquestal a tinta		

Incipit [Piano]	
---------------------------	--

MC004			
Año	1940	Título	Suite Granadina
Fecha de Estreno	21-10-1940	Lugar Estreno	Madrid: Actualidades
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.1.2.0. – 2.2.1.0. – Tim. Perc. – Arp. – Cuerda – [Piano Solista y Recitador]		
Partes	I. Introducción: <i>Lento – Vivo (Bulerías)</i> [6/8 – 3/8 – 3/4] [Sol M] II. Nocturno [Sol M] [6/8] III. Las Fuentes: <i>Lento – Lento Cantabile - Grandioso</i> [6/8] [La M] IV. Bulerías: <i>Allegro (Tiempo de Bulerías)</i> [3/8 – 3/4] [Do m – Sol M]		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Particellas a tinta (falta piano)		
Duración	14' 55"		
Incipit [Violín I]			

1941

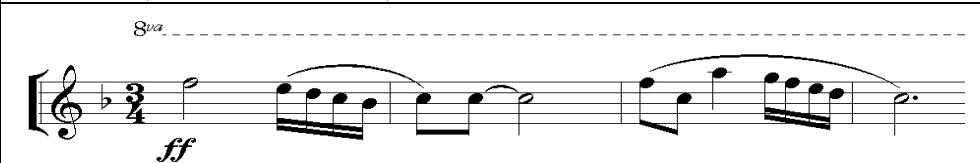
MC005			
Año	1941	Título	Porque te vi llorar
Fecha de Estreno	18-12-1941	Lugar Estreno	Barcelona: Fantasio
Comentarios	BSM de la película dirigida y producida por Juan de Orduña		
Plantilla	1.1.1.0. – 1.2.2.0. – Tim. Perc. – Arp. - Cuerda		
Partes	"Títulos" - Bloques no numerados (partitura incompleta)		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta (incompleta)		
Duración	86 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC006			
Año	1941	Título	Unos pasos de mujer
Fecha de Estreno	26-01-1942	Lugar Estreno	Madrid: Capitol
Comentarios	BSM de la película dirigida por Eusebio Fernández Ardavín y producida por Suevia Films		
Plantilla	1.1.1.0. – 1.3.2.0. – Tim. Perc. – Arpa - Cuerda		
Partes	"Títulos" y 11 bloques numerados según metraje		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a tinta		

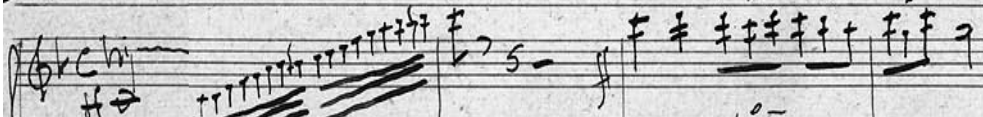
Duración	80 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

1942

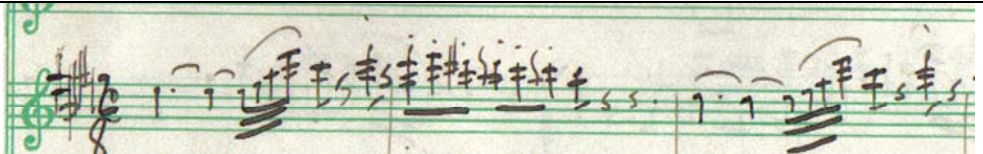
MC007			
Año	1942	Título	¡A mí la legión!
Fecha de Estreno	11-05-1942 15-05-1942	Lugar Estreno	Madrid: Avenida Barcelona: Femina
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA y UPCE. En la BSM de la película se incluyen también los siguientes himnos legionarios: “Himno de los legionarios” (Soler / Calés) “El novio de la muerte” (Prada / Costa) “Canción del legionario” (Guillén / Romero) “Himno de la Academia de Infantería” (Cueva / Díaz Giles)		
Plantilla	1.1.1.1. - 1.3.2.0. - - Tim. Perc. - Arpa - Cuerda - Voces		
Partes	“Títulos”, “Ruinas”, “Vals 1º”, “Final (Tercios Heroicos)” y 8 bloques numerados según metraje		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta (incompleta). - Particellas a tinta.		
Incipit [Trompeta]			

MC008			
Año	1942	Título	Huella de luz
Fecha de Estreno	22-3-1943	Lugar Estreno	Madrid: Palacio de la Música
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por CIFESA		
Plantilla	1.0.1.0. - 1.2.1.0. - Tim. Perc. - Arp. P. - Cuerda (sin viola)		
Partes	27 bloque numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - La partitura a tinta para orquesta (incompleta) - Particellas a tinta.		
Duración	76 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC009			
Año	1942	Título	Viaje sin destino
Fecha de Estreno	21-09-1942	Lugar Estreno	Bilbao: Buenos Aires
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por CIFESA		


Plantilla	1.1.1.0. - 1.2.1.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda (sin viola)
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - La partitura a tinta para orquesta (incompleta)
Duración	73 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

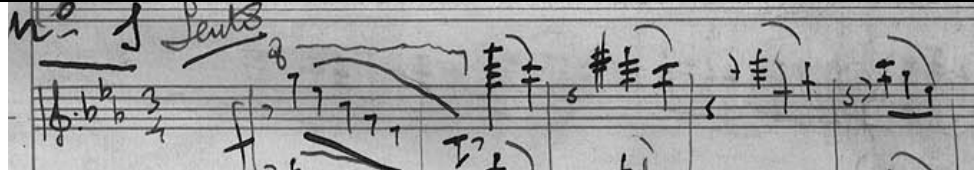
1943

MC010			
Año	1943	Título	Castillo de naipes
Fecha de Estreno	17-05-1943	Lugar Estreno	Madrid: Callao
Comentarios	BSM de la película dirigida por Jerónimo Mihura y producida por Cinematográfica Vulcano.		
Plantilla	1.1.(Ci.).1.1. - 1.3.2.0. - Tim. Perc. - Arpa - P. - Cuerda		
Partes	"Editorial" y 14 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Tres pequeños fragmentos para violín 2º, viola e instrumento indefinido.		
Duración	92 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

MC011			
Año	1943	Título	Deliciosamente tontos
Fecha de Estreno	30-04-1943	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	0.1(Ci.).1.0. - 0.2.1.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	6 bloques numerados, "Títulos", "radio"		
Grabación	- Disco <i>Melodías populares del cine español de los años cuarenta</i> . Incluye las canciones "Vana ilusión" y "Pensar en ti". Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, 1997, 2 discos (CD-DA) + 1 folleto (27 p.).		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta (incompleta).		
Duración	86 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC012			
Año	1943	Título	Eloisa está debajo de un almendro
Fecha de Estreno	21-12-1943	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por CIFESA.		

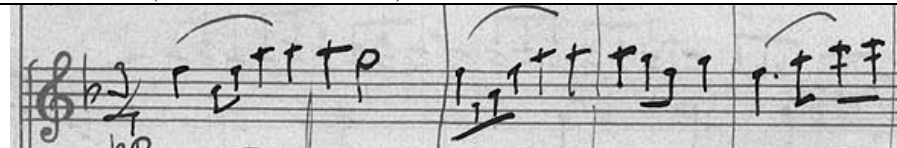
Plantilla	1.1(Ci).1.0. - 2.2.1.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda
Partes	27 bloques numerados según metraje y "Final"
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.
Duración	109 minutos (duración total del film)
Incipit [Flauta]	


MC013			
Año	1943	Título	Rosas de otoño
Fecha de Estreno	29-09-1943	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.1(Ci).1.0. - 1.2.1.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	22 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	72 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

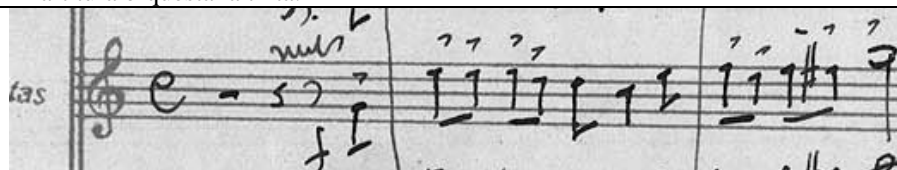
1944

MC014			
Año	1944	Título	El fantasma y doña Juanita
Fecha de Estreno	31-03-1945	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por CIFESA		
Plantilla	Orquesta: 2.1.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda Banda: 1.0.2.0. 3 Sax (Mib.Sib.Mib) - 0.2.2.2 (1 bombardino) - Perc.		
Partes	53 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de BSM - Partitura orquestal a tinta - Partitura para banda a tinta		
Duración	73 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC015			
Año	1944	Título	Ella, él y sus millones
Fecha de Estreno	25-12-1944	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		


Plantilla	0.1.2.1. 3 Sax (Mib.Sib.Mib) - 0.2.1.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda
Partes	38 bloques numerados, "Rumba"
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta (incompleta).
Duración	120 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

MC016			
Año	1944	Título	Lecciones de buen amor
Fecha de Estreno	05-06-1944	Lugar Estreno	Madrid: Palacio de la Música
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Rey Soria Films		
Plantilla	1.1.1.1 - 2.2.1.0. - Tim. Perc. - Arpa - Cuerda		
Partes	"Títulos", "Final" y 22 bloques numerados según metraje		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	91 minutos (duración total del film)		
Incipit [Viola]			

MC017			
Año	[ca. 1944]	Título	Marca Rey Soria Films
Fecha de Estreno	05-06-1944	Lugar Estreno	Madrid: Palacio de la Música
Comentarios	Sintonía de cabecera de la productora Rey Soria Films Damos como fecha y lugar de estreno los de la películas <i>Lecciones de buen amor</i>		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta.		
Incipit [Trompeta]			

MC018			
Año	1944	Título	Tuvo la culpa Adán
Fecha de Estreno	09-10-1944	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.0.0.0 3 Sax. (Mib.Sib.Mib.) - 0.2.1.0. - Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	22 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Guión Musical (<i>Cue sheet</i>)		
Duración	88 minutos		

Incipit [Violín I]	
------------------------------	--

MC019			
Año	1944	Título	La vida empieza a medianoche
Fecha de Estreno	9-11-1944	Lugar Estreno	Madrid: Palacio de la Música
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.0.1.0. 3 Sax (Mib.Sib.Mib) - 0.2.1.0. - Perc. - Arp. - Cuerda (sin viola)		
Partes	17 bloques numerados según metraje		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	88 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violincello] Clave Fa 4ª			

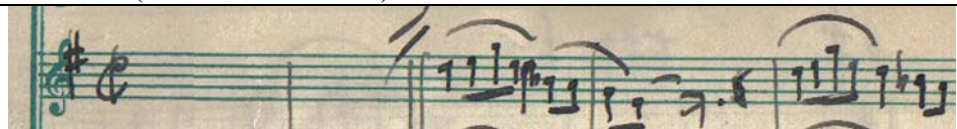
1945

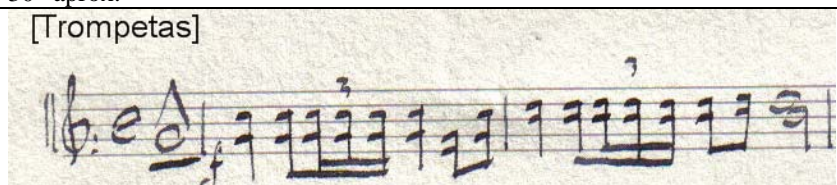
MC020			
Año	1945	Título	Marca Goya Films
Fecha de Estreno	08-10-1945	Lugar Estreno	Madrid: Callao
Comentarios	Sintonía de cabecera de la productora Goya P.C. Dado que la partitura original se encuentra en la carpeta de la BSM de la película <i>Tierra sedienta</i> (Rafael Gil, 1945), damos como fecha y lugar de estreno las de este film.		
Plantilla	1.1 (Ci.).2.0. - 2.2.2.0. - Tim. Perc. - Cuerda		
Grabación	Registro sonoro para los filmes. No editada		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta		
Duración	35" aprox.		
Incipit [Violines]			

MC021			
Año	1945	Título	Tierra sedienta
Fecha de Estreno	08-10-1945	Lugar Estreno	Madrid: Callao
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Goya P.C.		
Plantilla	1 (1 Picc.). 1 (Ci.).2.0. - 2.2.2.0. - Tim. Perc. - Arp. P. - Cuerda		
Partes	18 bloques numerados e "Iglesia"		
Grabación	Registro sonoro para los filmes. No editada		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz - Partitura orquestal a tinta		


Duración	94 minutos (duración total del film)
Incipit [Trompa]	

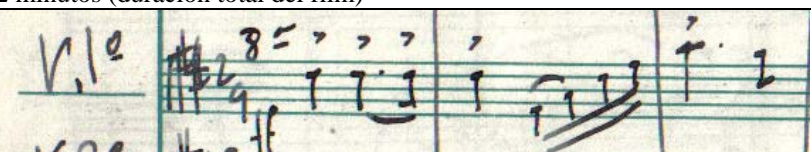
1946

MC022			
Año	1946	Título	Misión blanca
Fecha de Estreno	28-03-1946	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por Colonial A.J.E.		
Plantilla	2(1Picc.).1.2.1. – 2.2.2.0. – Tim. Perc. – Arpa – Cuerda – T. Bar.B.		
Partes	“Títulos”, “Final” y 15 bloques numerados según metraje		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Particellas para coro voces graves - Documentación BSM: guión musical (<i>cue sheet</i>)		
Duración	88 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

MC023			
Año	1946	Título	Marca Suevia Films
Fecha de Estreno	27-09-1946	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	Sintonía de cabecera de la productora Suevia Films. Dado que la partitura original se encuentra en la carpeta de la BSM de la película <i>La pródiga</i> (Rafael Gil, 1946), damos como fecha y lugar de estreno las de este film.		
Plantilla	1.1.2.1. – 2.2.2.0. – Tim. Perc. – Arpa - Cuerda		
Grabación	Registro sonoro para los filmes. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3: Carpeta “La pródiga”] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a tinta		
Duración	30” aprox.		
Incipit [Trompeta]			

MC024			
Año	1946	Título	La pródiga
Fecha de Estreno	27-09-1946	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y Producida por Suevia Films. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Juan Quintero (Mejor labor musical)		
Plantilla	1.2(1Ci).2.1. – 2.2.2.0. – Tim. Perc. – Arp. - Cuerda		
Partes	30 bloques numerados, “Mazurka” y “Pasodoble”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		

Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas de “Nº 1 - Mazurca” y “Nº 2 - Pasodoble”
Duración	95 minutos (duración total del film)
Incipit [Flauta]	


MC025			
Año	1946	Título	Un drama nuevo
Fecha de Estreno	25-11-1946	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por Producciones Orduña Films		
Plantilla	1.1.2.0. – 2.2.2.0. – Tim. - Arpa - Cuerda		
Partes	“Títulos”, “Final”, “Pavana”, “Zarabanda” y 12 bloques numerados según metraje		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	92 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			


1947


MC026			
Año	1947	Título	La muralla feliz
Fecha de Estreno	07-11-1947	Lugar Estreno	Madrid
Comentarios	BSM de la película dirigida por Enrique Herreros y producida por BOGA		
Plantilla	1.1.1.1. – 2.2.1.0. – 3 Sax. (2 Mib. 1 Sib.) - Tim. Perc. – Arp. Guitarra – Acordeón – Órgano - Cuerda		
Partes	30 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas sueltas a tinta		
Duración	85 minutos (duración total del film)		
Incipit [Trompeta]			

1948

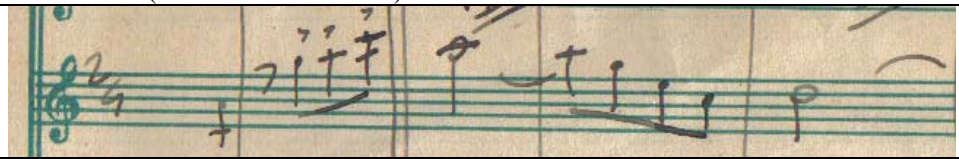
MC027			
Año	1948	Título	Currito de la Cruz
Fecha de Estreno	05-01-1949	Lugar Estreno	Bilbao: Buenos Aires
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucía y producida por CIFESA		

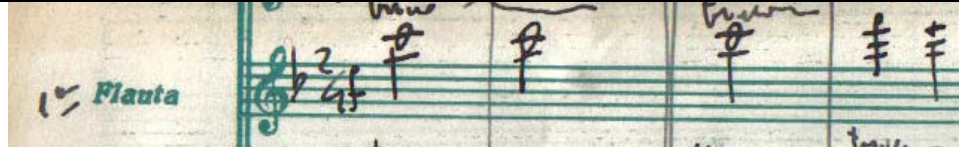
Plantilla	2 (1 Picc.).1.2.1. - 3 Sax (Mib.Sib.Mib.) - 2.2.2.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda - Voz
Partes	40 bloques numerados, "Títulos", "Olé con ole", "Plegaria", "Pasodoble"
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a tinta de "Olé con ole" y "Plegaria"
Duración	98 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

MC028			
Año	1948	Título	Locura de amor
Fecha de Estreno	8-10-1948	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	3(1 Picc.).1.2.1. - 4.3.3.1 - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda - Coro (T.B.)		
Grabación	Registro sonoro para el film. - <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).		
Fuente	No hemos localizado partitura original. - Edición a ordenador revisada por José Nieto y Benito Lauret.		
Duración	112 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

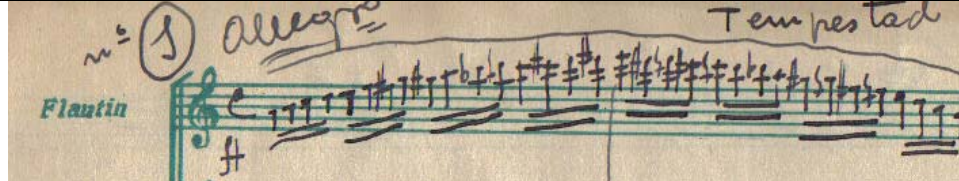
MC029			
Año	1948	Título	Mare Nostrum
Fecha de Estreno	21-12-1948	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Suevia Films		
Plantilla	3(1 Picc.).1.2.1. - 2.3.3.0 - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Grabación	Registro sonoro para el film. - <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).		
Fuente	No hemos localizado partitura original. - Edición a ordenador revisada por José Nieto y Benito Lauret.		
Duración	90 minutos (duración total del film)		
Incipit [Oboe]			

MC030			
Año	1948	Título	Yo no soy la Mata-Hari
Fecha de Estreno	21-08-1950	Lugar Estreno	Madrid: Palacio de la Música
Comentarios	BSM de la película dirigida por Benito Perojo y producida por Paloma y Ares Films.		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.3.3.0 - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	27 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas sueltas a tinta.		

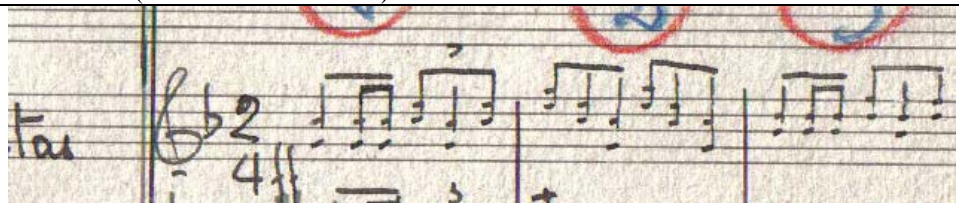
	- 1 página de guión musical
Duración	110 minutos (duración total del film)
Incipit [Flauta]	

MC031			
Año	1948	Título	Tres ladrones en casa
Fecha de Estreno	27-11-1950	Lugar Estreno	Madrid: Actualidades
Comentarios	BSM de la película dirigida por Raul Cancio y producida por Giralda Films. Título de rodaje: <i>Amarás a tu prójimo</i>		
Plantilla	2.1.1.1. - Sax ten. - 1.2.2.0. - Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	34 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	80 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

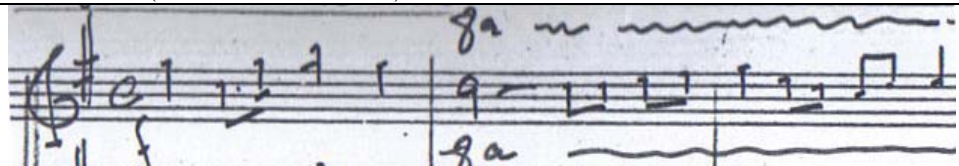
1949

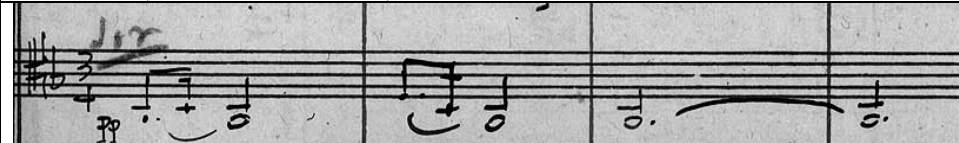
MC032			
Año	1949	Título	Tempestad en el alma
Fecha de Estreno	14-12-1949	Lugar Estreno	Barcelona: Cristina
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por Boga Films		
Plantilla	2(1Picc.).1.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arpa - P. - Cuerda - Coro (3 S. T. Bar. B.)		
Partes	34 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas coro		
Duración	95 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flautín]			

MC033			
Año	1949	Título	Aventuras de Juan Lucas
Fecha de Estreno	29-12-1949	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Suevia Films		
Plantilla	1.2.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arpa - Cuerda		
Partes	36 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM.		

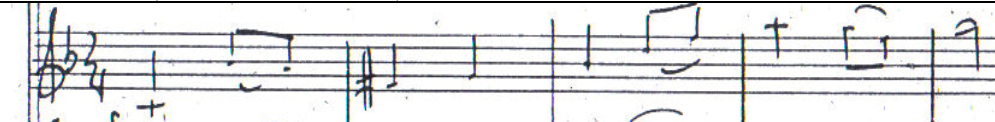
	- Partitura orquestal a tinta.
Duración	92 minutos (duración total del film)
Incipit [Trompeta]	

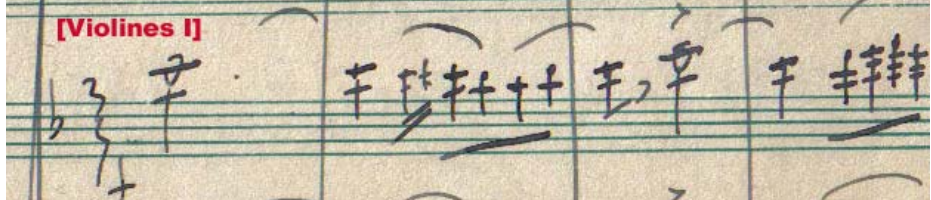
1950

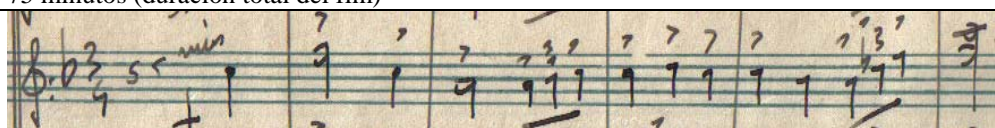
MC034	
Año	1950
Título	Agustina de Aragón
Fecha de Estreno	9-10-1950
Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA.
Plantilla	2 (1 Picc.).1.2.1. – 3.3.3.0. – Tim. Perc. – Arp. – Cuerda - Coro (S.T.Bar.)
Partes	56 bloques numerados
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada
Fuente	SGAE: Copia de la partitura orquestal a tinta (signatura 8451) APIQ [Caja 1] Se conserva: - Jota para coro. Manuscrito a tinta.
Duración	126 minutos (duración total del film)
Incipit [Flauta]	

MC035	
Año	1950
Título	De mujer a mujer
Fecha de Estreno	13-09-1950
Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por CIFESA
Plantilla	2.2 (Ci.).2.1. - 3.3.3.0. - Tim. Perc. Vibráfono - Arp. - Cuerdas - Órgano
Partes	36 bloques numerados
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APIQ [Caja 3]. Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.
Duración	85 minutos (duración total del film)
Incipit [Viola]	

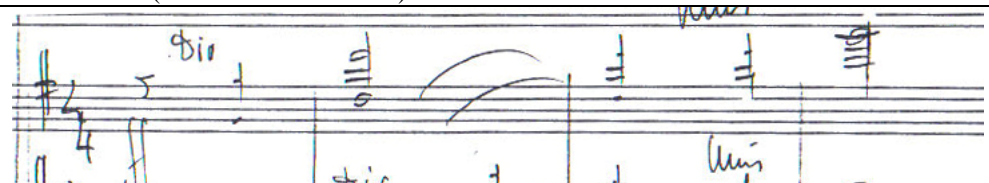
MC036	
Año	1950
Título	Pequeñeces
Fecha de Estreno	11-03-1950
Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA
Plantilla	2.1.Ci.2.1. - 3.3.3.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda - Coro
Partes	52 bloques numerados, "Preámbulo", "Títulos"
Grabación	Registro sonoro para el film. - <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).
Fuente	SGAE: Copia de la partitura orquestal a tinta (signatura 8864)


Duración	116 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

MC037			
Año	1950	Título	Teatro Apolo
Fecha de Estreno	30-10-1950	Lugar Estreno	Madrid: Gran Vía
Comentarios	<p>BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Cesáreo González Rodríguez. En la película se incluyen fragmentos de las siguientes zarzuelas (dirección musical de Juan Quintero):</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Los sobrinos del capitán Grant</i> de Manuel Fernández Caballero y Miguel Ramos Carrión - <i>Gigantes y cabezudos</i> de Manuel Fernández Caballero y Miguel Echegaray - <i>Marina</i> de Emilio Arrieta y Francisco Campodrón - <i>La gran vía</i> de Federico Chueca y F. Pérez González - <i>El puñao de rosas</i> de Ruperto Chapí, Carlos Arniches y Antonio Más - <i>La verbena de la Paloma</i> de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega - <i>El niño judío</i> de Pablo Luna, A. Paso Cano y Enrique García Álvarez - <i>Molinos de viento</i> de Pablo Luna y Luis Pascual Frutos 		
Plantilla	2 (1 Picc.).1.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	34 bloques numerados, "Sinfonía", "Polka", "Dúo" y "Canción-Café"		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	<p>APJQ [Cajas 1 y 2] Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Partitura orquestal a tinta - Particellas de los números "Sinfonía", "Polka", "Dúo" y "Canción-Café" - Materiales vocales para los fragmentos de zarzuelas clásicas 		
Duración	105 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC038			
Año	1950	Título	Torturados
Fecha de Estreno	11-08-1952	Lugar Estreno	Barcelona: Vergara
Comentarios	BSM de la película dirigida por Antonio Más-Guindal y producida por Ares Films.		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.2.2.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	24 bloques numerados, "Títulos"		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	<p>APJQ [Caja 3]. Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta - Guión Musical (<i>Cue sheet</i>) y Hoja de Grabación 		
Duración	75 minutos (duración total del film)		
Incipit [Trompeta]			

1951

MC039			
Año	1951	Título	Alba de América
Fecha de Estreno	20-12-1951	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	2.1.2.1. - 3.3.3.1. - Tim Perc. - Arp. - Cuerdas - Coro (T.Bar.B.)		
Partes	59 bloques numerados, "Títulos", "Títulos bis", "Nº 0", "Nº 00" y "Nº 000"		
Grabación	Registro sonoro para el film. - <i>Clásicos del cine español, vol 1</i> . Madrid: Fundación Autor: distribuido por Karonte, D.L. 1999. 1 disco (CD-DA): DDD; 12 cm + 1 folleto (31 p.).		
Fuente	SGAE: Copia de la partitura orquestal a tinta (signatura 8863)		
Duración	116 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC040			
Año	1951	Título	La leona de Castilla
Fecha de Estreno	28-05-1951	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.1.1.1. - 3.2.3.0. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerda		
Partes	47 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada		
Fuente	SGAE: Copia de la partitura orquestal a tinta (signatura 8450)		
Duración	106 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

MC041			
Año	1951	Título	Una cubana en España
Fecha de Estreno	24-03-1951	Lugar Estreno	Bilbao: Coliseo
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Bayón Herrera y producida por CIFESA Incluye las canciones: "Se me ha rompío el bongó" (Humberto Rodríguez Silva), "La Emperaora", "Tanguillo-Rumba", "Alegrias", "San Serení", "El Congoroco", "Mohamed" (Rafael de León y Manuel L. Quiroga), "María Dolores" (Fernando García Morcillo), "El Mareíto" (Oswaldo Farrés), "Danza de esclavas" (Manuel Montoro y Enrique Agut Catalá)		
Plantilla	1.1.1.1. 3 Sax (Mib.Sib.Mib.) - 0.3.2.0. - Perc. - Arp. P. - Cuerda		
Partes	11 bloques numerados, más los cantables		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada		
Fuente	APIQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta de los cantables "Se me ha rompío el bongó", "El Congoroco", "El Mareíto" y "Tanguillo-Rumba" - Partitura orquestal a tinta de la BSM - Borradores varios a lápiz		
Duración	69 minutos (duración total del film)		

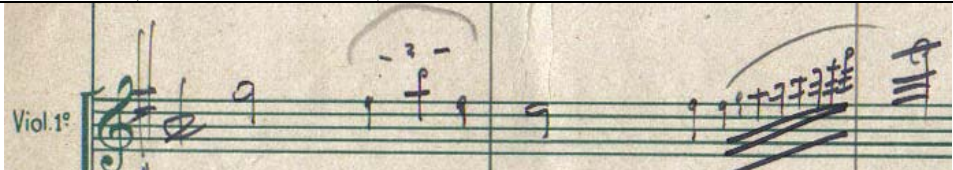


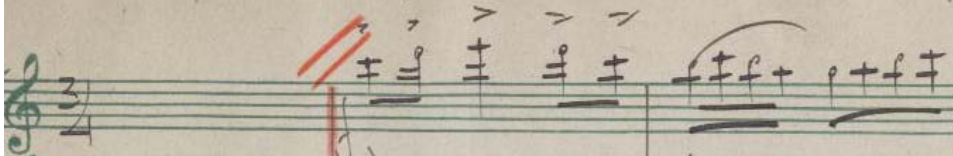
1952

MC042			
Año	1952	Título	Bajo el cielo de España
Fecha de Estreno	14-12-1953	Lugar Estreno	Barcelona: Bosque, Capitol, Metropol
Comentarios	BSM de la película dirigida por Miguel Contreras Torres y producida por Miguel Mezquíriz Eraso		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.2.3.1. - Tim. Perc. - Arp. - Cuerdas - Voz (Bar.)		
Partes	34 bloques numerados, "Ballet" y "Romanza de Violín" (Serenata a la luna)		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3]. Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta - Particellas a tinta de "Romanza de violín"		
Duración	86 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC043			
Año	1952	Título	Cerca de la ciudad
Fecha de Estreno	08-05-1952	Lugar Estreno	Madrid: Coliseum
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Serafín García Trueba		
Plantilla	1.1.2.1. - 2.1.1.0. - Tim. Perc. - Vibráfono - Arp. - Cuerda		
Partes	25 bloques numerados y "Final"		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	90 minutos (duración total del film)		
Incipit [Trompa]			

MC044			
Año	1952	Título	Che, qué loco
Fecha de Estreno	23-03-1953	Lugar Estreno	Madrid: Capitol
Comentarios	BSM de la película dirigida por Ramón Torrado y producida por Suevia Films y Producciones Benito Perojo		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. Vibráfono - Arp. - Piano - Voz		
Partes	"Títulos", "Vals" y 17 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a tinta (no completas)		

Duración	85 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

MC045			
Año	1952	Título	De Madrid al cielo
Fecha de Estreno	16-05-1952	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Aspa Producciones Cinematográficas. En la película se incluyen piezas de Ruperto Chapí, Caballero, Serrano, Valverde y el Chotis “De Madrid al cielo” de Juan Quintero (música) y Enrique Llovet (letra) [Ver Canciones]		
Plantilla	3(1 Picc.).1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. – P. – Cuerda - Voz		
Partes	20 bloques numerados y chotis “De Madrid al cielo”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1953. 1 disco (6 min.): 78 rpm. Incluye: “Presumida”: bolero del <i>Corral de la Pacheca</i> / S. Salgado [sic], A. Vives. Chotis “De Madrid al cielo” / E. Llovet, J. Quintero. Int.: María de los Ángeles Morales, con acompañamiento de orquesta.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Partituras y particellas de las canciones “Clavelitos” (J. Valverde) y “De Madrid al cielo” (J. Quintero / E. Llovet)		
Duración	95 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

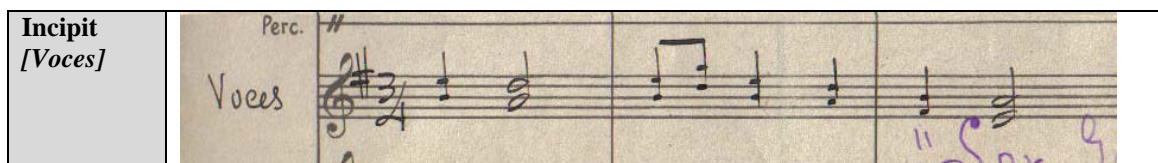
MC046			
Año	1952	Título	Gloria Mairena
Fecha de Estreno	19-12-1952	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Producciones Reina La película incluye: - Canciones “Ay, carcelero”, “Capote de grana y oro”, “¿Adónde va esa barquita?”, “¡Ay, Sevilla, Villa, Villa”, “Nana”, todas con letra de Rafael de León y Antonio Quintero y Música de Manuel L. Quiroga - “Danza V. Andaluza” de Enrique Granados, versión para orquesta y voz adaptada por Juan Quintero, letra de Luis Muñoz Lorente		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp.. P. – Cuerdas - Voz		
Partes	22 bloques numerados y “Baile de Seises”. Adaptación de la “Danza V. Andaluza” de Enrique Granados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Partitura para piano de “Baile de Seises” - Partitura orquestal a tinta y particellas de “Danza V. Andaluza” de Enrique Granados		
Duración	80 minutos (duración total del film)		



MC047			
Año	1952	Título	La hermana San Sulpicio
Fecha de Estreno	06-10-1952	Lugar Estreno	Madrid: Rialto, Roxy A.
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Producciones Benito Perojo Incluye la canción “Viva Sevilla” (“Sevillanas Imperio”), letra de Florián Rey y música de Juan Quintero [Ver canciones]		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.1.1.0. – Tim. Celesta. Perc. – Arp.. – Cuerdas – Voces (3 S.) Canción Religiosa: Cuerdas – Voz Pasodoble: 3 Bandurria – Laúd – Guitarra		
Partes	25 bloques numerados, “Canción religiosa”, “Canción Carmelita”, “Sevillanas” [Ver Canciones: “Sevillanas Imperio”] y piezas corales (“Salve”, Pange Lingua” y “Tota Pulchra es María”)		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [ca. 1947] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Incluye: “Sevillanas Imperio: Viva Sevilla” / letra de Florián Rey y música de Juan Quintero. “Niño que en cueros y descalzo: peteneras” / letra de Florián Rey... [et al.] Int.: Imperio Argentina; acompañamiento de guitarra por V. Gómez.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Particellas de “Pasodoble” y piezas corales		
Duración	88 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

Año	1952	Título	Pluma al viento: “Farruca”
[VER CANCIONES]			

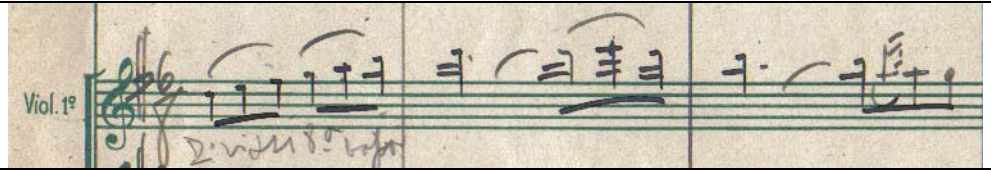
MC048			
Año	1952	Título	Sor Intrépida
Fecha de Estreno	10-11-1952	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Aspa Films. Realizada en colaboración con Joaquín Rodrigo, que compuso: el Tema de Cabecera “Aleluya”, “Para la música de San Roque”, “Música para el tránsito por el corredor” y “Final”. En la película también se incluye la canción “Cantares” de Joaquín Turina		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.1.3.0. – Tim. Perc. – Arp. – Órgano - Cuerda - Coro (3 S. C.T.B.)		
Partes	29 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Partitura orquestal a lápiz de los bloques correspondientes a Joaquín Rodrigo. - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio de bloques corales (solo S.)		
Duración	100 minutos (duración total del film)		

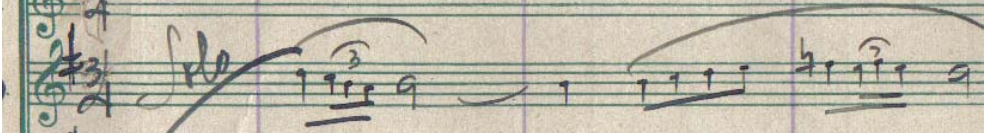


MC049			
Año	1952	Título	Último día
Fecha de Estreno	01-12-1952	Lugar Estreno	Madrid: Rialto, Roxy A.
Comentarios	<p>BSM de la película dirigida por Antonio Román y producida por Velázquez P. C. En la película también se incluye piezas de las zarzuelas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “La calesera”, letra de E.G. del Castillo y L.M. Román; música de F. Alonso. - “El barbero de Sevilla” letra de G. Perrín, Guillermo y M. de Palacios; música de G. Giménez y M. Nieto. - “La chulapona” letra de F. Romero y G. Fernández-Shaw; música de F. Moreno Torroba. - “La marchenera”, letra de F. Luque y R. González del Toro; música de F. Moreno Torroba <p>También se incluye la canción “Carmen de Chamberí” de Juan Quintero [Ver Canciones]</p>		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. P. – Cuerda – Coro (2 S.1 A. 1 Bar. 2 T.)		
Partes	9 bloques numerados, “Bolero”, “Ballet” y “Canción Española” [“Carmen de Chamberí”] [Ver Canciones]		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	<p>APJQ [Caja 1] Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas vocales a limpio de “Ballet” y “Canción española” 		
Duración	76 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

1953


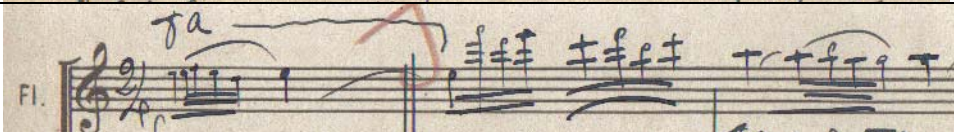
MC050			
Año	1953	Título	Aeropuerto
Fecha de Estreno	14-09-1953	Lugar Estreno	Madrid: Avenida
Comentarios	<p>BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Producciones Cinematográficas Ariel. En la película también se incluyen un bolero y la canción “Yo soy esa” de Antonio Quintero, Rafael de León (letra) y Manuel L. Quiroga (música)</p>		
Plantilla	3(1 Picc.).1.2.1. – 1.2.3.0. – Perc. – Arp. – Cuerdas - Guitarra		
Partes	“Títulos”, “Pasodoble” y 17 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	<p>APJQ [Caja 3] Se conserva:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. 		
Duración	90 minutos (duración total del film)		


Incipit [Violín I]	
------------------------------	--

MC051			
Año	1953	Título	El alcalde de Zalamea
Fecha de Estreno	25-01-1954	Lugar Estreno	Madrid: Roxy A
Comentarios	BSM de la película dirigida por José G. Maesso y producida por Cinesol y Águila Films		
Plantilla	4 (2 Picc.).2 (1 Ci.).2 (1 B.).1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. – Cuerda – Laud – Mandolina – Coro		
Partes	21 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Particellas sueltas para barítono, laúd y mandolina - Letras de canciones		
Duración	80 minutos (duración total del film)		
Incipit [Corno I]			

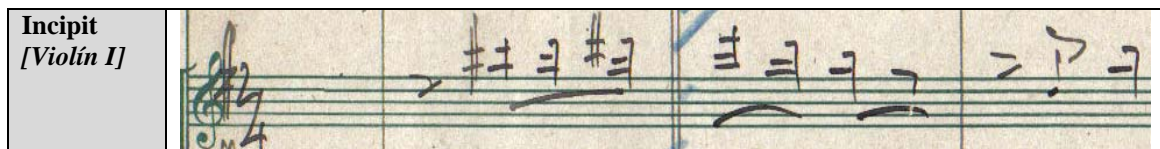
MC052			
Año	1953	Título	La alegre caravana
Fecha de Estreno	02-09-1953	Lugar Estreno	Barcelona: Fémina
Comentarios	En colaboración con Francis López BSM de la película dirigida por Ramón Torrado y producida por Cesáreo González Rodríguez Letra de canciones Jesús María de Arozamena		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. – Cuerda – Acordeón - Voz		
Partes	20 bloques numerados, “Duelo de caravanas”, “Sevillanas”, “Tanguillo”, “Malagueña”, “Pasacalle títeres”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Particellas sueltas de los número: “Pasacalle títeres”, “Malagueña”, “Molinera”, “Caravana”		
Duración	85 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

MC053			
Año	1953	Título	La bella de Cádiz (La Belle de Cadix): “Zambra” y “Farruca”
Fecha de Estreno	10-05-1954	Lugar Estreno	Madrid: Gran Vía
Comentarios	Dos números de baile español para la película dirigida por Raymond Bernard (versión francesa) / Eusebio Fernández Ardavín (versión española) y producida por Cinematográfica Española Americana / CCFC (Francia). El resto de la música de film fue realizada por Francis López, autor de la opereta en que se basa.		

	Coreografía: Ramón Monra
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – P. Arp. Guitarra - Cuerda
Partes	“Zambra” y “Farruca”
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio de “Zambra” y “Farruca” - Ejemplar editado de la reducción para voz y piano de la opereta <i>La belle de Cadix</i> (de Marc-Cab et Raymond Vincy / Lyrics de Maurice Vandair / Musique de Francis López)
Duración	“Zambra”: 2’ 23” / “Farruca” 2’ 33”
Incipit “Zambra” [Violín I]	
Incipit “Farruca” [Flauta]	

MC054			
Año	1953	Título	Como la tierra
Fecha de Estreno	05-07-1954	Lugar Estreno	Madrid: Beatriz
Comentarios	BSM de la película dirigida por Alfredo Hurtado y producida por Roncesvalles P.C.		
Plantilla	1.1.2.1. – 2.1.2.0. – Tim. Perc. – Arp. - Cuerda		
Partes	“Títulos” y 26 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	70 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC055			
Año	1953	Título	Maldición gitana
Fecha de Estreno	13-10-1953	Lugar Estreno	Barcelona: Astoria, Cristina
Comentarios	BSN de la película dirigida por Jerónimo Mihura y producida por Cesáreo González Rodríguez Incluye la canción “Si Si”, con letra de Carlos Llopis y música de Juan Quintero		
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – 2 Sax (Mib.Sib.) – Tim. Perc. Xil. – Arp. P. - Cuerda		
Partes	29 bloques numerados y canción “Si Si”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas de canción “Si Si”		
Duración	75 minutos (duración total del film)		




MC056			
Año	1953	Título	El pórtico de la gloria
Fecha de Estreno	26-10-1953	Lugar Estreno	Barcelona: Montecarlo y Niza
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael J. Salvia y producida por Cesáreo González Rodríguez La película incluye también canciones de Leopoldo de La Rosa, José Mojica, Agustín Lara, J. M Tena, Ricardo Palmerín, J.P Contreras y Guillermo Pinto Reyes. Arreglos corales: Silvino Jaramillo		
Plantilla	1.1.2.1. – 2.1.1.0. – Perc. – Arp. - Cuerda		
Partes	20 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio de “Estudiantina”		
Duración	92 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			


MC057			
Año	1953	Título	El seductor de Granada
Fecha de Estreno	01-09-1953	Lugar Estreno	Barcelona: Kursaal
Comentarios	BSM de la película dirigida por Lucas Demare y producida por Cesáreo González		
Plantilla	2 (1 Picc.).1.2.1. – 2.2.3.0. – Perc. Xil. – Arp. - Cuerda		
Partes	37 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura orquestal a tinta.		
Duración	90 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

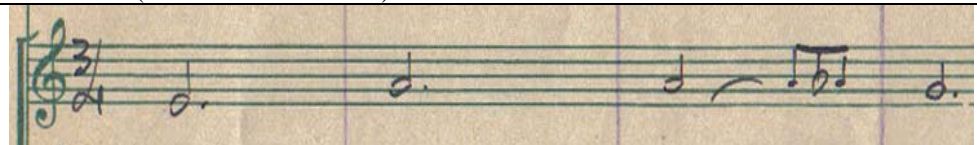
1954


MC058			
Año	1954	Título	Aventuras del barbero de Sevilla
Fecha de Estreno	07-05-1954 / 03-09-1954	Lugar Estreno	París / Madrid: Carlos III y Roxy “B”
Comentarios	En colaboración con Francis López (doble versión: española y francesa) BSM de la película dirigida por Ladislao Vajda y producida por Producciones Benito Perojo (España) y Les Productions Cinématographiques (Francia)		

	En la versión española se incluyen las canciones “Ay, Lola”, “Bulerías de Fígaro”, “Caminos de gloria” y “Canción de la sierra”, todas con música de Juan Quintero y letra de Jesús María de Arozamena y Luis Mariano [Ver canciones]. También se incluye la “Canción de amor de Fígaro”, con música de Francis López y letra de Jesús María de Arozamena y Luis Mariano.
Plantilla	2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. P. - Cuerda
Partes	32 Bloques numerados. Cantables: “Ay, Lola”, “Bulerías de Fígaro”, “Caminos de gloria” y “Canción de la sierra”
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada. - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. Incluye: “Bulerías de Fígaro” y “Canción de la sierra” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys. - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (6 min.): 78 rpm ; 25 cm. Incluye: “Plegaria de Fígaro” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de F. López. “Caminos de gloria” / letra de J.M. de Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys. - Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1954] 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 175 cm. Incluye: “Caminos de gloria” / letra de J.M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. “Canción de amor de Fígaro” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de Francis López. “Bulerías de Fígaro”; “Canción de la sierra” / letra de J. M. Arozamena y L. Mariano y música de J. Quintero. Int: Luis Mariano con acompañamiento de orquesta; Dir. Jacques-Henry Rys.
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz. - Partitura orquestal a tinta de los bloques instrumentales. - Partitura a tinta para voz y orquesta de “Canción de la Sierra”. PUBLICACIÓN de cantables: - “¡Ay Lola!” (<i>Lola marinera</i>). Versión para canto y piano. Letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; música de Juan Quintero; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958]. - “Bulerías de Fígaro” (<i>Fígaro</i>). Versión para canto y piano. Música de Juan Quintero; letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958]. - “Canción de la sierra” (<i>Chanson de la montagne</i>). Versión para canto y piano. Letra española de Jesús M. de Arozamena y Luis Mariano; letra francesa de Mireille Brocey y Luis Mariano; música de Juan Quintero. [Barcelona]: Canciones del Mundo, [1958].
Duración	92 minutos (duración total del film)
Incipit [Trompeta]	

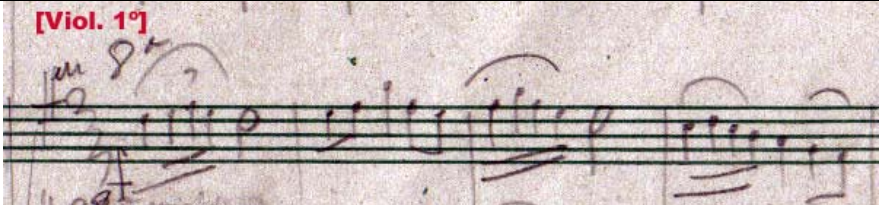
MC059			
Año	1954	Título	Un caballero andaluz
Fecha de Estreno	08-10-1954	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Benito Perojo González y Cinematográfica Española Americana. En la película también se incluye la canción “Doce cascabeles” de Ricardo Freire (música), Basilio García Cabello y Juan Solano (letra), Farruca “En una calle cualquiera” y Pasodoble “Ole ya, compañero” ambas de Jesús María de Arozamena (letra) y Juan Quintero (música) [Ver Canciones]		
Plantilla	3(1 Picc.).1.2.1. – 2.2.2.1 – Perc. – Arp. – P. - Guitarra – Laúd – Cuerda - Voz		
Partes	30 bloques numerados, “Ballet”, “Bulerías de Colorín” y “Pasodoble”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [1955] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.		

	Incluye: “En una calle cualquiera”: farruca; “Ole ya, compañero”: pasodoble / Arozamena y Quintero. Int.: Carmen Sevilla, con acompañamiento de orquesta.
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Particellas de “Ballet”, “Bulerías de Colorín” y “Pasodoble” PUBLICACIÓN: - “Olé ya compañero”. Barcelona: Música del Sur, cop. 1955. – Para Orquestina (8 partes). Incluye: “Me gusta mi novia”: pasodoble / letra, A. Guijarro; música, E. Cofiner. “Olé ya compañero”: pasodoble-andaluz / letra, José M ^a Arozamena; música, Juan Quintero.
Duración	90 minutos (duración total del film)
Incipit [Flauta]	


MC060			
Año	1954	Título	Novio a la vista (Quince años)
Fecha de Estreno	15-02-1954	Lugar Estreno	Madrid: Callao
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis García Berlanga y producida por Benito Perojo. El título provisional de la película fue <i>Quince años</i> , y ese es el que aparece en la partitura.		
Plantilla	2.1.2.1. - 2.2.2.0. - Tim. Perc. Xilófono - Arp. P. - Cuerda		
Partes	67 bloques numerados, “Títulos”, “Final”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura a limpio para orquesta - Particella para voz de la Romanza “Quince años”		
Duración	83 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

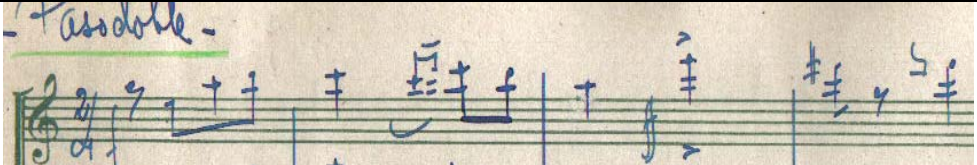
MC061			
Año	1954	Título	La otra vida del capitán Contreras
Fecha de Estreno	01-02-1955	Lugar Estreno	Madrid: Gran Vía
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Aspa Films		
Plantilla	2 (1Picc.).1.2 (1B.).1 - 2.2.3.1. - Tim. Perc. - Arp. P. - Cuerda - Voces blancas (2S.C.)		
Partes	30 bloques numerados, “Títulos”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se Conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta		
Duración	79 minutos (duración total del film)		
Incipit [Fagot]			

MC062			
Año	1954	Título	El padre pitillo
Fecha de Estreno	25-02-1955	Lugar Estreno	Madrid: Rialto
Comentarios	BSM de la película dirigida y producida por Juan de Orduña		
Plantilla	1.1.1.0. – 1.2.1.0. – Perc. – Arp. - Cuerda		

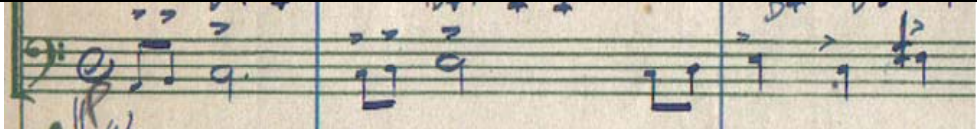
Partes	31 bloques numerados
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a lápiz
Duración	92 minutos (duración total del film)
Incipit [Violín I]	

1955


MC063				
Año	1955	Título	El canto del gallo	
Fecha de Estreno	26-09-1955	Lugar Estreno	Madrid: Avenida	
Comentarios	BSM de la película dirigida por Rafael Gil y producida por Aspa Films			
Plantilla	2 (1 picc.). 1.1.1. - 2.2.3.0. - Tim. Perc. - Arp. P. - Cuerda - Voces			
Partes	24 bloques numerados, "Insertos", "Final"			
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada			
Fuente	SGAE: Copia de la partitura orquestal a tinta (signatura 8862)			
Duración	95 minutos (duración total del film)			
Incipit [Oboe]				

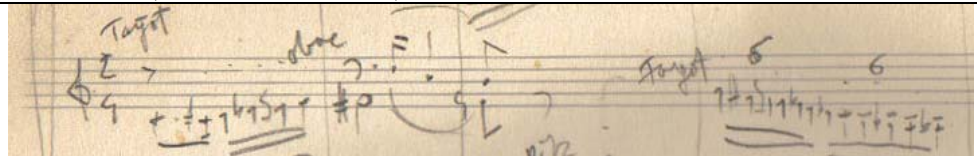
MC064				
Año	1955	Título	Congreso en Sevilla	
Fecha de Estreno	03-09-1955	Lugar Estreno	Madrid: Rialto	
Comentarios	BSM de la película dirigida por Antonio Román y producida por Producciones Cinematográficas Día La película incluye las canciones "La luna en el charco" de Alfonso Rey y "Yo he venío de la nieve" (Guajira) de Juan Quintero [Ver canciones]			
Plantilla	1.1.2.1. - 2.2.3.0. - Perc. - Arp. P. - Guitarra - Cuerda - Voz			
Partes	"Pasodoble" (Títulos), "Final", "Yo he venío de la nieve" (Guajira) y 11 bloques numerados			
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.			
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Particellas a tinta de "Guajiras"			
Duración	85 minutos (duración total del film)			
Incipit [Flauta]				

MC065				
Año	1955	Título	La Lupa	
Fecha de Estreno	10-10-1955	Lugar Estreno	Madrid: Pompeya, Palace	

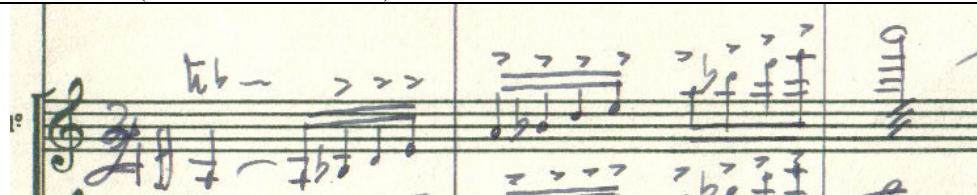
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Ariel S.A.
Plantilla	2 (1 Picc.).1.2.1. – 2.2.2.0. – Tim. Perc. – Arp. P. - Cuerda
Partes	20 bloque numerados
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta
Duración	85 minutos (duración total del film)
Incipit [Fagot]	


1956

MC066			
Año	1956	Título	Faustina
Fecha de Estreno	13-05-1957	Lugar Estreno	Madrid: Gran Vía
Comentarios	BSM de la película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y producida por Chápalo Films. Adaptación cinematográfica de la opereta <i>Si Fausto fuera Faustina</i> (1942), música de Juan Quintero Muñoz y libreto de Federico Vázquez Ochando y Fernando Moraleda.		
Plantilla	Orquesta: 3 (1 Picc.).1.3 (1 Clb.).1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. Vibráfono – Arp. P. - Cuerda Orquestina: 0.0.0.0. – 0.3.1.0. – 4 sax (2 Mib.2 Sib.) – Perc. – P. – Cb.		
Partes	Para orquesta: 28 bloques numerados Para orquestina: “Mambo” y “Nº 9 - Cha cha cha”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Partituras orquestina a tinta		
Duración	101 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			

MC067			
Año	1956	Título	La vida en un block
Fecha de Estreno	01-04-1956	Lugar Estreno	Madrid: Real Cinema
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Manuel José Goyanes		
Plantilla	Orquesta		
Partes	34 Bloques numerados y “Títulos”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM		
Duración	113 minutos (duración total del film)		
Incipit [Oboe / Fagot]			


1957

MC068			
Año	1957	Título	Un marido de ida y vuelta
Fecha de Estreno	26-08-1957	Lugar Estreno	Madrid: Real Cinema / Paz
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Lucia y producida por Manuel José Goyanes Martínez		
Plantilla	Orquesta: 2.1.2.1. – 2.2.3.0. – Tim. Perc. – Arp. – Cuerda Orquestina: 0.0.0.0. - 0.2.1.0. - 3 Sax (Mib.Sib.Mib.) – Perc. – P. - Cuerda		
Partes	Para orquesta: 41 bloques numerados (a excepción de los citados) Para orquestina: Marcha “Aida”, Pasodoble, Nº 9 Guaracha, Fox, Nº 11 Vals, Nº 17 Vals y Nº 18		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Partituras orquestina a tinta - Particellas orquestina		
Duración	94 minutos (duración total del film)		
Incipit [Violín I]			


MC069			
Año	1957	Título	María de la O
Fecha de Estreno	07-09-1959	Lugar Estreno	Madrid: Monumental
Comentarios	BSM de la película dirigida por Ramón Torrado y producida por Cesáreo González. La película incluye las canciones “El cabrerillo” de R. Duyos y J. Romo, “No te mires en el río” de Rafael de León y Manuel L. Quiroga, “Dime que me quieres” de Rafael de León y Manuel L. Quiroga, “Lerele” de F. Muñoz Acosta y Genaro Monreal, “Ya no te quiero gitano” de Salvador Valverde, Rafael de León y Manuel L. Quiroga, “Herencia gitana” de Cantarrana, Ramón Perelló y Juan Mostazo y “María de la O” de Salvador Valverde, Rafael de León y Manuel L. Quiroga.		
Plantilla	1.1.2.1. - 2.2.1.0. - Perc. - Arp. - P. - Cuerda		
Partes	27 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM - Partitura orquestal a tinta - Documentación BSM: guión musical (“bloques de música”) - Versiones editadas y arreglos de los cantables		
Duración	98 minutos (duración total del film)		
Incipit [Flauta]			

1958

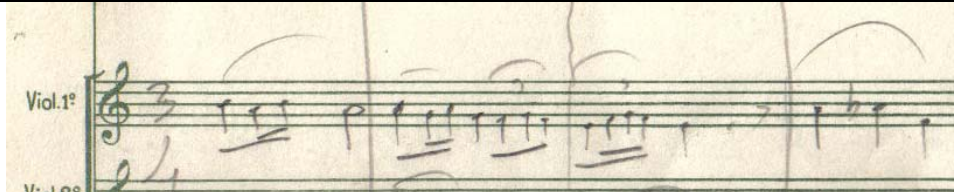
MC070			
Año	1958	Título	La violetera
Fecha de Estreno	Madrid: Rialto	Lugar Estreno	06-04-1958

Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis César Amadori y producida por Producciones Benito Perojo S.A. (España) / Vic Film (Italia) / Trevi Cinematográfica (Italia). La película incluye las canciones "La violetera" (José Padilla / Eduardo Montesinos); "Mimosa", "Mala entraña", "Agua que no has de beber", "Flor de té" (Juan Martínez Abades); "Bajo los puentes de París" (Vincent Scotto / Juan Rodor); "Rosa de Madrid" (José Soriano / Luis Barta); "Frou-Frou" de Henri Chatau; "El polichinela" (Juan Cadenas / Álvaro Retana / Joaquín Valverde); "Es mi hombre" (Maurice Ivaín / Albert Willemetz / Jacques Charles); "Tus ojitos negros" (Gaspar Vivas / Luis Barta); "¡Venga alegría Señores" (Ernesto Tecglen / José Casanova); "Soy castañera" (Cándido Larruga); "La primavera" (Juan Cadenas / Álvaro Retana / Pedro Badina) Arreglos y dirección, en colaboración con Gregorio García Segura
Plantilla	Orquesta: 1.1.2.1. – 2.1.1.1. – Perc. – Arp. P. – Cuerda Orquesta pequeña (bloques 4, 5 y 13): 1.0.2.0. – 0.1.0.0. – Perc. – P. – Cuerda
Partes	31 bloques numerados
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Borrador a lápiz de la BSM - Particellas a tinta - Documentación BSM: guión musical ("bloques de música") - Versiones editadas y arreglos de los cantables
Duración	108 minutos (duración total del film)
Incipit [Flauta]	

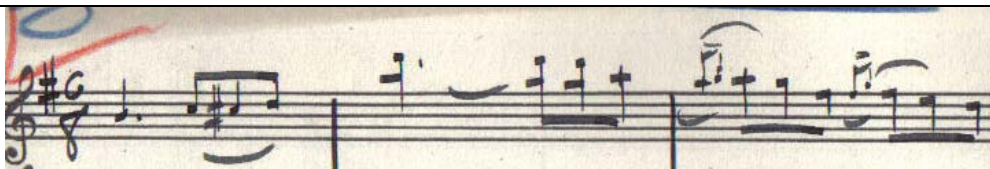
1959

MC071				
Año	1959	Título	El amor que yo te di	
Fecha de Estreno	18-01-1960	Lugar Estreno	Madrid: Carlos III / Roxy A.	
Comentarios	BSM de la película dirigida por Tulio Demicheli y producida por Cesáreo González Rodríguez y Diana Films (México)			
Plantilla	1.1.3 (1 Clb.).1. – 2.2.3.0. – Perc. – P. - Cuerda			
Partes	34 bloques numerados			
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.			
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Documentación BSM: hoja de grabación			
Duración	92 minutos (duración total del film)			
Incipit [Flauta]				

MC072				
Año	1959	Título	La copla andaluza	
Fecha de Estreno	20-07-1959	Lugar Estreno	Barcelona: Avenida de la Luz, Poliorama, Principal Palacio	
Comentarios	BSM de la película dirigida por Jerónimo Mihura y producida por Chápalo Films. Se trata de la filmación de un espectáculo flamenco musical escrito por Antonio Quintero. Juan Quintero aporta la música de los títulos de crédito iniciales, el final y algunos fondos musicales.			

	Los títulos de crédito iniciales y el final tomados del pasodoble “En el mundo” (Música: Juan Quintero / Jesús Fernández)
Plantilla	1.0.0.0. – 0.2.1.0. – 3 Sax (2 Mib. 1 Sib.) - Arp. P. - Cuerda
Partes	5 bloques numerados.
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Partitura orquestal a tinta - Borrador a lápiz de la BSM - Particellas a tinta - Documentación BSM: guión musical (“medidas para la música”)
Duración	4’ 29”
Incipit [Violín I]	


1961

MC073			
Año	1961	Título	La cuarta carabela
Comentarios	BSM de la película dirigida por Miguel Martín y producida por Miguel Mezquíriz Eraso		
Plantilla	1.0.1.0. – 0.1.1.0. – 2 Sax. (Mib.Sib) – P. – Cuerda (3v.va.2vc.cb)		
Partes	24 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film en sala EXA. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio. - Documentación BSM: guión musical (<i>cue sheet</i>), hoja de grabación y cartas del director del film.		
Incipit [Flauta]			

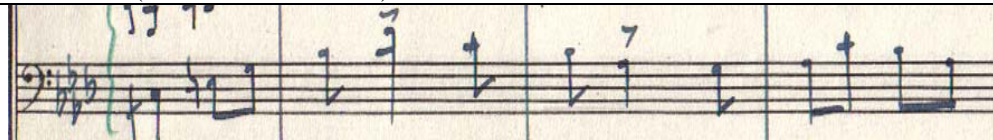
MC074			
Año	1961	Título	Ventolera
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Marquina y producida por Tarpe Films y Suevia Films		
Plantilla	1.0.2.0. - 3 Sax (Mib.Sib.Mib.) - 1.1.1.0. - Perc. P. - Cuerda		
Partes	25 bloques numerados		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 2] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio. - Documentación BSM: guión musical (<i>cue sheet</i>)		
Duración	95 minutos (duración total del film)		

Incipit [Violín]	
----------------------------	--

1962

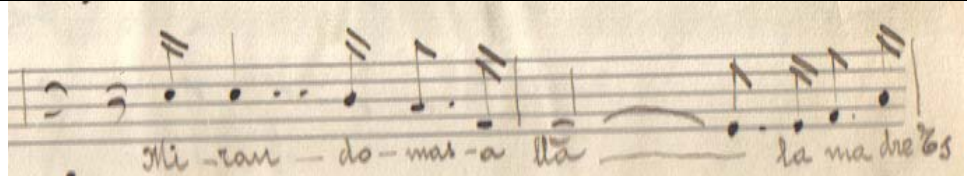
MC075			
Año	1962	Título	El grano de mostaza
Fecha de Estreno	30-08-1962	Lugar Estreno	Madrid: Capitol
Comentarios	BSM de la película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y producida por Tarpe Films y As Films Producción		
Plantilla	0.0.0.0. – 0.3.2.0. – 3 Sax (Mib.Sib.Mib.) – Perc. – P. - Cuerda		
Partes	19 bloques numerados, “Cha cha cha” y “Fox – Rock”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 1] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio. - Documentación BSM: guión musical (<i>cue sheet</i>) y hoja de grabación		
Duración	87 minutos (duración total del film)		
Incipit [Trompeta]			

1964

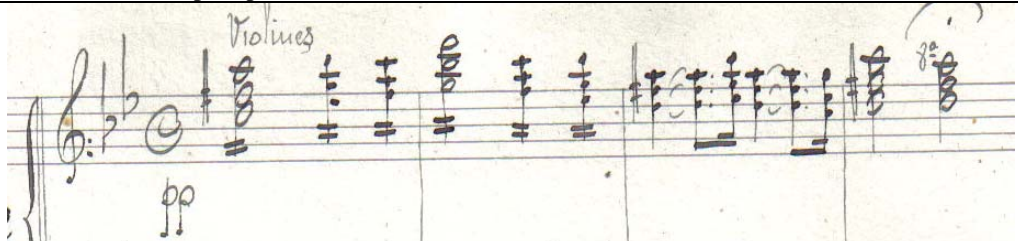
MC076			
Año	1964	Título	Valiente
Comentarios	BSM de la película dirigida por Luis Marquina y producida por PICASA.		
Plantilla	0.0.0.0. – 0.2.1.0. – 3 Sax (Mib.Sib.Mib.) – Perc. Vibráfono – P. - Cuerda		
Partes	34 bloques numerados, “Títulos”, “Dianas”		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	APJQ [Caja 3] Se conserva: - Borrador a lápiz de la BSM. - Partitura orquestal a tinta. - Particellas a limpio. - Documentación BSM: guión musical (<i>cue sheet</i>) y hoja de grabación		
Duración	89 minutos (duración total del film)		
Incipit [Cello]			

D. Otras

1924

001			
Año	1924	Título	Dejad que los niños
Comentarios	Himno religioso		
Plantilla	2 Voces iguales y piano		
Fuente	APJQ [Caja 5]. Se conserva: - Partitura manuscrita para voces y piano		
Incipit [Voz]			

1934

002			
Año	1934	Título	Nocturno granadino
Plantilla	Piano (en la partitura figuran anotaciones de instrumentación para violín y saxofón)		
Partes	I. Moderato / II. Movido / III. Copla. Ad limitum / IV. Zambra. Allegretto		
Fuente	APJQ [Caja 5] Se conserva: - Partitura a tinta para piano		
Incipit [Piano mano derecha]			

APÉNDICE 3. ENTREVISTAS

A. Entrevista N° 1 (11-06-2004)	575
B. Entrevista N° 2 (16-07-2004)	577

**Entrevista Nº 1 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero.
Residencia Río Salud, Camino Real, 2
28230 - Las Rozas (Madrid), Tlf. 916 302 013
11-06-2004, 18:15 h.**

JLG: *¿Podríamos comenzar hablando de los orígenes de Juan? ¿Su nacimiento?...*

FMP: Juan nació en Ceuta por pura casualidad. Sus padres eran de San Roque (Cádiz). Su padre era empleado de telégrafos y estaba destinado temporalmente en Ceuta. El niño tenía aún meses cuando volvieron a San Roque, y allí Juan pasó su infancia.

JLG: *¿Conserva todavía familia en San Roque?*

FMP: No conserva familia en San Roque (toda su familia se trasladó a Madrid), pero sí visitamos su pueblo en otras ocasiones. Precisamente, cuando Juan se jubiló a los 65 años (después de dirigir durante mucho tiempo la sección de cine y televisión de la SGAE), solía pasar los inviernos en Canarias (porque le venía bien para su salud). En el viaje de regreso solía pasar por Cádiz, en el pueblo de Palmones, el barítono Terol (amigo de la familia) tenía un hotel. En esas ocasiones, solíamos visitar San Roque.

JLG: *¿Cuándo y por qué dejó de componer?*

FMP: Cuando comenzó en la SGAE ya había dejado de componer para el cine. Estaba cansado... además por ese tiempo comenzó a quedarse bastante sordo.

JLG: *¿Conserva las partituras de su marido?*

FMP: Juan guardaba todas sus partituras y yo las he conservado en nuestro piso. Cuando se instalé en la Residencia, se las dejé a una sobrina (no tenemos hijos) para que las guardase en su casa, metidas en cajas. Aquí conservo algunas cosas: críticas de periódicos, entrevistas, programas de conciertos, fotografías, hojas de gastos, el título del conservatorio, los premios que obtuvo...

JLG: *¿Tenía Quintero colaboradores, orquestadores, copistas?*

FMP: En general no. Trabajaba solo y lo hacía todo él, salvo sacar las partes (las particellas). Para eso tenía un copista. También, ya muy al final de su trayectoria, el ritmo de trabajo a veces le sobrepasaba y tuvo un colaborador (un tal Santander), que le ayudaba en la orquestación.

JLG: *Vemos que Quintero trabajó mucho para CIFESA, también para Suevia Films y otras, pero ¿Llegó a estar contratado por alguna productora, como miembro fijo de la plantilla?*

FMP: No. Laboralmente, él era independiente (nunca tuvo un contrato fijo con una productora), pero siempre le sobró el trabajo: hizo música para Cifesa, Suevia... La casa productora le pagaba un dinero por la música, del que él sacaba un tanto por ciento, y pagaba a la orquesta (por horas), los materiales, al copista, las horas de grabación, hasta el transporte de los instrumentos. A veces iban a Barcelona a grabar (creo que a los Estudios Orpheo), porque allí las orquestas eran más baratas.

JLG: *¿Con qué orquestas grababan?*

FMP: No contrataban a una orquesta como tal, sino que llamaban a los músicos uno a uno. Juan solía escoger a los mejores y yo le acompañaba a todas partes (no teníamos hijos) y le ayudaba en las grabaciones con el cronógrafo.

JLG: *Hablemos del proceso de composición ¿Cómo comenzaba todo?*

FMP: El director de la película le daba un guión en el que figuraban todas las partes que tenían música y el tiempo que tenían que durar. Además le llevaban a ver el copión de la película y le indicaban dónde querían reforzar la narración con la música, donde debía destacar el tema de amor, o el de acción... Eran bandas sonoras siempre sinfónicas, llenas de temas, con una estructura (y no como las hacen ahora).

Además los directores con los que trabajaba eran entusiastas de la música (Rafael Gil, Luis Lucia y especialmente Juan de Orduña), por lo que le pedía que la música de fondo sonase constantemente. En las grabaciones, yo tenía el esquema con la duración de cada bloque y un cronógrafo, para ir indicándole por gestos si debía ir más rápido o más lento.

JLG: *¿Las grabaciones se hacían sobre una proyección de la película?*

FMP: Casi nunca. La grabación con proyección (para sincronizar) solo se hacía en las escenas que tenían mayor dificultad.

JLG: *¿Por qué decidió trabajar exclusivamente para el cine?*

FMP: Porque le encantaba el cine, le gustaba más que hacer revistas o comedias musicales, que es en lo que empezó, escribió revistas para Celia Gámez. Le gustaba mucho el cine: iban al cine prácticamente todos los días. Juan dedicaba las mañanas a componer con el piano. Después se dedicaba a la instrumentación y, por la noche, solíamos ir al cine y a una tertulia donde iban Juan de Orduña, Rafael Gil y muchos de actores y gente de teatro (también iba Estrellita Castro). En la tertulia nos daban las 3 y las 4 de la madrugada. En verano solíamos hacerla en algún lugar con terraza, y en invierno, por ejemplo, en el Capitol.

JLG: *Iba al cine... pero ¿Le gustaba la música de las películas? ¿Se fijaba en ella? ¿Admiraba a algún compositor?*

FMP: Si... admiraba mucho a los compositores del cine americano de la época. No recuerdo los nombres... En cuanto a los compositores españoles, era amigo de muchos. Conocía a Parada, Leoz, Muñoz Molleda... Además siguió teniendo contacto con muchos músicos gracias a su cargo en la SGAE.

JLG: *¿En alguna ocasión tuvo problemas para cobrar?*

FMP: Nunca tuvo problemas para cobrar. Trabajaba para productoras muy serias e importantes: Cifesa, Suevia, Orfea, Benito Perojo... y jamás le dieron problemas para cobrar. Además él tenía que pagar a los músicos... Mire aquí conservo una factura de un transporte de los músicos e instrumentos desde el Capitol hasta los estudios de CEA.

JLG: *Trabajó para el cine folklórico de la época pero... ¿Qué opinaba de ese tipo de películas?*

FMP: Bueno, Juan trabajó en algunas de esas producciones folklóricas, pero no fue en lo que más trabajó. Él hizo sobre todo, películas de época, históricas, dramas... Yo le animo a que investigue sobre un documental que fue lo primero que hizo mi marido para el cine. Juan había compuesto una obra para piano y orquesta titulada "Suite Granadina" que era preciosa (se la pidió José Cubiles para interpretarla). Cuando conocimos a Juan de Orduña, se quedó prendado y le propuso hacer un documental con imágenes de Granada y la recitación (del propio Orduña) de un poema de Villaespesa llamado "Las Fuentes de Granada". El documental se llamaba "Las fuentes de Granada".

JLG: *¿A qué se dedicaba Quintero antes de la Guerra Civil?*

FMP: Antes de la Guerra trabajaba más como intérprete, aunque también componía. El tenor Juan García (a quien Juan solía acompañar) le pasó la letra de una canción, "Morucha" para que le pusiera música. La canción se hizo muy popular (la ha cantado hace poco Francisco). Durante la época del cine mudo, después de la película solía haber alguna actuación de algún cantante. Juan solía acompañar esas actuaciones al piano. Además Juan también tocaba el violín, pero especialmente era un gran pianista. A mí me encantaba escucharle tocar a Chopin.

JLG: *Antes me ha hablado de los premios que consiguió su marido...*

FMP: Sí aquí tengo dos premios que obtuvo Juan. El premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (1946) y el premio a la Mejor Música del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (Madrid, 1948). También conservo el Diploma del Conservatorio de Madrid (1923-1924), en la especialidad de Piano, con calificación Sobresaliente. Juan ganó el Primer Premio de Piano del Conservatorio.

JLG: *¿Cómo se produjo el primer contacto con el cine?*

FMP: Fue por Juan de Orduña. Yo conocí a Juan Quintero porque vivíamos en el mismo vecindario. Teníamos una vecina que era actriz llamada Guadalupe Muñoz Sanpedro, que trabajaba en el teatro Infanta Isabel. Allí trabajaba también como actor Juan de Orduña y Guadalupe le comentó que tenía un vecino pianista. Cuando se conocieron, a Orduña le encantaba la música, quedó encantado. Le propuso varios proyectos, como el documental sobre Granada que he dicho antes. Pero lo primero que hicieron fue, después de la guerra un documental llamado “Ya viene el cortejo”, basado en un poema de Rubén Darío. Recuerdo que se íbamos con un viejo coche (recuperado tras la guerra) para filmar la marcha triunfal. Nos hicimos muy amigos, íbamos juntos a todos sitios, comíamos a menudo juntos, íbamos a las tertulias...

JLG: ¿Tardaba mucho Quintero en componer una banda sonora?

FMP: Aunque Quintero compuso muchas bandas sonoras, tardaba bastante en componer, porque los directores le pedían mucha música de fondo para las películas...

JLG: ¿Qué me puede decir sobre una colaboración entre su marido y Joaquín Rodrigo... en una película llamada *Sor Intrépida*?

FMP: Es verdad que coincidieron en una película, aunque no recuerdo que fuera *Sor Intrépida*. Recuerdo que la película era de Rafael Gil. Nos dijeron que fuéramos a recoger a Rodrigo a una cafetería, para llevarle al estudio y explicarles las secuencias a las que debía poner música. Recuerdo que me extrañó que dejaran a aquel hombre ciego, sólo en una cafetería hasta que llegamos para recogerle. Colaboraron en esa película pero no fueron muy amigos... Sí recuerdo que Juan era amigo de Jacinto Guerrero. Cuando murió Guerrero dejó sin terminar “El castillo de rosas”. Cada uno de sus amigos músicos, en homenaje a él compusieron un número de la obra.

**Entrevista Nº 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero.
Residencia Río Salud, Camino Real, 2
28230 - Las Rozas (Madrid), Tlf. 916 302 013
16-07-2004, 18:15 h.**

JLG: ¿Por qué no me habla un poco más de la *Suite Granadina*?

FMP: Él la compuso primero para piano. Estábamos en Guerra, y había un militar, de jefe una cosa de militares que le encantaba la música, se llamaba Cárdenas. Estaba trabajando allí, donde él estaba, un chico que vivía abajo y entonces sabía lo que le gustaba y le dijo ‘Uy, hay un vecino mío que se llama Quintero, que toca el piano...’ porque entonces Juan tocaba mucho el piano, tocaba desde luego, de maravilla, y eso que él no le acompañaba mucho la mano porque no tenía una mano muy grande, pero tocaba, era un gran pianista, tocaba Chopin de maravilla. Y su suite granadina, cuando la hizo, él la hizo toda al piano, y entonces este hombre vino a oírla y se quedó loco, y fue el que le dijo ‘tienes que terminar esta suite’. La terminó y además se la dedicó a él.

En la película Juan de Orduña recitaba lo de Villaespesa, no se le veía pero recitaba, con todo sobre las fuentes de Granada. Era precioso, era un documental, y lo bailó Mari Paz, que era una chica que empezó con una fuerza y una bailarina fantástica, y se murió al poco tiempo, porque era cuando hubo una epidemia en Madrid de tifus y murió con apenas con 20 años, pero entró con una fuerza que vamos, hasta le pusieron un monumento en Madrid.

José Cubiles se la oyó un día. Había una señora que era muy aficionada a la música, y este Cárdenas la conoció. Los Jueves siempre iba gente a tocar y a cosas de música en su casa, que tenía una casa preciosa, en la calle Serrano, era un piso pero como un palacio. Allí estaba Cubiles, porque iba gente allí... entonces lo oyó y le pidió una copia y la tocaba. También la tocaba otro pianista muy bueno y muy conocido entonces, Lucas Moreno, que también cuando la oyó le pidió una copia y también la tocaba. Pero él no hizo nunca en plan de... él no la editó nunca sólo daba copias.

JLG: ¿Recuerda una obra llamada “*Matrimonio a plazos*”?

FMP: Era una comedia musical que hizo con Sagi-Vela. Era cuando empezó los plazos y era sobre los plazos.

JLG: Aunque dicen que la *Suite Granadina* fue la primera obra de Quintero para el cine... creo que años antes había compuesto unas sevillanas para la película “*La hermana San Sulpicio*” ¿No es así?

FMP: Sí, las llamó Sevillanas Imperio porque las hizo para Imperio Argentina, en la versión primera de esta película. Luego se sacó en disco, de esos antiguos. Luego ya cuando hizo la película con Carmen Sevilla, ya la hizo Juan, que hizo toda la música de fondo, y también cantaba estas sevillanas, que también las llamó “Por Sevillanas”.

JLG: ¿Qué recuerdo tiene de la música de películas de su marido?

FMP: Era todo, cuando se cambiaba una cosa u otra, él también lo cambiaba. Había cosas que sólo duraban segundos, y él tenía que cambiar porque tenía que marcar un efecto o algo, todo lo marcaba. Por eso cuando grababa, yo estaba con el reloj, estaba yo con él y era la que llevaba toda estas cosas.

JLG: ¿Tuvo hermanos?

FMP: Sí, dos. Murieron antes que él. Uno estaba en hacienda... También habían nacido en San Roque o en Ceuta... y el hermano mayor, Manolo, es el que le compró el piano cuando empezó Juan. Porque él estaba soltero y como trabajaba, era también de telégrafos, y le compró a Juan su primer piano, que era un piano de estos antiguos.

JLG: ¿Tuvo antecedentes musicales en su familia?

FMP: No. Lo que pasa es que el padre era muy aficionado y le gustaba mucho la guitarra, y le compró una guitarra, y él empezó con la guitarra. El padre tocaba por afición la guitarra. Y como tenía Juan esa facilidad, porque le gustaba tanto la música, que el hermano, cuando se vinieron a Madrid ya, no sé si a los 11 años, lo metió en seguida en el conservatorio. Terminó todo con sobresaliente, terminó pronto.

JLG: ¿Salió Quintero fuera de España para estudiar música?

FMP: No, para estudiar. Iba, por ejemplo mucho a Portugal, para acompañar a violoncelistas, y violines que venían extranjeros, y le llamaban a él y les acompañaba, pero en plan de música sinfónica.

JLG: Recuerdo que en la anterior entrevista me dijo que iban mucho al cine...

FMP: Todos los días, todos los días. Cuando no había televisión, todos los días... a todos los estrenos, le mandaban muchas invitaciones para estrenos todos los productores, pero aparte de eso todas las noches íbamos al cine y al teatro. Españolas y extranjeras también, con subtítulos, cuando había sólo con subtítulos... Estaba instrumentando... porque él tocaba el piano de día, pero de noche lo dejaba para instrumentar o para hacer... y entonces a la 1 teníamos (bueno tenía él, pero yo iba siempre con él, como no teníamos hijos) tenía la tertulia cuando no íbamos al cine, que entonces quedaba con los de la tertulia y nos daban las 3 y las 4 de la mañana... con Estrellita Castro, con un productor, gente de teatro... Juan de Orduña... antes de las 3 o las 4 de la mañana no nos acostábamos nunca. Y yo tenía la cosa de que en principio pasé un sueño, porque no tenía costumbre y además me casé muy jovencita, y era en guerra, así que no había salido de noche nunca. Al principio pasaba sueño, pero yo tenía una cosa que decía ‘sí yo un día le digo a Juan que no voy porque tengo sueño, al segundo día no me lo dice’. En las tertulias se hablaba mucho de cine y de teatro, y de todas esas cosas.

JLG: ¿Le acompañaba usted a las grabaciones y a los rodajes?

FMP: Entonces iba mucho al plató, porque cuando había una cosa. Entonces se doblaba en el plató, se hacía primero la música cantada, pero luego se doblaba en el plató, entonces tenía que estar viendo y doblaban la parte de esto. Luego, todo lo que se veía en el cine cuando cantaba una artista era doblada, era su voz, pero para hacer y cambiar de plano, la hacían doblada. Entonces iba mucho, porque le llamaban o para que viera una cosa, el director le decía “mira aquí, cuando vuelva a pasar la música, cuando haga esta escena que estás viendo aquí quiero que luego me subrayes esto”, y luego ya le hacía un guión donde le pasaban el copión de la película y le hacía un guión de dónde quería la música y lo que quería que le subrayara. Y entonces le ponía “de tal escena a tal escena...” y midiéndole lo que medía, “quiero que en este momento (le ponía los segundos o los minutos) quiero que cambie la música al tema de amor o al tema de odio, o que ahora viene alguien cantando...” No sé, todo estaba subrayado, y cuando él ya llevaba la orquesta era sobre ese guión y tenía todo puesto por Nº 1 o 2 o 3. Entonces yo le iba diciendo, tenía yo el guión también, y un reloj y entonces yo iba llevándole para que no se pasara. Había algunas cosas que ya las hacía [con proyección] para que fuera perfecto, pero no todo se lo pasaban.

JLG: ¿Recuerda los gustos cinematográficos de su marido?

FMP: A él le gustaban todas las películas americanas por la música, la música de fondo, él era un enamorado de la música de fondo de entonces. Eso le encantaba, y él entonces, como era la época en que también los americanos hacían ese estilo de la música así subrayando todo... pues él era un enamorado de la música más que nada de las películas extranjeras, más que nada por la música.

JLG: ¿Recuerda algo sobre Alba de América?

FMP: A él le dieron el copión, veía a lo mejor trozos, porque le decía Orduña “oye mira vente a ver esto, porque cuando luego te dé el copión que veas el copión, pues según la medida te daré para que marques esto o lo otro”, pero siempre veía el copión.

JLG: ¿Conoció a Salvador Ruiz de Luna?

FMP: Sí, le conocía, pero no era de los más famosos de música de fondo. En música de fondo, españoles era Parada, Leoz o Muñoz Molleda, que era también un buen músico. Y ya estos otros pues sí, lo hacían bien o mal, no sé...

JLG: En los créditos de Alba de América figura Higinio Inglés como asesor musical... ¿Recuerda haberle conocido?

FMP: No, pero puede que Juan le conociera, o el director.

JLG: Una de las composiciones más famosas de Quintero fue el pasodoble “En er mundo”...

FMP: Lo hizo cuando era muy amigo de Jesús Fernández, que estudiaban juntos. Era un gran violinista, lo que pasa es que se dedicó más a estar en orquestas, fue concertino de la orquesta nacional. Estudiaron mucho, y entonces, cuando dijeron, como él era andaluz Juan, aunque no había nacido, pero era muy andaluz, y el otro era asturiano. Entonces hicieron juntos al principio muchas colaboraciones cuando empezaron juntos, porque eran muy amigos, como estudiaron juntos en el conservatorio se hicieron muy amigos... bueno la hija me llama mucho porque, cuando piden para ponerlos en algún sitio o alguna película, ahora nos lo han pedido de la serie “Cuéntame como pasó”, pues hay dos trocitos que casi no se oye de fondo, porque les gusta poner mucho de fondo cosas que se escuchaban entonces, porque todo es del año sesenta y tantos o setenta y tantos, entonces nos lo han pedido para poner “En er mundo” y nos han pagado las dos veces (yo pensaba que se había equivocado, pero como es otro capítulo). Este pasodoble se ha escuchado mucho, y también “Morucha” la han puesto en muchos sitios, y luego la ha cantado Francisco, la ha cantado Kraus, que eso lo tengo yo en un disco de Kraus de canciones estaba ‘Morucha’, que la cantaba muy bien.

FOTOS Y RECORTES

FMP: Aquí hay una del Quinteto de instrumentos de viento del año 26. En los quintetos había la colaboración del pianista.

FMP: [Foto coche con Juan de Orduña] Esto es cuando íbamos con el coche después de la guerra. Este coche, que lo tenía Juan antes de la guerra y se lo quitaron, porque quitaron todos los coches a todo el mundo, a todo el mundo que tenía coche, porque no se podía tener coche. Luego cuando terminó la guerra pues un amigo de él que tenía el puesto, que le habían dado el cargo de que todos los coches que aparecieran, que había que entregarlos ya arreglados, pintados a los dueños. Entonces le llamó “oye Juan que tengo aquí el coche tuyo que lo he visto”, y entonces se lo entregaron arreglado, pintado y todo. Era un Citroen antiguo, de antes de la guerra. Y este es Juan de Orduña, y este es el colaborador que tenía que luego era siempre el colaborador que tenía, Fortunato Bernal, pues iban con la cámara. Esto es cuando estaban haciendo “Ya viene el cortejo”. Entonces íbamos al castillo de Manzanares, e íbamos en nuestro coche, yo iba con ellos, e íbamos los cuatro y hasta la perra mía la llevábamos... Íbamos filmando... el otro se vestía, cuando estaba en el castillo de Manzanares, estaba con la trompeta vestido de... “Ya viene el cortejo” es una cosa de época, es un documental también recitando una cosa de Rubén Darío. Fuimos hasta las Cinco Millas, por Gredos o por ahí, entonces nos íbamos al hotel, y por la mañana salíamos

temprano, nos daban incluso desde el hotel comida para llevarla, porque no volvíamos hasta por la noche, para ir haciendo por toda es parte un castillo, al otro, a todo eso, haciendo cosas de “Ya viene el cortejo”, y eso fue la primera vez, lo primero que hizo Juan con Juan de Orduña. Ya eran tan amigos, y entonces como ya conocía... y entonces luego dice “pues tengo que hacer un documental con tu Suite Granadina” que fue cuando hizo la otra. Juan hizo toda la música con orquesta y todo. Teníamos una amistad muy grande con Orduña, éramos muy amigos. Cuando estábamos en Barcelona íbamos a los toros, que a mí no me gustaban, pero como a Juan le gustaban mucho y a Orduña también, pues íbamos juntos a los toros. Venía muchas veces a comer con nosotros porque, claro, Juan entonces empezaba, e íbamos a un hotel no tan bueno como iba Orduña, que iba al mejor. Y entonces comíamos nosotros en un sitio que era muy familiar, y comíamos muy bien y nos hacía todo, que si cocido, todo nos lo hacían a gusto de Juan... y se comía de maravilla, porque guisaba la hermana... y entonces hasta venía a comer con nosotros, y le decía a Juan “¿Qué has comido hoy?” y se venía mucho a comer con nosotros, era un sitio económico, no era un *restaurant* bueno porque Juan era cuando empezaba, y cuando iba a un tanto y se pagaba él el hotel y todo, porque lo hacía todo, hacía un tanto pagándose el hotel, pagándose viajes y todo, subíamos en el coche. Íbamos a Barcelona a grabar porque era mucho más barato que aquí, y además se hacía en Orfea, aquí no había entonces tan buenos platós de cine, y entonces estaba el Orfea, que se hacían mucho las películas allí, como “El padre pitillo” se hizo allí, que tanto que tuvimos nosotros un accidente a la vuelta del “Padre Pitillo” porque había ido a ver el copión, y entonces a la vuelta conducía Juan y tuvimos un accidente, yo iba mirando un mapa de carreteras, Juan se distrajo, un camión pegó un frenazo, él no lo vio y frenó, yo me di contra el cristal, y se me clavaron los cristales por toda la cara (...). Se llevaron el coche a Madrid y nosotros nos metimos en un Hotel. Al día siguiente en el hotel, había un chofer que iba a Madrid sólo y nos llevó. Luego nos enteramos que era el chofer de Agustín de Foxá. Entonces Juan era consejero y le conocía del consejo de autores, y nos trajo a Madrid. Venía el hermano de Juan, porque habíamos ido a Francia y llevamos a su hermano, porque nos habían dicho que tenía un cáncer, y como siempre que íbamos nosotros a Francia, porque yo tenía un primo hermano que era cardiólogo, e íbamos siempre a su casa, porque su mujer que era francesa tenían sus padres un hotel. Íbamos mucho a Francia, porque estuvo también Juan haciendo “Las aventuras del barbero de Sevilla” con Luis Mariano, que se hizo en Francia, entonces tuvo que ir para ensayar con Luis Mariano, porque le hizo canciones, era con Francis López pero toda la cosa española toda la llevaba, porque era con bandoleros y eso.

FMP: [Recorte de prensa cumpleaños Luis Mariano] Esto es en la casa de Luis Mariano, que tenía un chalet en [Leverline?] que es un sitio muy elegante de allí. Y esto era cuando cumplió los 33 años, este es el padre de Carmen Sevilla y la madre, esta es Carmen Sevilla, esta es una hermana de Luis Mariano, este es Luis Mariano, este es un secretario que tenía que el hijo pequeño de éste fue el padrino Luis Mariano y es el que ha heredado todo de Luis Mariano. Aquí la piscina...

JLG: ¿Recuerda la colaboración de Quintero con Luis García Berlanga en “Novio a la vista”?

FMP: Sí, la hizo con Berlanga, fue la única que hizo con Berlanga. Como le pedía tanta música tardaba mucho, porque era una cantidad de música horrorosa. Entonces, claro, no tenía tiempo y como le llamaban muchas veces pues no podía hacer todo. Con Luis Lucía hizo bastantes, con Rafael Gil teníamos también mucha amistad, con él y con la mujer.

JLG: ¿Qué director era el que se preocupaba más de la música?

FMP: El que más, Juan de Orduña, porque era un enamorado de la música. Cuando llegaba Juan de Orduña, cuando íbamos a grabar, él se sentaba allí, y decía “esto para mí es lo mejor”. Le gustaba la música... por eso pedía mucha música, mucha música, porque le encantaba, además disfrutaba, no se perdía... todo el tiempo que duraba la grabación, él estaba allí por oír la música, porque era un enamorado de la música.

JLG: He visto entre los papeles de su marido unas hojas en las que apuntaba los bloques que se iban grabando, si se repetían...

FMP: Se repetía la grabación únicamente si no llegaba a tiempo. Yo estaba siempre, pero algunas veces pasaba, es que había veces que eran segundos, y había que volver a grabar porque era muy importante que marcara eso, lo que fuera, y claro si no valía, porque se había pasado de tiempo un poco, a lo mejor eran unos segundos nada más, pues había que repetir por eso, o porque hubiera una equivocación. Después, cuando él seguía con ensayos de otro número, yo entraba siempre donde se grababa, y el ingeniero me lo

hacía oír, el ingeniero, porque ya tenía con todo el mundo... y entonces claro, si había algo que no había salido bien, me lo decía el ingeniero y yo lo oía y le decía “mira hay que repetir porque eso que había no ha salido muy bien”.

JLG: Aquí tenemos el programa de un concierto de saxofón...

FMP: Sí, era un saxofonista de conciertos y tocaba cosas de sinfonía. Le llamaban siempre para acompañar porque tocaba muy bien, Juan era un gran pianista. Cuando vino Spaventa, ¡Tocaba los tangos mi marido! Spaventa, que era uno muy conocido de tangos, un argentino, pues siempre quería que le acompañara, y entonces le solía acompañar cuando trabajaba aquí (sobre el año 1927).

JLG: También por esta época compuso la canción “Morucha”...

FMP: Sí, Juan acompañaba al tenor Juan García en los conciertos. García le llevó un día a Juan la letra de “Morucha” y le dijo “mira, he hecho esta letra, a ver qué me haces”.

JLG: ¿Sabía exactamente Quintero el número de películas en las que participó?

FMP: En este artículo pone que ha hecho la música de 114 películas.

JLG: Yo he localizado unas cien...

FMP: Bueno, a lo mejor había hecho algunas de esas que a lo mejor no se han estrenado, no sé.

JLG: En este artículo pone que Quintero participó en un congreso internacional de música de cine en Cannes...

FMP: Sí. Juan fue allí a hablar sobre la música para cine. Juan iba mucho a Cannes, porque como tenía luego el puesto en la Sociedad de Autores, de cine y televisión, pues claro, él llevaba la cosa esta de los congresos.

JLG: Aquí hay una crítica de una opereta de Celia Gámez...

FMP: Le hizo dos... “Mírame”, es la obra de Celia Gámez, de “Yola”, que es lo que se está cantando mucho y se pone mucho en las películas, y todo.

JLG: En este artículo dice “Fiesta en la casa de los Perojo”...

FMP: Estamos aquí Juan y yo con Cesáreo González, e productor, Fernando Rey, Chicote que estaba bailando con Maruja Asquerino, pero esto hace muchos años.

JLG: Aquí aparece usted junto a Carmen Sevilla...

FMP: Como entonces los estrenos de las películas españolas eran todas de gala, había que ir de *smoking*. Este es [Sandrine] y nosotros entramos y en seguida pues nos hicieron la foto. Y esta es Carmen Sevilla cuando empezaba... y se conoce que conocían más a Juan que a Carmen Sevilla, que empezaba entonces ella.

JGL: ¿Comentaba algo su marido sobre su época de formación musical?

FMP: Bueno, él estudió con Joaquín Larregla, que era suegro de Moreno Torroba, se casó con la hija.

JLG: Aunque él comenzó a trabajar para el cine después de la guerra, su primera colaboración cinematográfica fueron las “Sevillanas Imperio” que son del año 34... ¿Hizo algo más antes de la guerra?

FMP: Esas sevillanas las compuso Juan antes de la guerra para esa película de “La hermana San Sulpicio”, no sé si hizo algo más antes de la Guerra... “La gitanilla”, creo que hizo algo creo que con un

hermano de Florián Rey que era músico, que era amigo de Juan. “Te vi llorar” fue su primera película, que fue con Orduña, pero antes había hecho algo de “La Gitanilla”, antes de la Guerra, y luego estas sevillanas, en la película esta que la hizo el hermano de Florián Rey, y entonces no sé si es que le pidió que le hiciera unas sevillanas o qué, ya no me acuerdo bien, porque eso fue antes de la guerra.

JLG: En esta foto aparecen cenando en un hotel de Cannes...

FMP: Está el matrimonio Perojo, un productor de cine, Fernando Rey, la mujer de Goyanes, que era la hija de los Perojo, Goyanes, Juan y yo. Me parece que entonces fue cuando hicieron “Mr. Marshall”.

JLG: Su marido tiene una carpeta de partituras llamada “Quince años”, yo creía que se trataba de la película “Murió hace quince años” (de Rafael Gil, producida por Vicente Escrivá), pero he comprobado que la música es de Cristóbal Halffter ¿Sabe algo de esto?

FMP: Pues no lo sé, no me acuerdo, algo de “quince años” si hay, pero no lo sé. Seguramente es también de Juan, porque trataba mucho con Escrivá y con Gil.

JLG: Los bailables y números musicales, se grababan antes de las filmaciones ¿No?

FMP: Sí, si había un bailable lo hacía antes Juan en la orquesta, y luego ya hacían el baile con la música que habían grabado.

JLG: Me ha hablado también de su amistad con Muñoz Molleda...

FMP: Este era muy amigo, este quedó luego, cuando Juan dejó lo de la Sociedad de Autores le pusieron a él porque Juan dijo que Muñoz Molleda sabía mucho de cine... Juan habló de él para que le dieran el puesto.

JLG: ¿Y qué hay de las confusiones con Antonio Quintero? ¿Se conocían?

FMP: Uy... Me da una rabia... porque los confunden y siempre tengo que dar explicaciones. Que no que ese es Antonio Quintero, que eran muy amigos, porque también eran amigos, pero ese escribía, era el autor de la letra, pero nada.

JLG: En esta foto aparecen muchos hombres tras una mesa ¿Qué es?

FMP: Es el Consejo de la Sociedad de Autores. Aquí están todos, Calvo Sotelo, Moreno Torroba, Ardavín, etc.

APÉNDICE 4. GUIÓN MUSICAL

Facsímil del Guión Musical de la película <i>Valiente</i> (Luis Marquina, 1964)	
A. Escenas y duraciones.....	585
B. Características de los bloques.....	598
C. Instrumentación de los bloques.....	601

A. Escenas y duraciones

ROLLO 1º

Bloque 1º.....Escena Ostos toreando.

~~Gitanadas~~ Música pasodoble banda
durante faena, hasta que
la misma se corta con la
cogida..... 53"

~~19~~
~~P. Doble - 47"~~

~~19 B~~ Porten Bienas
estribillo
23 1/2"

~~19~~ rep. principio 15"

~~19 A~~ Niño de la p. principio 20"

~~19 B~~ Niño Tardorap 15"

~~19 C~~ Tercera principio 11"

~~19 D~~ Niño estribillo 34"

~~19 E~~ Porten Bienas
ESTR. Billo 30"

19 E Bis 24"

Total..... 53"

ROLLO 12.-

Blo que 2.-	Escena Plaza . Música desde plano muleta, después de la cogina, hasta final secuencia plaza	<u>11,5</u>
	<i>Total</i>	<u>11,5</u>
Bloque 3.-	Escena casa Jaime. Música desde que Maria Consuelo sale al teléfono, que la cámara se acerca al cuadro de Jaime, hasta final del plano	<u>12,5</u>
	<i>Total</i>	<u>12,5</u>
Bloque 4.-	Escena Casa de Jaime. Música desde que Maria Consuelo inicia colgar el teléfono después de haber hablado con Joaquin, hasta que mira el cuadro de Jaime	26 "
	Desde que mira el cuadro de Jaime hasta que mira al altar	13"
	Desde que mira el altar hasta que se arro- dilla y termina el bloque	10"
	<i>total.....</i>	<u>49"</u>
Bloque 5.-	Títulos	<u>1 m. 40"</u>
Bloque 8.-	Escena corrida. Música desde una principio arrastre toro hasta final	<u>23 "</u>
	<i>total</i>	<u>23"</u>
Bloque 9.-	Escena fachada sanatorio. Música desde apa- rición coche M^a. Consuelo hasta final secuen- cia q en que Nieves se marcha.	<u>58"</u>
	<i>total</i>	<u>58"</u>

(Atención. para mayor claridad en las descripciones, conviene seguir las instrucciones y detalles explicados en las hojas que le dejó ayer Dn. Luis. No obstante, cualquier dificultad o duda puede llamar al Sr. Marquina al nº 222.99.77 que, con mucho gusto, le aclarará cualquier duda. Gracias)

Bloque 6.....Escena Batán
 Música desde principio secuencia
 hasta principio del apartado en
 Madrid.....24"
 Desde principio apartado en Madrid
 Hasta final secuencia apartado.....35"
 Total..... 59"

Bloque 7º.....Escena Exterior Plaza Toros
 Madrid.
 Música desde principio plano
 fachada plaza, hasta principio
 plano aparcamiento coches..... 47"
 Total..... 47"

Rollo 3º

Bloque 10º.....Escena Padre e hijo.
 Música plano del padre después
 de haber pegado al hijo, hasta
 principio dialogo..... 16"1/2
 Desde principio dialogo entre
 padre e hijo hasta..... 7" 23 1/2
 Desde el final dialogo, hasta
 que Jaime se marcha de su casa..... 48"1/2
 Total.....1'12"

Bloque 11º.....Escena Jaime orando ante el
 Cristo.
 Música guitarra desde el prin-
 cipio del plano del Crsito,
 hasta que Nieves sale corriendo
 al darse cuenta de que Jaime la
 ha visto..... 35"
 Total..... 35"

P. Doble

*con guitarra
seguidilla*

*Guitarra
de
Plegama*

Bloque 12º.....Escena Jaime Nieves
Música desde final frase de
Nieves "Soy tu novia" hasta
final escena..... 35"
Total..... 35"

Quitar el 10 segundos

Bloque 13º.....Escena Casa de Campo
Música desde principio secuencia
hasta principio dialogo Jaime,
Nieves..... 46"
Desde principio dialogo Jaime
Nieves, hasta final bloque que se
pierde debajo del dialogo..... 4"
Total..... 50"

Bloque 14.- Escena Jardin.- Musica despues de la frase de Jaime: ! Y dale, esta vez como todas las otras",! hasta que Maria Consuelo se va y Jaime la llama.....		33"
Total		33"
<i>(Temas Hogar)</i>		
Bloque 15.- Falta montar.- Toros.-		
Bloque 16.- Fachada Bar.- Musica desde principio plano Giralda a fachada Bar, hasta final del mismo.....		!!! 10'5"
Total		10'5"
Bloque 17.- Fachada Plaza de la Maestranza.- Musica desde principio plano Maestranza hasta final del mismo.....		5"
Total		5"
<i>el 16 5 compases y el ultimo</i>		
Bloque 18.- Escena cogida.-		
Musica desde primera cogida hasta segunda		3'25"
desde segunda cogida hasta segunda.....		3'5" 7
" tercera " " cuarta.....		2" 9
" cuarta " " quinta.....		3'5" 12 1/2
" quinta " " sexta		9" 2 1/2
" sexta " " setima.....		1" 29
" setima " " octava.....		7'5" 40
" octava cogida hasta principio plano Jaime toreando.....		11" 58
desde principio Jaime toreando hasta cogida de Jaime		18" 1'13 1/2
desde cogida de Jaime hasta estocada		15'5"
" estocada, hasta final secuencia cogidas que se llevan a Jaime a la Enfermeria		36"
Total.....		1' 50" 1/2
Bloque 19.- Escena cansancio.- Musica primer paseillo...		15"
Total..		15"
Bloque 19 A.- Musica segundo paseillo.....		20"
Total..		20"
Bloque 19 B.- Musica faena.....		55"
Total..		55"
Bloque 19 C.- Musica paseillo.....		11"
Total		11"
Bloque 19 D.- Musica faena.....		34"
Total		34"
Bloque 19 E.- Musica faena.....		30"
Total.		30"

Bloque 19 F.- Musica descriptiva del rapido montaje final con salida de toros	
Salida de Toros.....	10'5 "
Coche llegando a Merida.....	13 " 1 ²
Fachada Hotel y panoramica a coche pa- rado.....	4'5 " 28
Interior habitacion hasta principio dialogo.....	11 "
Total.....	<u>39 "</u>

telefono - 457400 -

P 24
San Fermín 1'24 1/2
24 A
Cortel y esmido 24

19 F. 304 - Jaime enlaza 19 F

R. 7

BLOQUE 21. Escena Sala de Fiestas
 Música desde principio secuencia hasta final de la misma 2'03"
~~Música desde principio secuencia hasta final de la misma 2'03"~~
 Total 2'03"

BLOQUE 22. Escena casa de Nieves
 Música después de la frase de Nieves: "no sé lo que me digo" hasta final dialogo 41"
~~Desde final dialogo, hasta final bloque 39"~~
 Total 1'20"

BLOQUE 23. Escena Joaquin, M^a Consuelo
~~Música desde principio frase Joaquin: "como un veneno" hasta que se marcha Joaquin 30"~~
~~Desde que Joaquin se marcha hasta final bloque 13 1/2"~~
~~Total 43 1/2"~~
 Total 57"

R. 8

BLOQUE 24. San Fermín (Sin montar)

BLOQUE 25. Final escena Jaime rueda de prensa
 Música desde principio acercamiento a Jaime, hasta principio plano vista de Tarazona 4 1/2"
~~Desde principio vista Tarazona, hasta que Marcos entra en la pensión.. 1'07"~~
 Total 35 1/2"

BLOQUE 26. Escena Hall Casino
~~Música desde final frase niña: "M^a Gabriela" hasta final escena autografos 9"~~

Continuación BLOQUE 26.		
X	Desde final autografos (principio plano de la hija de Jaime) hasta principio plano de vistas de Tarazona.....	12" $\frac{2}{1}$
	Desde principio vista Tarazona hasta final de la misma	6" $\frac{1}{2}$
	Total	27" $\frac{1}{2}$
BLOQUE 27. <u>Escena Plaza de Toros. Noche</u>		
	Música desde que Jaime avanza hacia el ruedo, hasta que se para y ve el letrero "enfermeria".....	1'15"
X	Desde que se para porque ve el letrero "enfermeria" hasta que la cámara en rápida panorámica lo descubre	3" $\frac{1}{18}$
	Desde que vemos el cartel de "enfermeria" hasta final	2"
	Total	1'20"
BLOQUE 28. <u>Cartel Toros</u>		
X	Música plano cartel corrida	4"
	Total	4"
BLOQUE 29. <u>Escena cogida</u>		
X	Música desde principio plano de Jaime esperando para vestirse de luces, hasta que la cámara encuadra el traje en una silla	52" $\frac{1}{2}$
	Total	52" $\frac{1}{2}$
BLOQUE 29 A. <u>Escena M^a Consuelo Orando.</u>		
X	Música plano lamparilla apagada y M ^a Consuelo la enciende.....	18" $\frac{1}{2}$
	Total	18" $\frac{1}{2}$
	(Recuerdo triste y lejano del tema Valiente. No orquesta. Tal vez un solo violin)	

BLOQUE 29 B.

Cogida

Música desde principio plano cuadro que cae al suelo hasta principio M^a Consuelo que asustada se vuelve y lo ve..... 2"

Desde que M^a Consuelo se vuelve asustada y lo vé hasta principio cogida vista por television..... 2"

Desde principio cogida vista por television que lo está viendo Nieves hasta principio plano de M^a Consuelo mirando al cuadro en el suelo 21"

Desde principio plano de M^a Consuelo mirando al cuadro en el suelo hasta principio del cuadro roto.... 3"

Desde principio del cuadro roto en el suelo hasta final del bloque... 6" $\frac{1}{2}$

Total..... 34" $\frac{1}{2}$

ROLLO 9

BLOQUE 30.

Escena Enfermeria

Música despues de la frase de Joaquin "¿a vida o muerte?" hasta que sale del quirófano 1'18" $\frac{1}{2}$

Total 1'18" $\frac{1}{2}$
(a los 14" acaba el dialogo)

BLOQUE 31.

Escena Extremaución

Música desde principio a final Extremaución 13" $\frac{1}{2}$

Total 13" $\frac{1}{2}$

BLOQUE 32.	<u>Llegada M^a Consuelo</u>	
	Música desde principio plano del cura saliendo del quirófano hasta principio dialogo.....	13"
	Desde principio dialogo hasta final de este	6" ¹⁴
	Desde final dialogo, hasta que M ^a Consuelo se abraza a Joaquin.....	16" ^{3 1/2}
	Desde que M ^a Consuelo se abraza a Joaquin hasta que se inclina sobre Jaime para besarle (Principio vista Tarazona)	60" ^{1'35}
	Desde principio vista Tarazona, hasta final de la misma.....	5"
	Total.....	1'40" ^{1/2}
BLOQUE 33.	<u>Escena Quirófano</u>	
	Música despues de la frase de Jaime: "Torearé las corridas del Pilar" hasta final plano Crucifijo	13"
	Total	13"
BLOQUE 34.	<u>Exterior Plaza</u>	
	Música desde que la ambulancia pasa por delante de la cámara y se aleja de la Plaza hasta el titulo FIN	27"
	Desde titulo FIN, a final	12"
	Total	39"

R-4

<p>Bloque 14..... (ya lo tiene el Maestro)</p>	<p>Escena Jardin Música despues de la frase de Jaime: "!y dala esta vez como todas las otras"! hasta que Ma Consuelo se va y Jaime la llama.....</p>	<p>33" <hr/> Total... 33"</p>
<p>Bloque 15..... (Bloque nuevo) Este bloque va ligado al siguiente.)</p>	<p>Escena teros en el campo (miedo) Desde principio secuencia. hasta final de la misma.....</p>	<p>41", 1/2 <hr/> Total... 33" Total... 74" con posturas</p>
<p>Bloque 16..... (ya lo tiene el maestro)</p>	<p>Fachada Bar Música desde principio plano Girada a fachada Bar hasta final del mismo.....</p>	<p>10" 1/2 <hr/> Total... 84" Igual</p>
<p>Bloque 19 D.....</p>	<p>Anulado</p>	<p>34"</p>
<p>Bloque 19 E..... (ya lo tiene)</p>	<p>Música faena.....</p>	<p>30" <hr/> Total... 114"</p>
<p>Bloque 19 E. bis..... (nuevo)</p>	<p>Música desde principio arrastre tore, hasta final Jaime dando vuelta al ruedo.....</p>	<p>24" <hr/> Total.... 24" Par doll</p>

ORGANIZACION DE LAS OBRAS

Bloque 19 F.....	Pasada coche.....	13"	
(ya lo tiene)	Fachada hotel.....	5"	
	Hasta principio dialogo....	11"	
			Total 29"
Bloque 20.....	Sueño		
(nuevo)	Música desde principio plano	Ostes durmiendo, hasta plano	tere en la plaza.....
			8"
	Desde principio plano tere en la plaza, hasta principio plano nuevamente de Jaime durmiendo.....	28"	36
	Desde principio plano nuevamente de Jaime durmiendo, hasta principio Jaime tereando.....	6"	42
	Desde principio Jaime tereando, hasta principio plano espectador que silba.....	15" 1/2	57 1/2
	Desde principio plano espectador que silba, hasta nuevamente principio Jaime durmiendo.....	2"	59 1/2
	(a partir de aqui la música irá aumentando en dramatismo)		
	Desde principio Jaime durmiendo hasta principio Jaime nuevamente tereando.....	9"	18 1/2
			9

C/O. BANCO ZARAGOZANO

~~20 B~~

Desde principio Jaime nuevamente tereando		
hasta principio espectador que dice que no..	12"1/2	12 ¹ / ₂
Desde principio espectador que dice que no	21 1/2	21 ² / ₂
hasta principio nuevamente de Jaime		
durmiendo.....	2"1/2	128 ¹ / ₂₄
Desde principio Jaime durmiendo ,hasta prin-	24	-
cipio Jaime cogida.....	9"1/2	33 ¹ / ₂
Desde principio cogida, hasta que Jaime se	38 1/2	
despierta y sobresaltado, se incorpora.....	2"	35 1/2
	1'35"	35 ¹ / ₂

R-8

Bloque 23...Escena Joaquin M^a Consuelo

Música desde el principio frase Joaquin
(ya lo tiene) "come un veneno", hasta que se marcha

Joaquin.....	30"
Desde que se marcha Joaquin ,hasta prin-	
cipio travelling, retrato de Ostes tereando.	13" 1/2
Desde principio travelling hacia retrato	
Ostes tereando, hasta final travelling que	
la cámara encuadra el retrato.....	13"1/2
Total	57"

Bloque 24... San Fermin. Música desde salida teres hasta
(nuevo) final de encierro.....

	1'24" 1/2
Total	1'24" 1/2

Bloque 24 A..(Ligado al anterior) música desde el
principio cartel "feria del toro " hasta
final faena Ostes.....

	24"
Total.....	24"

C/O. BANCO ZARAGOZANO

B. Características de los bloques

Música 1ª

- 1º Pasodoble banda durante la faena de Ostos. Se corta bruscamente en la cogida.
- 2º Compases dramáticos "in crescendo" desde la cogida y mientras recogen al torero y lo llevan a la enfermería. El plano que sigue, en casa de Jaime entrará en absoluto silencio, solo con el timbre del teléfono.
- 3º Compases "in crescendo" también, cuando Mª Consuelo sale de cuadro y mientras nos acercamos al retrato, para dar paso, al terminar el acercamiento, al tema de "Valiente", o a parte de él si no cabe completo.
- 4º Música suave, tema "hogar" en variante inquieta, desde que Mª Consuelo deja el teléfono hasta que cae de rodillas.
- 5º Títulos .La duración de los mismos.
- 6º Desde fachada del "Batán" hasta primera vista Plaza de Toros. Marcado sabor Madridileño-chispero, con variación más torera, durante el encierro.
- 7º Desde 1ª vista plaza de Toros de Madrid, hasta Jaime toreando, pasodoble.
- 8º Arrastre toro hasta final bloque San Isidro, pasodoble.
- 9º Desde que avanza el coche de Mª Consuelo hacia el Sanatorio de toreros, hasta que desaparece el coche de Nieves. Mezcla tema "hogar" con tema "Nieves" triste.
- 10º Desde bofetada del padre hasta que Jaime sale de su casa. Nostálgico, triste, destacar guitarra.
- 11º Desde primer plano Cristo, hasta primera frase de Jaime a Nieves. Guitarra.

Música 2ª

- 12º Desde que Nieves dice "Soy tu novia" a ya despidiéndose, hasta final escena (como bloque 10 destacando guitarra) *el 10 guitarra*
- 13º Desde que empiezan los torerillos en la Casa de Campo, repetición, en suave, del tema madrileño-chispero del "Batán", hasta 1ª frase de Jaime " Ahí los tienes los fenómenos de mañana". Terminar en suave.

144

- 14^o.- Tema "hogar" muy romántico; desde que Jaime dice: "¡Y dale! Esta vez como todas las otras", hasta que ella se va. Se llama "M^a Consuelo!" Orquestado en muy suave, para que no se pierda con el dialogo y, en cambio, refuerce la intención del mismo. *Jota* en la
- 15^o.- Toros en el campo. A especificar cuando esté montado. Predominio guitarra. *Jaime avanza hacia el ruedo, en la plaza vacía, hasta*
- 16^o.- Compases "Sevillanos" desde Giralda hasta terminar fachada de la Punta del Diamante para letrero "Dinero":
- 17^o.- Compases parecidos fachada Plaza de la Maestranza, para el letrero "Cogidas". *a cogida, hasta que M^a Consuelo está rezando, a estu-*
- 18^o.- Descriptivo, nervioso, dramático para cogidas, marcando cada una de ellas. Reposo con tremolo inquietante mientras torea Jaime hasta su cogida última. Dinal, desde la cogida, dramático. *haga la*
- 19^o.- Bloque "Cansancio" *Parables*
- 20^o.- "Sueño" a especificar don detalle (19,A = 19,B, etc.)
- 21^o.- Bailable moderno, suave, para "Sala de Fiestas" *legado de M^a Consue-*
- 22^o.- Desde que Jaime dice: "Que he sido para tí?" (Escena ruptura Jaime, Nieves) hasta final escena. Primero suave, luego dramático, el tema "Nieves"
- 23^o.- Desde que Joaquin empieza: "Maria Consuelo, esto de los toros es como un veneno..." (Escena Joaquín, M^a Consuelo) hasta final escena. Tema del pasodoble "Valiente" en lucha con tema "Hogar" hasta tiempo brillante del primero al acercarnos al retrato de Jaime dando un pase por alto.
- 24^o.- San Fermin. A especificar cuando esté montado.
- 25^o.- Desde que Jaime dice: "Mañana en Tarazona" (Escena periodistas) Compases "in crescendo", mientras nos acercamos a P.P. de Jaime para romper en brillante ritmo de "Jota" al pasar a la panorámica de Tarazona y vistas subsiguientes hasta que Marcos entra en la fonda.

- 26º Cuando la niña dice: "Maria Gabriela" (escena de los autográficos) entra suave tema "Hogar" se refuerza al ver a la niña auténtica en su cuna. Se mezclan algunos compases dramáticos al pasar a Mª Consuelo. Sigue "nocturno" suave con tema desleído de "jota" en la vista de tarazona de noche hasta terminar dicha vista.
- 27º Desde que Jaime avanza hacia el ruedo, en la plaza vacia, hasta letrero "Enfermeria". Primero suave y dramático. Despues más nerviosos y creciendo.
- 28º Clarines con tema "Valiente" para cartel corrida.
- 29º Secuencia de la cogida, desde que Mª Consuelo está rezando, a estudiar con todo detalle.
- 30º Desde que Joaquin dice "¿A vida o muerte? (Antesala enfermeria) hasta que sale del quirófano, despues de decidir que se haga la operación.
- 31º Momento de la extremaunción
- 32º Desde que el sacerdote dice: "Confiemos...!" (llegada de Mª Consuelo) hasta que Mª Consuelo llega a Jaime. Sigue vista de Tarazona.
- 33º Desde que Jaime dice: "Me alegro, torearé las corridas del Pilar" a fundir con sirena.
- 34º Desde que Ambulancia pasa por delante de la cámara hasta final brillante.

C. Instrumentación de los bloques

- 1.- Banda
- 2.- Orquesta
- 3.- Orquesta
- 4.- Orquesta reducida (estudiar su composición)
- 5.- Orquesta
- 6.- Orquesta
- 7.- Orquesta
- 8.- Banda
- 9.- Orquesta reducida
- 10.- Orquesta reducida. Guitarra
- 11.- Guitarra
- 12.- Orquesta reducida. Guitarra
- 13.- Orquesta
- 14.- Orquesta reducida
- 15.- Orquesta reducida y guitarra.
- 16.- Orquesta
- 17.- Orquesta
- 18.- Orquesta
- 19.- Orquesta reducida y Banda
- 20.- Banda y Orquesta reducida
- 21.- Orquesta reducida. Jazz
- 22.- Orquesta reducida
- 23.- Orquesta reducida
- 24.- Banda y orquesta reducida. Guitarras.
- 25.- Orquesta reducida. Guitarras. Bandurrias?
- 26.- Orquesta reducida
- 27.- Orquesta
- 28.- Trompas y trompetas.
- 29.- Orquesta reducida.

30.- Orquesta reducida

31.- Armonium ? Orquesta reducida?

32.- Orquesta reducida

33.- Orquesta

34.- Orquesta

APÉNDICE 5. EDICIÓN DE “INTRODUCCIÓN” DE SUITE GRANADINA (1940)



Año	1940	Título	<i>Suite Granadina</i>
Fecha de Estreno	21-10-1940	Lugar Estreno	Madrid: Actualidades
Comentarios	BSM de la película dirigida por Juan de Orduña y producida por CIFESA		
Plantilla	1.1.2.0. - 2.2.1.0. - Ti. Perc. - Arp. - Cuerda - Piano Solista y Recitador		
Partes	I. Introducción: <i>Lento - Vivo (Bulerías)</i> [6/8 - 3/8 - 3/4] [Sol M] II. Nocturno [Sol M] [6/8] III. Las Fuentes: <i>Lento - Lento Cantabile - Grandioso</i> [6/8] [La M] IV. Bulerías: <i>Allegro (Tiempo de Bulerías)</i> [3/8 - 3/4] [Do m - Sol M]		
Grabación	Registro sonoro para el film. No editada.		
Fuente	Archivo Personal de Juan Quintero [Caja 2] Se conserva: - <i>Particellas</i> a tinta (falta piano)		

= Juan Quintero = VIOLIN 1º

= Introducción =

= Nocturno =

Primera página de la *particella* para Violín I de *Suite Granadina* (1940).
Fuente: Archivo personal de Juan Quintero (Madrid)

Juan Quintero

Arpa

= Introducción =

gliss.

VIVO
Bulerias:

gliss.

ff

3

3

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AUTORES LÍRICOS

Primera página de la *particella* para Arpa de *Suite Granadina* (1940).
Fuente: Archivo personal de Juan Quintero (Madrid)

I. Introducción

Ed. Joaquín López González

Juan Quintero Muñoz
(Ceuta, 1903 - Madrid, 1980)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flauta:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Oboe:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Clarinete en Si b:** Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Fagot:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Trompa en Fa:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), with a whole rest.
- Trompeta en Do:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Trombón:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Timbales:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), featuring a melodic line with trills (*tr*) and a wavy line.
- Caja y Plato:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), with a whole rest.
- Arpa:** Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#), starting with a *Gliss.* (glissando) and a forte (*f*) dynamic.
- Violín I:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Violín II:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Viola:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Violonchelo:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Contrabajo:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), with a whole rest.

8^a

This musical score page contains measures 5 through 8. It features a piano part and a string section. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The string section consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The piano part begins with a half rest in measure 5, followed by a melodic line in measures 6-8. The string section provides harmonic support with chords and moving lines. A trill (tr.) is indicated in the Violin I part in measure 6. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the string section in measure 6. A first ending bracket (8^a) spans measures 6-8. The page number 5 is in the top left, and 608 is in a yellow box at the bottom left.

ff

tr.

ff

8^a

Vivo (Bulerías)

9

Musical score for 'Vivo (Bulerías)'. The score is written for a piano and includes a variety of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The seventh staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The eighth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The ninth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The tenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The eleventh staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The twelfth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The thirteenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourteenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifteenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixteenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The seventeenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The eighteenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The nineteenth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The twentieth staff is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The score is written in a standard musical notation style.

This musical score page contains 13 measures of music across 14 staves. The notation includes:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter rest, and a triplet of eighth notes.
- Staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Features a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter rest, and a triplet of eighth notes.
- Staff 4: Bass clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter rest, a half note, and a quarter note.
- Staff 6: Bass clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 7: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest.
- Staff 8: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest.
- Staff 9: Treble clef, key signature of one sharp. Features a glissando (wavy line) and a quarter note.
- Staff 10: Bass clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 11: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest.
- Staff 12: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest.
- Staff 13: Bass clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 14: Treble clef, key signature of one sharp. Features a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest.

8^{va}

Unis

This page of a musical score, numbered 21, contains 14 staves of music. The score is written in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The first three staves are for the upper strings (Violins I, Violins II, and Violas), and the next three are for the lower strings (Violins III, Violas, and Cellos/Double Basses). The remaining staves are for woodwinds and brass. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures.

This musical score page contains measures 25 through 28. It features a piano part with four staves (treble and bass clefs) and a string section with five staves (two violins, two violas, and a cello/bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The string section provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 25 shows the beginning of a melodic phrase in the piano. Measures 26 and 27 continue this phrase with some dynamics markings like accents (>). Measure 28 concludes the section with a final chord and a fermata.

The musical score on page 29 consists of 15 staves. The first four staves are grouped together with a brace on the left. The first staff is in treble clef, the second in treble clef with a sharp sign, the third in treble clef with two sharp signs, and the fourth in bass clef. The remaining staves are in various clefs: the fifth is empty, the sixth and seventh are in treble clef, the eighth and ninth are in bass clef, the tenth and eleventh are in treble clef, the twelfth and thirteenth are in bass clef, and the fourteenth and fifteenth are in treble clef. The key signature is one sharp (F#) throughout. The time signature is 3/4. The score features eighth notes, quarter notes, and triplets. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and accents (>). The page number 29 is in the top left corner.

This page of a musical score contains 14 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third and fourth staves are in bass clef with the same key signature. The fifth and sixth staves are also in treble and bass clef with two sharps. The seventh and eighth staves are in treble and bass clef with two sharps. The ninth and tenth staves are in treble and bass clef with two sharps. The eleventh and twelfth staves are in treble and bass clef with two sharps. The thirteenth and fourteenth staves are in treble and bass clef with two sharps. The score includes various musical notations such as triplets (marked with a '3'), slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also some markings that look like 'x' or asterisks on the eighth staff.

This page of a musical score, numbered 37, contains 15 staves of music. The notation is arranged in two systems of seven staves each. The first system (staves 1-7) features a variety of clefs: staves 1, 2, 3, and 4 are in treble clef, while staves 5, 6, and 7 are in bass clef. The second system (staves 8-14) also uses a mix of clefs: staves 8, 9, 10, and 11 are in treble clef, and staves 12, 13, 14, and 15 are in bass clef. The music includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often with accents (v) and slurs. There are also some complex markings, such as a wavy line in the eighth staff of the second system and an '8va' marking in the tenth staff. The score concludes with a double bar line at the end of the 15th staff.

APÉNDICE 6. DISCOGRAFÍA

A. Música ligera / Canciones.....	619
B. Música teatral.....	621
C. Música cinematográfica.....	624

A. MÚSICA LIGERA / CANCIONES

Título	<i>Claveles mendocinos</i> (ca. 1929)
Contenido	1. <i>Claveles mendocinos</i> (zamba). Alfredo A. Pelaia 2. <i>Decís que el tango muere</i> (tango). J. A. de Prada (letra) / J. Quintero (música)
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono, [ca. 1929]. 1 disco (7 min.): 78 rpm; 27 cm.
Intérpretes	Francisco Spaventa con acompañamiento de piano (Juan Quintero)
Título	<i>An der schönen blauen Donau</i> (ca. 1930)
Contenido	1. <i>El bello Danubio azul</i> (vals-vienés). Johann Strauss / Fidel Prado 2. <i>Aurora del peregrino</i> (estilo popular argentino). Juan Quintero / Francisco Spaventa
Edición	Barcelona: Parlophon, [ca. 1930]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Juan García (tenor). Dirección de Orquesta: Mtro. Juan Quintero 2. Juan García (tenor) y Juan Quintero (piano)
Título	<i>El beso que tú me diste</i> (ca. 1930)
Contenido	1. <i>El beso que tú me diste</i> (jota para violín, piano y canto). J. Quintero / J. Fernández / J. García 2. <i>Ya no monta el potro blanco</i> (canción argentina). Manuel y Juan Quintero
Edición	Barcelona: Parlophon, [ca. 1930]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Juan García (tenor), Jesús Fernández (violín) y Juan Quintero (piano)
Título	<i>Morucha</i> (ca. 1930)
Contenido	1. <i>Morucha</i> (canción). J. Quintero / J. García 2. <i>A mi madre</i> (canción). J. Quintero / Almafuerite
Edición	Barcelona: Parlophon, [ca. 1930]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Juan García (tenor) acompañado al piano por el maestro Juan Quintero
Título	<i>Ya no monta el potro blanco</i> (ca. 1930)
Contenido	1. <i>Mocosita</i> . V. Soliño / G. H. Matos Rodríguez 2. <i>Ya no monta el potro blanco</i> . Manuel Quintero y Juan Quintero
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono, [ca. 1930]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Francisco Spaventa con acompañamiento de piano
Título	<i>Mitad y mitad</i> (ca. 1931)
Contenido	1. <i>Mitad y mitad</i> (danzón cubano con coro). José Ibarra 2. <i>El Niño de Écija</i> (pasodoble). Jesús Fernández y Juan Quintero
Edición	Barcelona: Parlophon, [ca. 1931]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Orquesta Dalvó
Título	<i>Juan Quintero: Obra selecta</i> (ca. 1935)
Contenido	1. <i>Los de Abejuela y Titaguas</i> (jotas de ronda). J. García / J. Quintero 2. <i>Despacico y callandico</i> (jota). J. García / J. Quintero 3. <i>No necesitamos himnos</i> (jota). J. García / J. Quintero
Edición	Barcelona: Parlophon, [ca. 1935]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Juan García (tenor) / Rondalla Venecia
Título	<i>Imperio Argentina: Silencio</i> (1940)
Contenido	1. "Silencio" (tango de la película <i>Melodía de arrabal</i>). Carlos Gardel / Pettorossi / Alfredo Le Pera 2. <i>Morucha</i> (tango). Juan García / Juan Quintero Muñoz.
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1940. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Imperio Argentina con acompañamiento de guitarras, piano y clarín
Título	<i>Morucha</i> (1940)
Contenido	1. <i>Morucha</i> (canción). Juan García / Juan Quintero Muñoz 2. <i>A mi madre</i> (canción). Almafuerite / Juan Quintero Muñoz
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1940. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Juan García con acompañamiento de piano
Título	<i>La cumparsita</i> (ca. 1942)
Contenido	1. <i>La cumparsita</i> (tango). G. Matos Rodríguez 2. <i>Morucha</i> (tango). Juan Quintero
Edición	San Sebastián: Fabrica de Discos Columbia, [ca. 1942]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Orquesta Heredero
Título	<i>¡En er mundo!</i> (1944)
Contenido	1. <i>¡En er mundo!</i> (pasodoble flamenco). Juan Quintero / Jesús Fernández 2. <i>¡Viva la Virgen!</i> (pasodoble jota). Valeriano Millán
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1944. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Orquesta Dalvó / Melodians Orquesta

Título	<i>En er mundo</i> (1945)
Contenido	1. <i>En er mundo</i> (pasodoble). J. Fernández / J. Quintero 2. <i>Paso al fandanguillo</i> (pasodoble). A. Urmeneta
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1945. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Ramón Busquets y su Orquesta. E. Corominas / Ramón Busquets (trompetistas)

Título	<i>Sylvain David y su Conjunto Musette: ¡Talento!</i> (1946)
Contenido	1. <i>¡Talento!</i> (pasodoble con fandanguillo). Juan Quintero Muñoz / Jesús Fernández Lorenzo 2. <i>Borrasca / Bourrasque</i> (vals). Michel Péguri
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1946. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Acordeonista Sylvain David y su Conjunto Musette

Título	<i>Juan Urteaga: órgano electrónico</i> (1950)
Contenido	1. <i>La niña de Embajadores</i> (pasodoble tonadilla). Salvador Arevalillo 2. <i>En er mundo</i> (pasodoble flamenco). Jesús Fernández Lorenzo / Juan Quintero
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1950. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Juan Urteaga, solo de órgano Hammond con ritmo

Título	<i>Agustín Godoy: Morucha</i> (1958)
Contenido	1. <i>Morucha</i> (canción). J. Quintero / J. García 2. <i>Lamento gitano</i> (canción). María Grever 3. <i>Del lejano oriente</i> (canción). Alfonso Jofre / Guillermo Lazcano 4. <i>Descanto</i> (canción). J. Quintero
Edición	Madrid: Hispavox, 1958. 1 disco: 45 rpm, estéreo; 17,5 cm.
Intérpretes	Agustín Godoy (tenor). Orquesta Sinfónico-Ligera de Hispavox. Director: Gregorio García Segura

Título	<i>Canciones de amor españolas</i> (1958)
Contenido	En este disco el maestro Moreno Torroba ha querido reunir una selección de canciones de amor españolas a través de sus propios arreglos: 1. <i>Danza española nº 5: "Playera"</i> (Granados) 2. <i>Madrigal; Folia canaria</i> (F. Moreno Torroba) 3. <i>Morucha</i> (Juan Quintero) 4. <i>Trova de nostalgia</i> (G. Gombau) 5. <i>Oriental</i> (Granados) 6. <i>Golondrinas</i> (J. Demón) 7. <i>La chulapona. "Habanera del pañuelito"</i> (F. Moreno Torroba) 8. <i>En la reja sevillana</i> (F. Moreno Torroba) 9. <i>El rey que rabió. "Yo que siempre de los hombres me rei"</i> (R. Chapí)
Edición	San Sebastián: Columbia, 1958. 1 disco: 33 1/3 rpm; 30 cm.
Intérpretes	Orquesta de la Zarzuela de Madrid. Director: Federico Moreno Torroba

Título	<i>Alfredo Kraus canta para usted</i> (1959)
Contenido	1. Marta (Simons). 2. Quiéreme mucho (G. Roig). 3. Pesares (Álvarez). 4. Tus ojillos negros (Falla). 5. Lejos de ti (Ponce). 6. Maitechu mía (Alonso). 7. La partida (Álvarez). 8. Por eso te quiero (Lecuona). 9. Sombra del Nublo (N. Álamo). 10. Morucha (Quintero) . 11. Marchita el alma (Ponce). 12. Jota (Falla)
Edición	Madrid: Carillón, 1959. 1 disco: 33 1/3 rpm; 30 cm.
Intérpretes	Alfredo Kraus (tenor). Gran Orquesta Sinfónica. Director: Enrique Belenguer Estela. Arreglos: José Olmedo

Título	<i>En er mundo</i> (1971)
Contenido	1. <i>Gallito</i> . Santiago Lope 2. <i>En er mundo</i> . J. F. Lorenzo / J. Quintero
Edición	Madrid: Movieplay, 1971. 1 disco: 45 rpm; 17 cm.
Intérpretes	José Aguirre y su orquesta

Título	<i>Los Macarenos</i> (1972)
Contenido	CARA A: 1. <i>En er mundo</i> . Pasodoble (Quintero y Fernández) 2. <i>Caña</i> 3. <i>Sevillanas</i> . 4. <i>Chirigotas de Cádiz</i> . 5. <i>Bulerías</i> . 6. <i>Te quiero</i> . Pasodoble (Quiroga) 7. <i>Farruca</i> . CARA B: 1. <i>Esperanza</i> . (R. Cabrera) 2. <i>Tani</i> . Farruca. (Monreal). 3. <i>Los duros antiguos</i> . Tanguillo de Cádiz. 4. <i>Rocío</i> . Pasodoble. (Quiroga) 5. <i>Fandangos de Almería</i> . 6. <i>Historia de un amor</i> . Rumba Flamenca (A. Almazán) 7. <i>Paresito Faraón</i> . Farruca (Benito)
Edición	Barcelona: Regal, 1972. 1 disco: 33 1/3 rpm, estéreo; 30 cm.
Intérpretes	Los Macarenos (grupo musical)

Título	<i>Pasodobles y danzas de Andalucía</i> (1980)
Contenido	CARA A: 1. El gato montés (Penella) 2. Sevillanas (Popular) 3. Gallito (Lopé) 4. Bulerías (Popular) 5. Islas Canarias (J. Picot-J. M. Tarridas) 6. Malagueñas (Popular). CARA B: 1. España cañí (Marquina) 2. Tanguillos (Popular) 3. En er mundo (J. Fernández-J. Quintero) 4. Zambra gitana (Popular) 5. El relicario (Oliveros-Castellvi-J. Padilla) 6. Fandango de Huelva (Popular).
Edición	Barcelona: Apolo, 1980. 1 disco: 33 1/3 rpm; 30 cm.
Intérpretes	Banda Taurina

Título	<i>Canciones: José Carreras</i> (1981)
Contenido	1. <i>Valencia</i> (José Padilla / J. A. Prada) 2. <i>Amapola</i> (José M ^a Lacalle) 3. Morucha (Juan Quintero / J. García) 4. <i>Ay, ay, ay</i> (O. Pérez Freire) 5. <i>La partida</i> (Fermín M. Álvarez / E. Blasco) 6. <i>Princesita</i> (José Padilla / M. F. Palomero) 7. <i>El guitarrico</i> (Pérez Soriano / L. P. Frutos). 8. <i>Júrame</i> (María Grever) 9. <i>Estrellita</i> (Manuel M. Ponce) 10.

	Maitechu mía (F. Alonso / E. G. Castillo)
Edición	Barcelona: Discos Belter, 1981. 1 casete: estéreo. (Reeditada en numerosas ocasiones)
Intérpretes	José Carreras (tenor). English Chamber Orchestra. Director: Robin Stapleton

Título	<i>15 grandes éxitos: Luciano Pavarotti y José Carreras</i> (1990)
Contenido	Contiene diversas canciones para tenor y orquesta. De Juan Quintero: 1. <i>Morucha</i> . Juan Quintero / Juan García
Edición	Barcelona: Divucsa, 1990. 1 casete: estéreo. Colección: Series Galaxia
Intérpretes	José Carreras con acompañamiento de Orquesta

Título	<i>Canciones. José Carreras</i> (1998)
Contenido	1. Valencia (J.A. Prada / José Padilla). 2. Amapola (José M. Lacalle). 3. Morucha (J. García / Juan Quintero). 4. Ay, ay, ay (Osmán Pérez Freire). 5. La partida (E. Blasco / Fermín Álvarez). 6. Princesita (M. F. Palomero / José Padilla). 8. El guitarrico (L. P. Frutos / Pérez Soriano). 9. Júrame (María Grever). 10. Estrellita (Manuel M. Ponce). 11. Maitechu mía (E. G. del Castillo / Francisco Alonso)
Edición	Barcelona: RBA Música, 1998. 1 disco (CD); 12 cm + 1 folleto (11 p.)
Intérpretes	José Carreras. English Chamber Orchestra. Director: Robin Stapleton

Título	<i>Orquesta Española con Castañuelas: Pasodobles toreros</i> (1998)
Contenido	1. España cañí (P. Marquina). 2. En er mundo (J. Fernández, J. Quintero) . 3. Pepita Creus (P. Marquina). 4. Francisco Alegre (Quintero, León, Quiroga). 5. Capote grana y oro (Quintero, León, Quiroga). 6. Yo quiero ser matador (Gordillo). 7. Suspiros de España (A. Álvarez). 8. El gato montés (Penella). 9. Islas Canarias (J. M. Tarridas). 10. Gallito (S. Lope). 11. Silverio Pérez (P. Marquina). 12. Currito de la Cruz (Quintero, León, Quiroga). 13. Manolete (P. Orozco). 14. Con divisa verde y oro (Quintero, León, Quiroga)
Edición	Sant Vicenç de Montalt: producido y editado por Papa Music, 1998. 1 disco (CD)
Intérpretes	Orquesta Española de Castañuelas

Título	<i>Alfredo Kraus canta para usted</i> (1999)
Contenido	1. Marta (Simons). 2. Quiéreme mucho (G. Roig). 3. Pesares (Álvarez). 4. Tus ojillos negros (Falla). 5. Lejos de ti (Ponce). 6. Maitechu mía (Alonso). 7. La partida (Álvarez). 8. Por eso te quiero (Lecuona). 9. Sombra del Nublo (N. Álamo). 10. Morucha (Quintero) . 11. Marchita el alma (Ponce). 12. Jota (Falla)
Edición	Madrid: Dial Discos, 1999. 1 disco (CD) (reeditada en 2001)
Intérpretes	Alfredo Kraus (tenor). Gran Orquesta Sinfónica. Director: Enrique Belenguer Estela

Título	<i>Aquí está la tuna</i> (2000)
Contenido	Diversas canciones de tuna. Entre ellas: <i>Morucha</i>
Edición	Madrid: Stigma Estudio, 2000. 1 disco (DA); 12 cm.
Intérpretes	Tuna Ibañesa

Título	<i>Banda Taurina de Madrid: Pasodobles toreros</i> (2002)
Contenido	1. Venta de Vargas (Tellería). 2. Pepita Creus (P. Pérez Chovi). 3. Gitanería andaluza (P. Cambroner). 4. Patio del farolillo (Urmeneta). 5. El beso (P. Moraleda). 6. Villena (Esquembre). 7. Toros en Pamplona (Urmeneta). 8. Dauder (S. Lope). 9. La gracia de Dios (Roig). 10. En "er" mundo (J. Quintero, F. Lorenzo) . 11. Capote azul (Urmeneta). 12. Talento (Quintero, Fernández) . 13. Viva el rumbo (Zavala). 14. Manolete (Cruz, Legaza). 15. Lola Lunares (Camarasa). 16. La Virgen de la Macarena (Monterde)
Edición	Barcelona: editado y distribuido por DCD, 2002. 1 disco (CD)
Intérpretes	Banda Taurina de Madrid

Título	<i>El tenor Juan García. temas de una vida</i> (2003)
Contenido	Recuperación de parte del repertorio del tenor Juan García a partir de discos "de piedra" de los años veinte. De Juan Quintero: 14. <i>Morucha</i>
Edición	Sarrión: Unión Musical de Sarrión, 2003. 1 disco (CD). Textos de Juan Villalba.
Intérpretes	De Morucha: Juan García (tenor) con acompañamiento de piano (Juan Quintero)

B. MÚSICA TEATRAL

Título	<i>Yola: Alas</i> (1941)
Contenido	1. "Alas" (foxtrot). Música: Juan Quintero / José M ^a Irueste. Letra: Federico Vázquez Ochando / J. L. Sáenz de Heredia 2. "Lo mismo me da" (foxtrot). Música: Juan Quintero / José M ^a Irueste. Letra: Federico Vázquez Ochando y J. L. Sáenz de Heredia
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1941. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Orquesta Gran Casino

Título	<i>Yola: Sueños de amor</i> (1941)
Contenido	1. "Sueños de amor" (fox lento). Juan Quintero Muñoz / José M. ^a Irueste 2. "Mírame" (marcha). Juan Quintero Muñoz

Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1941. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Orquesta Gran Casino

Título	<i>Yola: Sueños de amor</i> (1941)
Contenido	Números de la zarzuela cómica <i>Yola</i> . Quintero / Irueste (música). Vázquez Ochando / Sáenz de Heredia (letra) 1. "Sueños de amor" (fox lento) 2. "Mírame" (marchiña)
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1941. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Pilar Ruiz y Juan Aguilá con acompañamiento de orquesta y coro

Título	<i>Yola: Lo mismo me da</i> (ca. 1942)
Contenido	1. "Lo mismo me da" (Julio y damas). Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando / J. Quintero / J. M. Irueste 2. "Quiero". Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando / J. Quintero / J. M. Irueste
Edición	San Sebastián: Fabrica de Discos Columbia, ca. 1942. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Alfonso Goda y vicetiples del Teatro Eslava de Madrid acompañados por la Gran Orquesta Columbia Dirección: Juan Quintero 2. Celia Gámez acompañada por la Gran Orquesta Columbia. Dirección: Juan Quintero

Título	<i>Yola: Mírame</i> (ca. 1942)
Contenido	1. "Mírame" (marchiña). Juan Quintero / J. M ^a Irueste 2. "La boda" (fox-trot). Juan Quintero / J. M ^a Irueste
Edición	San Sebastián: Fabrica de Disco Columbia, [ca. 1942]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Tejada y su Gran Orquesta. Dirección: Juan Quintero

Título	<i>Yola: Mírame</i> (ca. 1942)
Contenido	1. "Mírame" (Yolanda, damas y caballeros) Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando (letra). J. Quintero (música) 2. "Alas" (Yolanda y damas). Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / J. M. Irueste (música)
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, [ca. 1942]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Celia Gámez, vice-tiples y boys del Teatro Eslava de Madrid acompañados por la Gran Orquesta Columbia. Dirección: Juan Quintero 2. Celia Gámez y vice-tiples del Teatro Eslava de Madrid acompañadas por la Gran Orquesta Columbia. Dirección: Juan Quintero

Título	<i>Yola: Sueños de amor</i> (ca. 1942)
Contenido	1. "Sueños de amor" (dúo de Yolanda y Julio). Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / J. M. Irueste (música) 2. "Marcha de la cacería" (Yolanda, damas y caballeros). Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / J. M. Irueste (música)
Edición	San Sebastián: Fabrica de Discos Columbia, [ca. 1942]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Celia Gámez y Alfonso Goda acompañados por la Gran Orquesta Columbia. Dirección: Juan Quintero 2. Celia Gámez, vice-tiples y boys del Teatro Eslava de Madrid acompañados por la Gran Orquesta Columbia. Dirección: Juan Quintero

Título	<i>Yola. ¡Sueños de amor!</i> (ca. 1942)
Contenido	1. "¡Sueños de amor!" (fox-lento). Juan Quintero / J. M ^a Irueste. 2. "Alas" (fox-trot). Juan Quintero / J. M ^a Irueste.
Edición	San Sebastián: Fabrica de Discos Columbia, [ca. 1942]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Tejada y su Gran Orquesta. Dirección: Juan Quintero

Título	<i>Si Fausto fuera Faustina: Contigo iré</i> (ca. 1944)
Contenido	Números de la revista <i>Si Fausto fuera Faustina</i> : J.L. Sáenz de Heredia / F. Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / F. Moraleda (música): 1. "Contigo iré" 2. "Qué le vas a hacer" (marchiña)
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, [ca. 1944]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Celia Gámez y Alfonso Goda. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del Mtro. Juan Quintero 2. Tejada y su Gran Orquesta del Pasapoga de Madrid. Dirección: Juan Quintero

Título	<i>Si Fausto fuera Faustina: Gua-ra-ra</i> (ca. 1944)
Contenido	Números de la revista <i>Si Fausto fuera Faustina</i> : J.L. Sáenz de Heredia / F. Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / F. Moraleda (música): 1. "Gua-ra-ra" 2. "Qué le vas a hacer"
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, [ca. 1944]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Celia Gámez, vice-tiples y boys. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero 2. Celia Gámez y tiples. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero

Título	<i>Si Fausto fuera Faustina: No es preciso que me ayude usted</i> (ca. 1944)
Contenido	Números de la revista <i>Si Fausto fuera Faustina</i> : J.L. Sáenz de Heredia / F. Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / F. Moraleda (música):

	1. "No es preciso que me ayude usted" 2. "Te quiero tanto y tanto"
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, [ca. 1944]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Celia Gámez y Alfonso Goda. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero 2. Celia Gámez, vice-tiples y boys. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero

Título	<i>Si Fausto fuera Faustina: Un millón</i> (ca. 1944)
Contenido	Números de la revista <i>Si Fausto fuera Faustina</i> : J.L. Sáenz de Heredia / F. Vázquez Ochando (letra). J. Quintero / F. Moraleda (música): 1. "Un millón" 2. "Pantomima"
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, [ca. 1944] 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	1. Celia Gámez, vice-tiples y boys. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero 2. Celia Gámez y tiples. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero

Título	<i>Amor partido por dos: Usted es un Rodríguez</i> (1951)
Contenido	1. "Usted es un Rodríguez" (schottis). Música: Juan Quintero Muñoz. Letra: F. Vázquez Ochando / L. Tejedor 2. "Reina campera" (Pasodoble). Música: Juan Quintero Muñoz. Letra: F. Vázquez Ochando / L. Tejedor
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, Juan Inurrieta, 1951. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Irene Daina y Ana María con acompañamiento de orquesta. Director: J. Quintero

Título	<i>La canción del amor mío. Selección</i> (1958)
Contenido	Selección de la opereta <i>La canción del amor mío</i> . A. Quintero / J. M ^a de Arozamena (letra). J. Quintero / F. López (música) 1. "España" 2. "El amor en España" 3. "Para qué" 4. "Es hermoso morir"
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono-Odeón, 1958. 1 disco: 45 rpm; 17 cm.
Intérpretes	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta. Director: Jacques-Henry Rys

Título	<i>Celia Gámez</i> (1960)
Contenido	Recopilatorio de canciones interpretadas por Celia Gámez. De Juan Quintero contiene: 1. <i>Yola</i> : "Mírame". Sáenz de Heredia / Vázquez Ochando (letra). Juan Quintero (música)
Edición	San Sebastián: Columbia, 1960. 1 disco: 45 rpm; 17 cm.
Intérpretes	Celia Gámez, vicetiples y boys del Teatro Eslava de Madrid. Gran Orquesta Columbia. Director: Juan Quintero

Título	<i>Mírame</i> (1977)
Contenido	1. "Mírame". Letra: José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. Música: Juan Quintero Muñoz 2. "Viajera". F. García Morcillo / F. García Val
Edición	Madrid: Beverly, 1977. 1 disco: 45 rpm, Estéreo; 17 cm.
Intérpretes	Blanca Villa

Título	<i>La Revista Musical Española, vol. 19</i> (2000)
Contenido	- <i>Yola: zarzuela cómica moderna</i> . Libreto de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. Música de Juan Quintero Muñoz y José María Iruete: 1. Alas (foxtrot): Orquesta Tejada. 2. Alas (foxtrot): Celia Gámez y vicetiples 3. La Boda (foxtrot): Orquesta Tejada 4. Marcha de la Cacería (marcha): Celia Gámez, vicetiples y boys 5. Sueños de amor (fox lento): Orquesta tejada 6. Sueños de amor (fox lento): Celia Gámez y Alfonso Goda 7. El azahar (one-step): Orquesta Tejada 8. ¡Lo mismo me da! (foxtrot): Alfonso Goda y vicetiples 9. ¡Lo mismo me da! (foxtrot): Orquesta Tejada 10. Quiero (marchiña): Celia Gámez 11. Mírame (marchiña): Celia Gámez, vicetiples y boys 12. Mírame (marchiña): Orquesta Tejada - <i>Pitos y palmas</i> . Sainete musical. Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Música de Francisco Alonso - <i>¡Que se mueran las feas!</i> Última voluntad cómico-lírica, bailable, en dos actos. Libreto de A. Paso, A. Paso hijo y Silvia Aramburu. Música de M. Martínez Faixá y José Martínez Mollá - <i>La canción del Tirol</i> . Comedia Musical. Libreto de Cecilia Mantúa y Ricardo Ros. Música de José María Torrens.
Edición	Madrid: Sonifolk, 2000. 1 disco (CD). Notas: Carlos Menéndez de la Cuesta y Galiano. Duración:
Intérpretes	De <i>Yola</i> : Gran Orquesta Columbia dirigida por Juan Quintero. Orquesta Tejada. Director: Nicasio Tejada

Título	<i>Yola: revista</i> (2001)
Contenido	1. <i>Yola</i> (revista). Original de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando. Música del maestro Juan Quintero y José M. Iruete (grabación de 1941) 2. <i>Vacaciones forzosas</i> (revista). Original de Carlos Llopi. Música del maestro Fernando García Morcillo y José M. Iruete (grabación de 1946)
Edición	Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, 2001. 1 disco (CD) + 1 folleto (14 p.). Serie lírica
Intérpretes	1. Celia Gámez, Alfonso Goda. Gran Orquesta Columbia bajo la dirección del maestro Juan Quintero 2. Celia Gámez, Carlos Casaravilla, Ramón Cebria, Olvido Rodríguez. Orquesta del Teatro Alcázar de Madrid, bajo la dirección del maestro Benlloch

C. MÚSICA DE CINE

Título	<i>La hermana San Sulpicio: Sevillanas Imperio: Viva Sevilla</i> (1940)
Contenido	1. "Sevillanas Imperio: Viva Sevilla". Florián Rey / Juan Quintero. 2. "Niño que en cueros y descalzo" (peteneras). Florián Rey [et al.].
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1940. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Imperio Argentina acompañada de guitarra por V. Gómez

Título	<i>La hermana San Sulpicio: Sevillanas Imperio: Viva Sevilla</i> (ca. 1947)
Contenido	1. "Sevillanas Imperio: Viva Sevilla". Florián Rey / Juan Quintero. 2. "Niño que en cueros y descalzo" (peteneras). Florián Rey [et al.].
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, [ca. 1947]. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Imperio Argentina acompañada de guitarra por V. Gómez

Título	<i>Mare Nostrum: Te quiero besar</i> (1949)
Contenido	1. "Te quiero besar" (canción bolero de la película <i>Mare Nostrum</i>). J. M. ^a de Arozamena y J. Quintero. 2. "Dos hermanos" (corrido). Juan Mendoza.
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1949. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Ana María González con acompañamiento de orquesta. Director: Nicasio Tejada

Título	<i>Canciones epigramáticas. La presumida</i> (1953)
Contenido	1. "Presumida" (bolero del <i>Corral de la Pacheca</i>). Sinesio Delgado / Amadeo Vives 2. "De Madrid al cielo" (schottish). E. Llovet / J. Quintero
Edición	San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1953. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	María de los Angeles Morales con acompañamiento de orquesta

Título	<i>Aventuras del barbero de Sevilla: Bulerías de Fígaro</i> (1954)
Contenido	1. "Bulerías de Fígaro". J.M. de Arozamena / L. Mariano / J. Quintero 2. "Canción de la sierra". J.M. de Arozamena / L. Mariano / J. Quintero
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1954. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. En hojas declaratorias de D.L. "Les Industries Musicales et Electriques Pathé Marconi, 1954"
Intérpretes	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta. Director: Jacques-Henry Rys

Título	<i>Aventuras del barbero de Sevilla: Caminos de gloria</i> (1954)
Contenido	1. "Caminos de Gloria". J.M. Arozamena / L. Mariano / J. Quintero 2. "Canción de amor de Fígaro". J.M. Arozamena / L. Mariano / Francis López 3. "Bulerías de Fígaro". J.M. de Arozamena / L. Mariano / J. Quintero 4. "Canción de la sierra". J.M. de Arozamena / L. Mariano / J. Quintero
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1954. 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 17'5 cm.
Intérpretes	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta. Director: Jacques-Henry Rys

Título	<i>Aventuras del Barbero de Sevilla: Plegaria de Fígaro</i> (1954)
Contenido	1. "Plegaria de Fígaro". J. M. de Arozamena / L. Mariano / F. López 2. "Caminos de gloria". J. M. de Arozamena / L. Mariano / J. Quintero
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1954. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm. En hojas declaratorias de D.L. "Les Industries Musicales et Electriques Pathé Marconi, 1954"
Intérpretes	Luis Mariano con acompañamiento de orquesta. Director: Jacques-Henry Rys

Título	<i>Estrellas de la canción: Carmen Sevilla</i> (1955)
Contenido	De la película <i>La pícaro molinera</i> : 1. "La pícaro molinera". Arozamena y C. Halffter 2. "Zorongo, Jaleo". Arozamena y C. Halffter. De la película <i>Un caballero español</i> : 3. "En una calle cualquiera" (farruca). Arozamena y Quintero 4. "Ole ya, compañero" (pasodoble). Arozamena y Quintero
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1955. 1 disco (12 min.): 45 rpm, estéreo; 17'5 cm.
Intérpretes	Carmen Sevilla acompañada de orquesta

Título	<i>Un caballero andaluz: En una calle cualquiera</i> (1955)
Contenido	1. "En una calle cualquiera" (farruca). Arozamena / Quintero 2. "Ole ya, compañero" (pasodoble). Arozamena / Quintero
Edición	Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1955. 1 disco (6 min.): 78 rpm; 25 cm.
Intérpretes	Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta

Título	<i>Melodías populares del cine español de los años 40. Vol. 2</i> (1997)
Contenido	Incluye 25 canciones cinematográficas del periodo. De Juan Quintero: - <i>Deliciosamente tontos</i> (1943): 12. "Vana ilusión" (rumba): José Valero con orquesta 13. "Pensar en ti" (foxtrot): Rina Celi con orquesta.

Edición	Barcelona: Blue Moon, 1997. 1 disco (CD)
Intérpretes	De las piezas de Quintero: José Valero y Rina Celi con acompañamiento de orquesta.
Título	<i>Clásicos del cine español, vol. 1 Juan Quintero (1998)</i>
Contenido	- <i>Locura de amor</i> (Juan de Orduña, 1947): 1. "Títulos de crédito", 2. "Cabalgando hacia el Castillo", 3. "La comitiva del Emperador", 4. "Locura de Amor", 5. "Las damas de la Reina/Recuerdos", 6. "La Cacería" 7. "Final". - <i>Pequeñeces</i> (Juan de Orduña, 1949): 8. "Títulos/Fin de curso", 9. "La condesa y el marqués", 10. "Baile en... (vals)", 11. "En París", 12. "Buscando a Jacobo", 13. "Asesinato en Carnaval", 14. "Cena de gala" 15. "Final". - <i>Mare Nostrum</i> (Rafael Gil, 1948): 16. "Mare Nostrum (Títulos de crédito)", 17. "En el puerto de Nápoles", 18. "La ruinas de Pompeya", 19. "Sembrando muerte", 20. "La fiesta del consulado", 21. "Adiós para siempre". - <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951): 22. "Títulos de crédito", 23. "La tormenta", 24. "La batalla. El Gran Capitán", 25. "En Córdoba", 26. "Ante el consejo", 27. "Fanfarria y marcha", 28. "¡Tierra a la vista!".
Edición	Madrid: Fundación Autor, 1998. 1 disco (CD). Duración: 56:15
Intérpretes	Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. Director: José Nieto. Arreglos. Benito Lauret.
Título	<i>Grandes de la copla, 11: Carmen Sevilla (2002)</i>
Contenido	Recopilatorio de canciones interpretadas por Carmen Sevilla. De Juan Quintero contiene: 1. "Olé ya, compañero" (pasodoble de la película <i>Un caballero Andaluz</i>). J. Mª de Arozamena (letra) / J. Quintero (música) 2. "En una calle cualquiera" (farruca de la película <i>Un caballero Andaluz</i>). J. Mª de Arozamena (letra) / J. Quintero (música)
Edición	Sevilla: Calé Records, 2002. 1 disco (CD). Ejemplar distribuido con publicación impresa <i>El Correo de Andalucía</i> . Colaboran: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Caja San Fernando
Intérpretes	Carmen Sevilla con acompañamiento de orquesta
Título	<i>Fantasia Cinematográfica, vol. 1 (Antología de la música del cine español) (2007)</i>
Contenido	CD1: Juan QUINTERO: <i>Locura de amor</i> (1948). 1. "Títulos de crédito", 2. "Cabalgando hacia el Castillo", 3. "La comitiva del Emperador", 4. "Locura de Amor", 5. "Las damas de la Reina/Recuerdos", 6. "La Cacería" 7. "Final". Jesús GURIDI: <i>Marianela</i> (1940); Joaquín TURINA. <i>Eugenia de Montijo</i> (1944); Manuel PARADA: <i>Los últimos de Filipinas</i> (1945) CD 2: Jesús GARCÍA LEOZ: <i>Bienvenido Mr. Marshall</i> (1953); Manuel PARADA: <i>Maribel y la extraña familia</i> (1960); Miguel ASINS ARBÓ: <i>Plácido</i> (1961); José NIETO: <i>El Caballero Don Quijote</i> (2002); Carmelo A. BERNAOLA: <i>Pasodoble</i> (1988); Miguel ASINS ARBÓ: <i>La vaquilla</i> (1985); Joaquín TURINA: <i>Fantasia cinematográfica</i> (1945)
Edición	Madrid: Radiotelevisión Española (RTVE Música), 2007. 2 discos (LIBRO+CD). Selección Musical y Textos: Ana Vega Toscano. Duración: (CD 1) 51:19 (CD 2) 54:26. La música de Juan Quintero fue interpretada según los arreglos de José Nieto y Benito Lauret.
Intérpretes	Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Director: Adrian Leaper. Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Director: Enrique García Asensio. Ana Vega Toscano (Piano)

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y RECURSOS WEB

A. MÚSICA Y CINE.....	629
B. CINE ESPAÑOL.....	650
C. TEORÍA DEL CINE, ANÁLISIS FÍLMICO, SEMIÓTICA.....	661
D. MÚSICA ESPAÑOLA (SELECCIÓN SIGLO XX).....	663
E. OTRAS OBRAS DE INTERÉS.....	665
F. FUENTES PRIMARIAS.....	666
G. PUBLICACIONES PERIÓDICAS.....	671
H. RECURSOS WEB.....	673

A. MÚSICA Y CINE

A. 1. Música y Cine (Internacional)

A. 1. 1. Obras de carácter general y colectivas

- AA. VV. *El Musical. Nickel Odeon* (Madrid), 25 (Invierno 2001).
- _____. *XII Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica*. Sevilla: Diputación Provincial – Área de Cultura, 1998.
- _____. *IX Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica*. Sevilla: Diputación Provincial – Área de Cultura, 1995.
- _____. *V Encuentro Internacional de Música de Cine (1991, Sevilla)*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda – Diputación Provincial, 1991.
- _____. *III Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1989.
- _____. *II Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda / Diputación: 1988.
- _____. *Les musiques des films. Vibrations* (Toulouse), 4 (Enero, 1987).
- _____. *Encuentro Internacional de Música de Cine* (4 vols.). Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1986.
- ALLEN, Jonathan / CUBILES, José Antonio / PADROL, Joan. *La música en el cine: Cuarta edición, 2-23 de mayo de 1990, Teatro Guiniguada las Palmas de Gran Canaria, Casa de la Cultura Santa Cruz de Tenerife / Filmoteca Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, 1990.
- ARCOS, Carmelo. *Cine y música*. Barcelona: Salvat, 1997. 3 v. Contiene: v.1 *Homenaje a la música del cine. Musicales. Aventuras* - v.2 *Comedia. Fantástico y ciencia ficción. Drama* - v.3 *Cine histórico. Terror. Suspense y policíaco. Western*.
- BEAUVAIS, Yann (Ed.). *Musique film*. Paris: Cinémathèque française, 1986.
- BENÍTEZ, José María / CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996.
- BIAMONTE, Salvatore. G. (Ed.). *Musica e film*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1959.
- BLAS, Juan Antonio de (Dir.). *Música en pantalla*. Avilés: Centro de Profesores y de Recursos de Avilés, 2000.
- BONET MÚJICA, Lluís. *Historia de la música en el cine*. Barcelona: Discos Belter, 1982-83. 4 vols.
- BUHLER, James / FLINN, Caryl / NEUMEYER, David (Eds.). *Music and cinema*. Hanover: University Press of New England, 2000.
- CALS, Jean-Claude. *De la musique pour les images*. Toulouse: Rectorat MAFPEN de l'Académie de Toulouse, 1995.
- CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T & B Editores, 2003.
- CARON, Alfred / CHION, Michel (et al.). *Figures du compositeur: de Gesualdo à Pierre Schaeffer, le compositeur vu par le cinéma et la télévision, 1905-1995*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1996.
- COLÓN PERALES, Carlos. *Introducción a la historia de la música en el cine: la imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar, 1993.

- COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *XV Encuentro Internacional Música de Cine (2001, Sevilla)*. Sevilla: Teatro de la Maestranza, 2001.
- COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques, 1963.
- COMUZIO, Ermanno. *Colonna sonora: dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*. Roma: Ente dello spettacolo, 1992.
- _____. *Colonna sonora: dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*. Milano: Il formichiere, 1980.
- CORTÉS, Blas. «La música en el cine». En: *Ciclo Música y Cine*. Valencia: Filmoteca Valenciana / Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1985.
- CUETO, Roberto: *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- DEUTSCH, Didier C. (Ed.). *VideoHound's soundtracks: music from the movies, Broadway and television*. Detroit: Visible Ink Press, 1998.
- EVANS, Mark. *Soundtrack*. New York: Da Capo, ²1979.
- GREEN, Stanley. *The encyclopaedia of the musical film*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1981.
- GREY, Andrea. *Music for film: papers delivered at the National Music for Film Symposium*. Sydney: Resources Unit, Australian Film and Television School: 1985.
- JÓDAR, Julián de (Dir.). *Bandas sonoras originales*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1995.
- JOUSSE, Thierry / SAADA, Nicolas (Coords.). “Musiques au cinéma”. *Cahiers du cinéma* (París), Número Especial (1995).
- KERMOL, Enzo / TESSAROLO, Mariselda. *La musica del cinema*. Roma: Bulzoni, 1996.
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. Título original: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books, 1997.
- LACOMBE, Alain / ROCLE, Claude. *Musique du Film*. Paris: Editions Francis van de Velde, 1979.
- LARSON, Randall D. (Ed.). *Film music around the world*. San Bernardino (CA): Borgo Press, 1987.
- LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine* (Libro + CD). Cáceres: Asociación Cinéfila RE BROSS, 2002.
- MACDONALD, Lawrence E. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. New York: Ardsley House Publishers, 1998.
- MACGOWAN, Kenneth. *Behind the screen; the history and techniques of the motion picture*. New York: Delacorte Press, 1965.
- MANNINO, Franco. *Musica per film: ricordi ed esperienze*. Venezia: Marsilio, 2002.
- MARILL, Alvin H. *Keeping score: film and television music, 1988-1997*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 1998.
- MARMORSTEIN, Gary. *Hollywood rhapsody: movie music and its makers, 1900 to 1975*. New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1997.
- MASETTI, E. (comp.). *La musica nel film. Quaderni della mostra internazionale d'artecinematografica di Venecia*. Roma: Bianco e nero, 1950.

- MAZMANIAN, Nicolas / XIMENES, Maria Teresa / PERAT, Roberto. *Introduzione alla musica per film*. Genova / Marsella / Barcelona: Conservatorio Statale di Musica / Conservatoires National de Région Musique Art Dramatique / Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona: 1995.
- MICELI, Sergio. *Musica e cinema nella cultura del Novecento*. Firenze: Sansoni, 2000.
- _____. (Ed.). *Atti del convegno internazionale di studi: Musica e Cinema (Siena 19 - 22 agosto 1990)*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1992. (*Rassegna annuale di studi musicologici* V. XII Nuova serie N. 22 Anno 1990).
- _____. *La musica nel film. Arte e artigianato*. Firenze: Discanto Edizioni, 1982.
- MORGAN, David. *Knowing the score: film composers talk about the art, craft, blood, sweat, and tears of writing music for cinema*. New York: HarperEntertainment, 2000.
- MOTTE-HABER, Helga de la (Ed.). *Film und Musik: fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte*. Mainz / London / Madrid / New York / Paris / Tokyo / Toronto: Schott, 1993. (*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, 34),
- MOTTE-HABER, Helga de la / EMONS, Hans. *Filmmusik: eine systematische Beschreibung*. Munich: Hanser, 1980.
- MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.
- NAVARRO ARRIOLA, Sergio y Heriberto. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Navarra: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003. (Reedición Ampliada: 2005).
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005.
- _____. «La música incidental en el cine y el teatro». En: *El legado musical del s. XX*. Pamplona: Eunsa, 2002, pp. 151-79.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992.
- PADROL, Joan. *Diccionario de Bandas Sonoras*. Madrid: T&b, 2007.
- _____. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2006
- PÉREZ SEVILLA, G. (Dir.). *Historia de la música del cine*. [Barcelona]: Euroliber, 1994.
- PORCILE, François. *Présence de la musique pa l'écran*. París: Edit. du Cerf, 1969.
- PRENDERGAST, Roy M. *Film Music: a neglected art*. New York: Norton and Company, 1992.
- RONDOLINO, Gianni. *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica*. Torino: Utet, 1991.
- RUSSELL, Mark / YOUNG, James (Eds.). *Bandas Sonoras. Cine*. Barcelona: Océano, 2001.
- SÁNCHEZ BLUME, Armando / ROSELL, Oriol. *Grandes temas musicales del cine*. Barcelona: Euroliber, 1995.
- SCHARF, Walter. *The history of film scoring*. Studio City, California: Cinema Songs, 1988.
- SCHNEIDER, Norbert Jürgen. *Handbuch Filmmusik*. München: Ölschläger, 1990.
- SIMEON, Ennio. *Per un pugno di note: storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*. Milano: Rugginenti, 1995.
- THOMAS, Tony (Ed.). *Film Score: the view from the podium*. South Brunswick, [N.J.]: A. S. Barnes, 1979.

- THOMAS, Tony. *Music for the movies*. New Jersey: A. S. Barnes, 1973 (²1997).
- TONKS, Paul. *Film music*. London: Harpenden - Pocket Essentials, 2001.
- UTRERA, Claudio (Edit.). *La música en el cine: Teatro Guinguada*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de junio-6 de julio 1991, Casa de la Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio-9 de julio 1991. [Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Educación, Cultura y Deportes], 1991.
- UTRERA, Claudio et al. (Edit.). *La música en el cine: panorámica; memorial Wagner*. Gran Canaria: Dirección General de Cultura, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.
- VALLS GORINA, Manuel / PADROL, Joan / PORTER I MOIX, Miquel (dir.). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- VILALTA, Luis (Dir.). *Cine & música: las obras maestras del cine*. Barcelona: Salvat, 1988.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- XIMENES, Maria Teresa. *Introduzione alla musica per film*. Genova: ATA, 1995.
- [sin aut.]. *Trento cinema 1990: Incontri internazionali con la musica per il cinema, Concorso internazionale di composizione Trento cinema-la colonna sonora, 1990*. Trento: Servizio attività culturali - Provincia autonoma, 1990.
- [sin aut.] *Trento cinema: Incontri internazionali con la musica per il cinema: Concorso internazionale di composizione Trento cinema, la colonna sonora*. Trento: Servizio attività culturali della Provincia autonoma, 1988.

A. 1. 2. Compositores, cineastas, géneros o cinematografías concretas

- ABEL, Richard / ALTMAN, Rick (Eds.). *The Sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- ALTMAN, Rick. «The Silence of the Silents». *The Musical Quarterly*, 80 (1996), p. 648-718.
- _____. (et. al.). *L'IMMAGINE acustica: dal muto al sonoro, gli anni della transizione in Europa*. [Italia]: Transeuropa, 1992.
- _____. *The American film musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- ALVAREZ SOLAR, Maria. «Danzón. Interacción entre la música popular y el cine». *Corriente del Golfo*, 3 – 4 (1998), pp. 29 – 36.
- ANDERSON, Gillian B. *Music for Silent Films 1894-1929: A Guide*. Washington: Library of Congress, 1988.
- APPELBAUM, Stanley. *The Hollywood musical: a picture quiz book*. New York: Dover, 1974.
- ARCOS RUS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BARRIOS, Richard. *A song in the dark: The birth of the musical film*. New York: Oxford University Press, 1995.
- BELAYGUE, Christian / TOULET, Emmanuelle (Edits.). *Musique d'écran: l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- BERG, Charles Merrell. *An investigation of the Motives for and Realization of Music Accompanying the American Silent Film 1896 – 1927*. Chicago: Arno Press, 1976.
- BERRIATÚA, Luciano. «Las músicas de acompañamiento para *Faust* de Murnau». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 20 (Junio, 1995), pp. 6 – 22.

- BOSCH I HUGAS, Joan. *El spaghetti-western y la revolución morriconiana*. Barcelona: ACDMC, 2002.
- BOSCH I HUGAS, Joan. *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*. Barcelona: ACDMC, 2000.
- BOURRE, Jean Paul. *Opéra et cinéma*. Paris: Artefact, 1987.
- BOWERS, Q. David. *Nickelodeon theatres and their music*. Vestal, New York: Vestal Press, 1986.
- BRUCE, Graham Donald. *Bernard Herrmann: film music and narrative*. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1985.
- BURT, George. *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- CAMERON, Evan William. *Sound and the cinema: the coming of sound to American film*. New York: Redgrave Pub, 1980.
- COCHRAN, Alfred W. «Aaron Copland: Film Composer», *Schwann Opus* (Woodland, California), (Fall, 1996), p. 15.
- _____. *Style, Structure, and Tonal Organization in the Early Film Scores of Aaron Copland*. Doctoral dissertation, (Harvard?): 1986.
- COLÓN PERALES, Carlos. *John Barry*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1995.
- _____. «Para una periodización de la historia de la música cinematográfica en los Estados Unidos (1895-1993)». *Area 5* (Madrid), 3, 1994.
- _____. *Jerry Goldsmith*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1993.
- _____. *Europa en Hollywood*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1992.
- _____. «George Gershwin y Leonard Bernstein». En: *V Encuentro Nacional de Música de Cine*. Sevilla: Encuentros Internacionales de Música de Cine, Diputación de Sevilla, 1991.
- _____. *Rota-Fellini: la música en las películas de Federico Fellini*. Sevilla: Universidad, 1981.
- CRAIG, Warren. *The great songwriters of Hollywood*. San Diego: Barnes, 1980.
- DARBY, William / DU BOIS, Jack. *American film music: major composers, techniques, trends, 1915-1990*. Jefferson (N.C.): McFarland, 1990.
- DELAMATER, Jerome. *Dance in the Hollywood musicals*. Ann Arbor: UMI Press, 1998.
- DUHAMEL, A. «The film-music of Joseph Kosma». *Revue Musicale* (París), 412-15 (1989), pp. 161 – 171.
- EGOROVA, Tatiana K. *Soviet film music: an historical survey*. Australia: Harwood Academic Pub.; Amsterdam: OPA, Overseas Pub. Assn. 1997.
- EHRENSTEIN, David / REED, Bill. *Rock on film*. New York: Deliah – Putnam, 1982.
- FARREN, Jonathan. *Ciné-rock*. Paris: A. Michel, 1979.
- FAULKNER, Robert R. *Music on demand: composers and careers in the Hollywood film industry*. New Brunswick: Transaction Books, 1983.
- _____. *Hollywood Studio Musicians. Their work and carrers in the recording industry*. Chicago: Aldine Atherton, 1971.
- FEHR, Richard / VOGEL, Frederick G. *Lullabies of Hollywood: movie music and the movie musical, 1915-1992*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1993.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

- GABBARD, Krin. *Jammin' at the margins: jazz and the American cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- GALLEZ, D. W. «Satie 'Entracte': model of film-music». *Cinema Journal* (Champaign, Illinois), vol. 16 / 1 (1976), pp. 36 – 50.
- GAUTIER, Henri. *Jazz au cinéma*. Lyon: SERDOC, [sin fecha, 1960?].
- GORBMAN, Claudia. «Music as salvation: notes on Fellini an Rota». *Film Quarterly* 28 – 2 (Invierno 1974 / 75), pp. 17 – 25.
- GUILLOT, Eduardo. *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara, 1999.
- HANDZO, S. «Sound and music in the movies - The Golden-Age of film-music». *Cineaste* (New York), vol. 21 / 1 – 2 (1995), pp. 46 – 55.
- HOFMANN, Charles. *Sounds for silent*. Nueva York: DBS Pulications, 1970.
- HUBBERT, J. «'Whatever happened to great movie music?': Cinema-verite and Hollywood film music of the early 1970s». *American Music*, vol. 21 / 2 (Summer, 2003), pp. 180 – 213.
- HUNTLEY, John. *British film music*. London: S. Robinson, 1947.
- KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2001.
- LACOMBE, Alain. *Hollywood rhapsody: l'âge d'or de la musique de film à Hollywood*. Paris: Jobert / Transatlantiques, 1983.
- LACOMBE, Alain / PORCILE, François. *Les musiques du cinéma français*. Paris: Bordas, 1995.
- LARSON, Randall D. *Music from the house of Hammer: music in the Hammer horror films, 1950-1980*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 1996.
- _____. *Musique fantastique: a survey of film music in the fantastic cinema*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1985.
- LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la música*. Barcelona: Montensinos, 1989.
- LEES, Gene / MANCINI, Henry. *Did they mention the music?* New York: Cooper Square Press, 2001.
- LEK, Robbert van der. *Diegetic music in opera and film: a similarity between two genres of drama analysed in works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- LEVIN, David J. *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen: the dramaturgy of disavowal*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.
- MAGALETTA, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: Quattro venti, 1997.
- MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & LIM, 1994.
- MANZO-ROBLEDO, Francisco. « La función de la música popular en tres películas mexicanas: Frida, Danzón y Doña Herlinda y su hijo». *Especulo* (Madrid), 9 (1998). http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/f_manzo.html
- MARKS, Martin Miller. *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*. New York: Oxford, Oxford University Press, 1997.

- MARZAL FELICI, José J. «El sonido del cine mudo». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 20 (Junio, 1995), pp. 23 – 36.
- MASSON, Alain. *Comédie musicale*. Paris: Stock, 1981.
- MEEKER, David. *Jazz in the movies: a guide to jazz musicians 1917-1977*. London: Talisman Books, 1977.
- MICELI, Sergio. *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Mostra, Colección Mitemas, 1997.
- MOUELLIC, Gilles. *Jazz et cinéma*. París : Cahiers du cinéma, 2000.
- MUNDY, John. *Popular music on screen. From the Hollywood musical to music video*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- MUNSÓ CABÚS, Juan. *Cine musical de Hollywood*. Barcelona: Film ideal, 1997.
- NASCIMBENE, Mario. *Músico, malgre moi. Autobiografía de un músico de cine*. Valencia: Fundación Municipal de Cine, 1992.
- NEUMEYER, David. «Schoenberg at the movies, Dodecaphony and film». *Music Theory Online*, I (1993), pp. 1 – 20.
- ODOM, Selma Landen. *Dance And Film*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1977.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Utilización de la Música Clásica como Música preexistente cinematográfica». En: *En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad*. José M^a GARCÍA LABORDA / Eduardo ARTEAGA ALDANA (Eds.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 71-84.
- _____. «La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano». En: *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. José M^a GARCÍA LABORDA (Ed.). Sevilla: Doble J, 2004, pp. 109-26.
- _____. «La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo». *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. José M^a GARCÍA LABORDA. Sevilla: Doble J, 2004, pp. 275-91.
- _____. «Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad». En: *Actas del VI Congreso Cultura Europea*. Pamplona, 2000. Ed. Enrique BANÚS / Beatriz ELÍO. Cizur Menor (Navarra): Aranzadi, 2002.
- _____. «La ópera como diégesis en la narración fílmica en las últimas dos décadas». *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid), VI (1999).
- PADROL, Joan. «Los arreglistas musicales como futuros compositores de bandas sonoras». En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 383 - 402.
- PALMER, Christopher. *The composer in Hollywood*. London / New York: Marion Boyars, 1990.
- PAOLA, Luis de. *Música para películas mudas*. Madrid: Rialp 1978.
- PARKER, R. «Carlos Chavez and film-music. Projects from the 1930s and 1940s». *Heterofonia* (México), vol. 17 / 1 (Enero – Marzo, 1984), pp. 13 – 27.
- PÉREZ AGUSTÍ, A. *Cine musical*. Madrid: Adolfo Pérez Agustí, 2003.
- PÉREZ PÉREZ, Miguel Ángel. *Hollywood film music: cramping the composer's style*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

- PERROT, Vincent. *B.O.F.: musiques et compositeurs du cinéma français*. Paris: Dreamland, 2002 [libro + dvd].
- POLITE, Pablo G. / SÁNCHEZ, Sergi (coords.). *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.
- ROBINSON, David (Ed.). *Musique et cinéma muet*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1995. (*Les dossiers du Musée d'Orsay*, 56).
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.
- ROMNEY, Jonathan / WOOTTON, Adrian. *Celluloid jukebox: popular music and the movies since the 50s*. London: British Film Institute, 1995.
- ROSAR, William. H. «Film music and Heinz Werner's theory of physiognomic perception». *Psychomusicology, A journal of research in music cognition* (Florida), XIII (1994), pp. 154 - 165.
- ROSEN, Philip. «Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films». *Yale French Studies*, 60 (1980), pp. 157 - 182.
- RUIZ ROJO, José Antonio. «Música para el Hollywood de la Edad Dorada». *Ritmo* (Madrid), 750 (Febrero, 2003), p. 6 - 10.
- _____. «Música para el cine mudo». *Ritmo* (Madrid), 731 (2001), p. 6 - 10.
- RUVIRA, Pep. «La música de Ennio Morricone, a propósito de *Frantic*». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 1 (1989), pp. 172 - 174.
- SANTI, P. M. de. *La musica de Nino Rota*. Bari: La Terza, 1983.
- SCHAFER, K. H. «Cinema and Dodecaphony. Film-music». *Revue du Cinema* (París), 394 (1984), pp. 10 - 11.
- SHELLE, Michael. *The Score: Interviews With Film Composers*. Silman-James Press: 1999.
- SCHUDACK, Achim. *Filmmusik in der Schule: Studien zu Kazan, Bernsteins "On the waterfront"; ein Beispiel interdisziplinärer Filmanalyse und integrativen Musikunterrichts*. Augsburg: Wissner, 1995.
- SEROFF, Victor. *Sergei Prokofiev: A soviet tragedy*. New York: Funk and Wagnalls, 1968.
- SMITH, Steven C. *A heart at fire's center: the life and music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- TAIBO, Paco Ignacio. *La música de Agustín Lara en el cine*. México D. F.: Filmoteca de la UNAM, 1984.
- VAN DER LEK, Robbert. «Oper ohne Gesang? Zur Gattungsbestimmung von Korngolds Musik für den Film». *Musikforschung*, vol. 53 / 4 (Octubre - Diciembre, 2000), pp. 401 - 413.
- _____. «Concert music as reused Film-music - Korngold, E.W. self-arrangements». *Acta Musicologica*, vol. 66 / 2 (Julio - Diciembre, 1994), 78 - 112.
- VICIANA, Paco / ÁNGEL, Salvador. *Drácula: un mito en el cine / Música para un vampiro: triángulo analítico formado por la música de James Bernard, John Williams y Wojciech Kilar*. Figueres: Staccato, 1996.
- VIDAL, Marion / CHAMPION, Isabelle. *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*. Paris: MA éditions, 1990.
- WATKINS, Glenn. *Soundings: music in the twentieth century*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1988.

WEIS, Elisabeth. *The silent scream: Alfred Hitchcock's sound track*. Rutherford (N.J.): Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

WRIGHT, H. Stephen. «Film music in America, An Essay an bibliography». *Music reference Services Quarterly*, I (1993), pp. 101 – 113.

[sin aut.]. *Bernard Herrmann*. Las Palmas de Gran Canaria: Filmoteca canaria, 2002.

A. 1. 3. Teoría y técnica de la música cinematográfica

ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns. *El Cine y la música*. Madrid: Fundamentos, ²1981. (Edición Original: *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press, 1947).

ADVIS, Luis. «Acerca de la música de cine». *Aithesis - Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* (Santiago de Chile), Nº 13 (1980 – 1981).

ALSINA THENEVET, Homero / ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim (Eds). «El cine sonoro y la música en el cine». En: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Catedral, 1989.

ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York / London: Routledge, The American Film Institute, 1992.

AMYES, Tim. *Técnicas de postproducción de audio en vídeo y film*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1992.

ANDERSON, Gillian B. «Performing the air with music, The need for film music bibliography». *Music Reference Services Quarterly, Foundations in Music Bibliography*, II (1993), pp. 59 – 103.

ARNHEIM, Rudof. *Film as art*. Berkeley: University of California Press, 1971.

ATKINS, Irene Kahn. *Source music in motion pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1983.

AUMONT, Jacques / MARIE, Michel. «El análisis de la imagen y el sonido». En: *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BALDI, Gian Vittorio. *Il linguaggio espressivo del suono e il commento musicale nell'opera cinematografica*. [S. l.]: Macchia, 1978.

BAUDRIER, Yves. *Les Signes du visible et de l'audible*. Paris: Institut des hautes études cinématographiques, 1964.

BAZELON, Irwin. *Knowing the score: notes on film music*. New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1975 (²1981, New York: Arco Pub.).

BEACHAM, Frank. «Virtual sound for movies, The aural ideal». *American Cinematographer*, LXXIV (1993), pp. 83 – 84.

BEESE, H. «Filmmusik». *Filmkritik*, vol. 21 / 12 (1977), pp. 612 – 621.

BELL, David A. *Getting the best score for your film: a filmmakers' guide to music scoring*. Los Angeles: Silman-James Press, 1994.

BELTRÁN MONER, Rafael. *Ambientación Musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, ²1991.

BERNSTEIN, Charles H. *Film music and everything else!* California: Turnstyle Pub., 2000.

BERNSTEIN, Leonard. *The joy of music*. New York: Simon and Schuster, 1959.

BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinema*. Paris: Edilig, 1984.

BOLIVAR, Valerie J. / COHEN, Annabel J. / FENTRESS John C. «Semantic and formal congruency in music and motion pictures, Effects on the interpretation of visual actino».

Psychomusicology, A journal of research in music cognition (Florida), XIII (1994), pp. 28 – 59.

BORNOFF, Jack. *Music and the twentieth century media*. Florencia: Olschki, 1972.

BROWN, Royal S. «Film-music - The Good, The Bad, and The Ugly». *Cineaste* (New York), vol. 21 / 1 – 2 (1995), pp. 62 – 67.

BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.

BROWNRIGG, Mark. *Film music and film genre*. Stirling: University of Stirling, 2003.

BURZAWA, Ewa. «The aesthetics of film music, Functionality and formlessness». En: *Music in metamorphoses of aesthetic categories*. Brno: Masarykova University, 1993, pp. 291 – 295.

CACAVAS, John / KAPLAN, Steve. *The art of writing music: a practical book for composers and arrangers of instrumental, choral, and electronic music as applied to publication, films, television, recordings, and schools*. Van Nuys (California): Alfred Publishing Co., 1993.

CANO, Cristina / CREMONINI, Giorgio. *Cinema e musica: il racconto per sovrapposizioni*. Bologna: Thema, ²1995.

CARLIN, Dan Sr. *Music in Film and Video Productions*. Oxford; Boston: Focal Press, 1991.

CARPENTIER, Alejo. «La música y el cine». En: *Letra y solfa: cine*. Barcelona: Mondadori, 1990, pp. 213 – 226.

CHAVEZ, Carlos. *Toward a new music: music and electricity*. New York: W. W. Norton & company inc., 1937.

CHION, Michel. *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993 (París: Nathan ¹1990).

COCKSHOTT, Gerald. *Incidental music in the sound film*. London: British Film Institute, 1946.

COHEN, Annabel J. «The psychology of film music». *Psychomusicology, A journal of research in music cognition* (Florida), XIII (1994), pp. 1 - 9.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (²2000, New York: Oxford University Press).

COPLAND, Aaron. *What to listen for in music*. New York: New American Library 1953. (Trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1975; Reed. New York: Mentor, 1999)

_____. *Music and imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

_____. «Music in the films». En: *Our new music*, Aaron COPLAND. New York / London: Whittlesey House / McGraw-Hill Book Company, 1941.

CUELLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV, 1998. Publicado con motivo del curso *Las artes en el cine* (Valencia, noviembre 1998).

DOLAN, Robert Emmett. *Music in modern media; techniques in tape, disc and film recording, motion picture and television scoring and electronic music*. New York: G. Schirmer, 1967.

- DONNELLY, K. J. *Altered status. A review of music in postmodern cinema and culture. Postmodern surroundings*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei M. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1986.
- EISLER, Hanns. «Film music - work in progress». *Historical Journal of Film Radio and Television* (Oxford), vol. 18 / 4 (Octubre, 1998), pp. 591 – 594.
- FLINN, Caryl. «The problem of femininity in theories of film-music». *Screen* (Oxford), vol. 27 / 6. (Noviembre – Diciembre, 1986), pp. 56 – 72.
- FRESNAIS, Gilles. *Son, musique et cinéma*. Chicoutimi: Gaetan Morin, 1980.
- FRITH, S. «Mood Music an inquiry into narrative film-music». *Screen* (Oxford), vol. 25 / 3 (1984), pp. 78 – 87.
- GERTRUDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- _____. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- GIANNETTI, Louis D. *Understanding movies*. Englewood Cliffs: Prentice – Hall, 1972.
- GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- GORBMAN, Claudia. «The state of film-music criticism». *Cineaste* (New York), vol. 21 / 1 – 2 (1995), pp. 72 – 75.
- _____. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Pub.; Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- _____. «Narrative Film-Music». *Yale French Studies* (New Haven), 60 (1980), pp. 183 – 203.
- HACQUARD, Georges. *La musique et le cinéma*. París : Presses Universitaires de France, 1959.
- HAGEN, Earle. *Scoring for films; a complete text*. New York: E.D.J. Music / Criterion Music Corp., 1971.
- HARRELL, Jean Gabbert. *Soundtracks: a study of auditory perception, memory, and valuation*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1986.
- _____. «Phenomenology of Film-Music». *Journal of Value Inquiry* (Dordrecht), vol. 14 / 1 (1980), pp. 23 – 34.
- JACHATURIAN, Aram I. / SHOSTAKOVITCH, Dmitri. *La música en el cine*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1957.
- JOST, François / LA ROCHELLE, Réal (Dirs.). *Cinéma et musicalité*. Montréal: "Cinémas", 1992.
- JULIEN, Jean-Rémy. «Défense et illustration des fonctions de la musique de film». *Vibrations*, 4 (1987), pp. 28 – 41.
- _____. «Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film». *Revue de Musicologie* (París), vol. 66 / 2 (1980), pp. 179 – 202.
- KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.
- KARLIN, Fred / WRIGHT, Rayburn. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. New York: Schirmer Books, cop. 1990.
- LACOMBE, Alain. *Des Compositeurs pour l'image: cinéma et télévision*. Neuilly-sur-Seine: Musique et promotion, 1982.

- LARSEN, P. «The narrativity of film music». *Kosmorama* (Kbenhavn), 222 (Invierno, 1998), pp. 80 – 98.
- LEVY, Louis. *Music for the movies*. London: S. Low, Marston, 1948.
- LIMBACHER, James L. *Film music: from violins to video*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1974.
- LIPSCOMB, Scott / KENDALL, Roger A. «Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film». *Psychomusicology, A journal of research in music cognition* (Florida), XIII (1994), pp. 60 - 98.
- LISSA, Zofia. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965.
- LITWIN, Mario. «Valeur esthétique et fonction dramatique de la musique de film». *Positif* (París), 389-90 (Julio – Agosto, 1993), pp. 116 – 118. Versión on-line: <http://www.traxzone.com/content/index.asp?section=articles&num=57>
- _____. *Le film et sa musique*. Paris: Romillat, 1992.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. «La interdisciplinarietà: ¿Un inconveniente para el patrimonio musical cinematográfico?». En: *El Patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco J. GIMÉNEZ / Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ / Consuelo PÉREZ (Eds.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía / Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 171 - 190.
- _____. «Análisis Musical vs Análisis audiovisual: el dedo en la llaga». En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 143 - 153.
- _____. «Los materiales de sonido en el audiovisual». *Seminari de Patrimoni Cinematogràfic – Universitat de Barcelona*, Ed. Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ. Barcelona: Laboratori d'Investigació Audiovisual, 2000, pp. 77 – 99.
- _____. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186. Versión en castellano: <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>
- _____. «Els components sonors cinematogràfics: un problema de mutilació patrimonial». En: *El patrimoni cinamatogràfic a Catalunya*. Ed. Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995, pp. 255 – 266.
- LONDON, Kurt. *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible developments*. London: Faber & Faber Ltd, 1936 (1970, New York: Arno Press).
- LUSTIG, Milton. *Music editing for motion pictures*. New York: Hastings House, 1980.
- MANCINI, Henry. *Sounds and scores; a practical guide to professional orchestration*. Northridge Music, 1962.
- MANVELL, Roger / HUNTLEY, John. *The technique of film music*. London: Focal Press, 1957. (New York: Hastings House, 1975; London: Focal Press, 1980).
- MARTÍNEZ TORRES, Rafael. «La música en el cine». *Espectáculo* (Madrid), 68 – 77 (1953).
- MICELI, Sergio. «Analizzare la musica per film. Una riprosta della teoria dei livelli». *Rivista Italiana di Musicología*, XXIX (1994), pp. 517 – 544.
- MORRICONE, Ennio / MICELI, Sergio. *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*. Venezia: Marsilio, 2001.
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «¿Existe una frontera entre la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 745 – 760.
- PAGAN, Alessandra / CECCHINATO, Manuel. *Cinema e forme sonore*. Udine: Forum, 2000.
- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine* [Microforma]. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- PELLEGRINI, Glauco / VERDONE, Mario. *Colonna sonora*. Roma: Edizioni di Bianco e nero, 1967.
- PINEDA, Joan. «Música de cine, cine musical y música incorporada». *Imagen y sonido* (Barcelona), 108 (Junio, 1972).
- POIRIER, Pierre. *Musique cinématographique*. Bruselas: Larcier, 1941.
- PORCILE, François. «Ciné-musique». *Résonance*, 5 (Septembre 1993). Disponible versión on line: <http://xenakis.ircam.fr/articles/textes/Porcile93a/>
- PORTA NAVARRO, Amparo. *Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Bellaterra / Castelló de la Plana / Barcelona / Valencia: Univ. Autónoma de Barcelona / Universidad Jaume I / Universitat Pompeu Fabra / Universidad de Valencia, 2007.
- _____. *El metrónomo pulsional de El Rey León: análisis de la banda sonora*. Valencia: Episteme, 1998.
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la música: reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Blanquerna Tecnologia y Serveis / Trípodos, 2002.
- _____. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2000.
- RONA, Jeffrey C. *The reel world: scoring for pictures*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000.
- RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: 1960.
- SABANEEV, Leonid Leonidovich. *Music for the films; a handbook for composers and conductors*. London: Sir I. Pitman & sons, ltd., 1935 (²1978).
- SAITTA, Carmelo. «El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales». *Cuadernos de Veruela* (Zaragoza), 4 (2000/2001), pp. 119 – 139.
- SCHAEFFER, Pierre. «Las cuatro escuchas». En: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1996 (¹1966), pp. 61 – 74.
- SCHMIDT, Hans-Christian. *Filmmusik. Musik aktuell, analysen, beispiele, kommentare*. Basel / London: Bärenreiter Kassel, 1982.
- SKILES, Marlin. *Music scoring for TV & motion pictures*. Blue Ridge Summit: Tab Books, 1976.
- SKINNER, Frank. *Underscore*. New York: Criterion Music, 1960.
- SMITH, Jeffrey. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.
- SONNENSCHNEIN, David. *Sound design the expressive power of music, voice and sound effects in cinema*. Seattle: Michael Wiese Productions, 2001.
- SUTAK, Ken. *The great motion picture soundtrack robbery: an analysis of copyright protection*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1976.

- TAGG, Philip. «Music, moving image, semiotics and the democratic right to know». Basado en la Conferencia *Music and Manipulation* (Stockholm, Septiembre 1999). Disponible en: <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/sth99art.html>
- _____. «Analysing music in the media. An epistemological mess». En: *Music on Show: Issues of Performance*. Ed. T. Hautamäki / H. Järviluoma. 1998, pp. 319 – 329.
- _____. «Tritonal crime and music as ‘music’». En: *Norme con ironie: scritti per i settant’ anni di Ennio Morricone*. Ed. S. Miceli / L. Gallenga / L. Kokkaliari. 1998, pp. 273 – 312.
- _____. (Ed.). *Film music, mood music, and popular music research: interviews, conversations, entretiens sur la musique de film, de sonorisation et sur la recherche dans la musique des mass-média*. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikvetenskapliga institutionen, 1980.
- _____. *Kojak - 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg: Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ., 1979.
- TAMBLING, Jeremy. *Opera ideology and film*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- TÉLLEZ, Enrique. «La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica». *Eufonía. Didáctica de la música* (Barcelona), 4 (1996), pp. 47 – 68. Disponible en versión digital En: *Especulo* (Madrid), 4 (Noviembre - 1996 / Febrero - 1997) http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cine_mus.htm. Continuación de este artículo disponible en *Especulo* (Madrid), 6 (Julio - Octubre, 1997) http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/e_tellez.htm
- TÉLLEZ, José Luis. «Notas para una teoría de la música dramática I - V». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 1 (1989), 2 (1989), 5 (1990), 6 (1990), 8 (1991), pp. 168 – 171 (I), 156 – 159 (II), 122 – 126 (III), 142 – 145 (IV), 166 – 170 (V).
- _____. «Cine y música». *Contracampo* (Madrid), 8 (Enero, 1980).
- THOMPSON, William Forde / RUSSO, Frank A. / SINCLAIR, Donald. «Effects of underscoring on the perception of closure in filmed events». *Psychomusicology, A journal of research in music cognition* (Florida), XIII (1994), pp. 9 - 27.
- TIMM, Larry M. *The soul of cinema: an appreciation of film music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2003.
- TORRENTGUIL, S. De. *La física moderna y sus aplicaciones: tratado completo de cinematografía sonora*. Barcelona: Clarasó, 1933.
- TRENAS, Tote. «Componiendo con la luz». *Nickel Odeón* (Madrid), 25 (Invierno 2001), pp. 210 – 217.
- VAN DER LEK, Robbert. «An outline of a systematic-approach to the history of film-music». *Archiv Fur Musikwissenschaft* (Stuttgar), 44 / 3 (1987), pp. 216 – 239.
- VEGA TOSCANO, Ana. «Música y creación audiovisual». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinares de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 699 – 709.
- WARREN, A. «The cameras voice. Cone and film-music». *College Music Symposium* (Missoula, MT), 29 (1989), pp. 66 – 74.
- WEIS, Elisabeth / BELTON, John (Eds.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- XALABARDER, Conrado. *La música de cine: una ilusión óptica*. Barcelona: Libros en Red, 2006.

_____. «Principios informadores de la música de cine». En: *La música en los medios audiovisuales*, Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 156-157.

A. 1. 4. Obras de referencia

- AA. VV. *Secuencias de Música de Cine. Especial 1999*. Barcelona: A.C.D.M.C., 1999.
- ANDERSEN, Leslie N. / ROSAR, William H. (Edits.). *Union catalog of motion picture music*. Claremont, California: International Film Music Society, 1991.
- BAKEDANO, José Julián. «Bibliografía seleccionada de la música en el cine». *Nickel Odeon* (Madrid), 25 (Invierno 2001), pp. 218 – 228.
- BEMJAMIN, Ruth / ROSENBLATT, Arthur. *Movie song catalog: performers and supporting crew for the songs sung in 1460 musical and nonmusical films, 1928 – 1988*. Jefferson: McFarland, 1993.
- BURLINGAME, John. *Sound and vision: sixty years of motion picture soundtracks*. New York: Billboard Books, an imprint of Watson-Guption Publications, 2000.
- CENTRO INTERNACIONAL DE LA MUSICA. *Music in film and television: An international selective catalogue. 1964-1974. Opera. Concert. Documentation*. Vienna, etc.: [s.n., 1975].
- HISCHAK, Thomas S. *Film in with: An Encyclopedic guide to the American movie music*. Greenwood Pub. Group, 2001.
- LIMBACHER, James L. / WRIGHT, H. Stephen. *Keeping score: film and television music, 1980-1988 / with additional coverage of 1921-1979*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1991.
- LYNCH, Richard Chigley (comp.). *Movie musicals on record: a directory of recordings of motion picture musicals, 1927-1987*. New York: Greenwood Press, 1989.
- MARKS, M. «Film-music - The material, literature and present state of research». *Journal of the University Film and Video Association* (Chicago), vol. 34 / 1 (1982), pp. 3 – 40. [reed. del artículo publicado en *Notes*, 36 / 2(1979)]
- MCCARTY, Clifford (ed.). *Film music I*. [Garland reference library of the humanities vol. 966]. New York: Garland Pub., 1989.
- _____. *Film composers in America; a checklist of their work*. New York: Da Capo Press, 1972 (1953).
- SMITH, Steven C. (Ed.). *Film Composer's Guide*, Los Angeles: Lone Eagle, 1990.
- STUBBLEBINE, Donald J. *British cinema sheet music: a comprehensive listing of film music published in the United Kingdom, Canada, and Australia, 1916 through 1994*. Jefferson: McFarland & Co. 1997.
- _____. *Cinema sheet music: a comprehensive listing of published film music from Squaw Man (1914) to Batman (1989)*. Jefferson: McFarland, 1991.
- WESCOTT, Steven D (comp.). *A comprehensive bibliography of music for film and television*. Detroit: Information Coordinators, 1985.
- [sin aut.] *The film composer's toolkit: tools and information for scoring films*. Los Angeles: Film Music Publications Inc., 2000. <http://www.filmmusicmag.com>

A. 2. Música y Cine (España)

A. 2. 1. Obras de carácter general y colectivas

- CALVO, Fernando (coord.). *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares - Club Cultural Antonio Nebrija, 1986.
- CARMONA, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel, 2007.
- CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2003.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Discografía cinematográfica española. El rescate del olvido». *Música de cine* (Valencia), 2 (Abril, 1990).
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.
- _____. «Evolución de la banda sonora en España». En: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*, Coord. Fernando CALVO. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares - Club Cultural Antonio Nebrija, 1986, pp. 15 – 74.
- VEGA TOSCANO, Ana (selección y textos). *Fantasia cinematográfica, vol. 1*. [Libro-Disco]. Madrid: Radiotelevisión Española, 2007.

A. 2. 2. Compositores, cineastas, géneros o cinematografías concretas

- ÁLVARES, Rosa / ARCE, Julio Carlos. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996.
- ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, pp. 104-125.
- ARBONA COMELLAS, Joan M. (coord.). *Enrique Escobar*. Palma de Mallorca: Associació Balear Amics de les Bandes Sonores, [1993].
- ARCE, Julio C. «Cuando el cine mudo cantaba zarzuela». En: *La Patria Chica / El Dúo de "La Africana"*. Madrid: Teatro de La Zarzuela - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 23-33.
- _____. *Clásicos del cine español. Vol. 3. Manuel Parada* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 2000.
- _____. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- _____. *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- _____. «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo». *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid), 2-3 (1996), pp. 273-280.
- ARGÜELLES ÁLVAREZ, Basilio. «Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 761 – 770.
- BALIÑAS PÉREZ, M^a del Carmen. «La Dolores (1940) de Florián Rey: Estudio crítico». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio HENARES CUÉLLAR. Granada: Universidad, 2000, vol. 2, pp. 105 – 114.

- BARREIRO, Javier / PLAZA, Martín de la. *Maestro Montorio: medio siglo de música popular española* [Libro-Disco]. Zaragoza: LCD – Prames, 2004.
- BERRIATÚA, Luciano. «Zarzas. El género chico en el cine mudo». En: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (*Cuadernos de la Academia*, 11 / 12), 2002, pp. 211 – 220.
- _____. «Notas sobre la reconstrucción de *Frivolinas*». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 34 (Febrero, 2000), pp. 123 – 151.
- _____. «*Frivolinas*, la reconstrucción de un musical mudo». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (Junio, 1999), pp. 102 – 118.
- BERTHET, Catherine. *Sociocritique de la musique de film. 2 vol. I, “Elisa, vida-mia”, II, “Carmen”*. Montpellier: CERS, 1992-1993.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. «La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte». En: *El Paso del Mudo al Sonoro en el Cine Español: tomo I: Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Murcia, 1991). Coord. Emilio Carlos GARCÍA FERNÁNDEZ. Madrid: Editorial Complutense / A.E.H.C., 1993, pp. 15-26. Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/>
- _____. «Los inicios de la industria cinematográfica madrileña en los años veinte: la Atlántida S.A.C.E.». En: *Hora Actual del Cine de las Autonomías del Estado Español: Cinematógrafo, 2: Actas del II Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Bilbao, 1988). Ed. J. ROMAGUERA / P. ALDAZÁBL. San Sebastián: Filmoteca Vasca / A.E.H.C., 1990, pp. 275 – 285.
- CAPDEVILA I ROVIRA, Manuel. *Eduard Toldrà, músic*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- CARABIAS, Josefina. *El maestro Guerrero fue así*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- COLÓN PERALES, Carlos. *La música cinematográfica en el conjunto de la obra de Turina*. Cuaderno incluido en la carpeta del *Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla / Madrid: Fundación Luis Cernuda / Ministerio de Cultura, 1986.
- _____. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.
- DAPENA, Gerard. «Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950». *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1 - 2 (2002), pp. 141 - 151.
- ESPÍN, M. / MOLINA, R. / PIDAL, M. A. *Quiroga, un genio sevillano*. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- FUERTES, Cristina. *Entrevistas a músicos de cine mudo de Cataluña*. Barcelona: [inédito], 1982.
- GABÁS ARCOS, Rafael. «La música en el cine de Buñuel». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* (Zaragoza), VII – 1 (1991), pp. 105 – 132.
- GARCÍA FERRER, J.M. / ROM, Martí. *Finestra Santos*. Barcelona: Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1982.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio. *La Reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura: un análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Relaciones Institucionales, 2002.

- GONZÁLEZ MEDINA, José Luis. «E. G. Matoro's Canelita en rama (1943): the politics of carnival, fascism and national(ist) vertebration in a postwar Spanish film». *Journal of Iberian and Latin American Studies [Tesserae]*, 3 (1997), pp. 15 – 29.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Filmografía». En: *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*. Vol. 1. Dir. Emilio CASARES RODICIO. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 775-780.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel. «Pamplinas». En: *Concierto-Proyección: The General (El Maquinista de La General)*. Madrid: Teatro de La Zarzuela - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 5-7.
- HALFFTER, Rodolfo. «La música para el cine». En: RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*. México: CENIDIM, 1990, p. 269.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier / PÉREZ RUBIO, Pablo. *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2002.
- LABANYI, Jo. «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo». En: *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Orense, 1999). coord. Luis FERNÁNDEZ COLORADO / Pilar COUTO CANTERO. Madrid: Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Junio de 2001 (*Cuadernos de la Academia*, nº 9), pp. 83 – 97.
- _____. «Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical». En: *Rethinking Hybridity*, coord. Avtah BRAH / Annie COOMBES. London: Routledge, 2000.
- _____. «Raza, género y denegación en el cine del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (1999), pp. 23 – 42.
- LARA, Fernando. «José Nieto, orgullo y humildad de un artesano». *Revista Autor*, 22 (1988).
- LEROUGE, Stephane. *Antoine Duhamel*. París: Dreamland, 2003.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Corporativismo y música de cine en España: de los sindicatos musicales de la etapa muda hasta Musimagen». *Ponencia inédita presentada en el IV Simposio Internacional La Creación Musical en la Banda Sonora* (Salamanca, 24-26 de noviembre de 2008).
- _____. *Música y Audiovisual en Cataluña. Número extraordinario de Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), Octubre de 2007.
- _____. «La música de cine». En: *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. Ed. Llorenç CABALLERO PAMIES. Madrid: SGAE / Fundación Autor, 2005, pp. 161-177.
- _____. «... Y no fue». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), 6, 3^a Época (2003), pp. 16 - 19.
- _____. «Tipologías de aparición del músico en el cine y su aplicación al cine español (1930–2000)». *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1 - 2 (2002), pp. 127 - 140.
- _____. «Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Barcelona, 2000. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 771 – 784.
- _____. «Compositors cinematogràfics catalans contemporanis». *Suplement de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya* (Barcelona), 22 (2001).

- _____. «El cinema». En: *Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, vol. 7. Barcelona: Ed. 62, 2001, pp. 203-232.
- _____. «Lo que pudo haber sido...». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), 7-9, 2ª Época (2000), pp. 14 - 16.
- _____. «España, talento sin pan». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), 8 (Enero, 1998).
- _____. «Melodías populares del cine español de los años 40». *Secuencias de Música de Cine* (Barcelona), 8 (Enero, 1998).
- _____. «Avalancha ibérica». *Secuencias de Música Cinematográfica* (Barcelona), 6 (primer trimestre, 1997).
- _____. «De la pianola al sinclavier: Casi 100 años de música cinematográfica española». *Eco de Secuencias. Monográfico de Cine* (Vitoria / Gasteiz), 3 (Junio, 1996).
- _____. «Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine». En: *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Ed. Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE. Madrid: SGAE / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 51 – 67.
- _____. «Música y músicos en la Cataluña silente». En: *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (La Coruña, 1993). La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe / A.E.H.C., 1995, pp. 95-105. Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/>
- _____. «De las legumbres al láser. La música en los largometrajes de animación españoles». *Música de cine* (Valencia), 12 (Abril, 1994).
- _____. «L'acompanyament musical a les projeccions de cinema mut». En: *Teatre Fortuny, més d'un segle. Vol. 1 1882/1939*. Tarragona: Consorci del Teatre Fortuny, 1994.
- _____. «Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada». *Música de cine* (Valencia), 6 (Abril, 1991).
- _____. «Miguelón o el último contrabandista. Los cantantes líricos españoles en el cine». *Música de Cine* (Valencia), 5 (Enero / Marzo 1991).
- LLUÍS I FALCÓ, Josep / LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional Murciana, 1994.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. «La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine». En: *Joaquín Rodrigo y la creación musical de los años cincuenta*. Ed. Javier SUÁREZ-PAJARES. Valladolid: SITEM / Glares, [en prensa]
- _____. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.
- _____. «Un caso atípico de arqueología fílmica: la relación de Manuel de Falla con el cine a través de su correspondencia». En: *La Música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 403 - 422.
- _____. «Implicaciones ideológicas de un género apócrifo: la música de cine en la posguerra española». *Hum-736 Papeles de Cultura Contemporánea* (Granada), Nº 5 (Otoño, 2004). Coord. Manuel J. González Manrique, pp. 33 - 40.
- LÓPEZ SILVA, José Antonio. «Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio HENARES CUÉLLAR. Granada: Universidad, 2000, vol. 2, pp. 287 – 302.

- LORENZO BENAVENTE, Juan Bonifacio. «Eduardo Martínez Torner, del papel pautado al fotograma». En: *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español: Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (San Sebastián, 1990), coord. Joaquín ROMAGUERA I RAMIÓ (et al.). San Sebastián: Filmoteca Vasca / A.E.H.C., 1991, pp. 33-50. Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/>
- MOIX, Terenci. *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
- NIETO, José. «Así suena». En: *Clásicos del cine español. Vol. 1. Juan Quintero* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 3.
- OLAYA, María Elvira. *Lo teatral y lo paródico en la música de "Mi tío Jacinto"*. Valencia: Episteme, 1998.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. «La música en el cine español actual: metodología e historiografía». En: *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (La Coruña, 1993). La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe / A.E.H.C., 1995, pp. 415 – 420. Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/>
- PADROL, Joan. «La música en la coproducciones con Italia». En: *Los Límites de la Frontera, la Coproducción en el Cine Español: Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Cáceres, 1997). Coord. Marina DÍAZ LÓPEZ / Luis FERNÁNDEZ COLORADO. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas / A.E.H.C., Mayo de 1999 (*Cuadernos de la Academia*, nº 5), pp. 213-219.
- _____. «Xavier Montsalvatge». En: *Memoria viva del cine español*, coord. Emilio C. GARCÍA FERNÁNDEZ. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998 (*Cuadernos de la Academia* Nº 3). Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/>
- _____. *Antón García Abril*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1988.
- PADROL, Joan / PINEDA, Joan. «Panorámica de la música de cinema a Catalunya». *Cinematógraf* (Barcelona), 2 - Segunda Época (1995).
- PALOS, Juan Carlos. «Los creadores en la sombra. La música en los filmes de publicidad». *Música de cine* (Valencia), 11 (Enero, 1994).
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música para cine». En: *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería: Zéjel Editores, 1989, pp. 85 – 95.
- PERSIA, Jorge de. «XIV. El Cine». En: PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1993 [1º ed. 1989], pp. 205 – 217.
- PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles. «La contribución del maestro Quiroga al cine español e hispanoamericano». *Scripta. Estudios en homenaje a Elida García García*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.
- _____. «La mujer en el universo de Quintero, León y Quiroga». En: *Homenaje a Juan Uría Ríu*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997
- PINEDA NOVO, Daniel. *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991.
- PISANO, Isabel. *Vida y muerte de Waldo de los Ríos: agua entre los dedos*. Madrid: Fundación Autor, 1997.

- PLAZA, Martín de la. *Imperio Argentina: una vida de artista*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- _____. *Conchita Piquer*. Madrid: Alianza, 2001.
- _____. *Maestro Quiroga, compositor: de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- PUJOL BAULENAS, Jordi. *Melodías populares del cine español de los años 40* [notas al CD]. Barcelona: Blue Moon, 1997.
- RÓDENAS ROZAS, Francisco J. «Cien años del autor de "Mi jaca": las vidas de Ramón Perelló (1903-1978)». Texto de la conferencia pronunciada en Agosto de 2003, en la XLIII edición del Festival Internacional del Cante de las Minas. Recogido en: *El RedCuadro*. Ed. Antonio BURGOS. Enlace: www.antonioburgos.com/enlaces/varios/perello.html [Consultado en 06/2006].
- ROLDÁN, David. «Clásicos del cine español: Sinfonías inacabadas para el recuerdo». *Rosebud* (Valencia), 18 – 19 (Verano, 2001).
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002. [Contiene un extenso capítulo sobre el jazz en el cine español].
- ROMÁN, Manuel / GALVÁN, Ángel. *Fernando García Morcillo, de profesión, músico*. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- SÁNCHEZ I TORTOSA, Victoriano. *La banda sonora en España: compositores*. [Trabajo de Tercer Ciclo inédito], 1992.
- SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Medina del Campo / Madrid: 15 Semana de Cine de Medina del Campo / Ocho y Medio. Libros de cine, 2002.
- SEVILLA LLISTERRI, Gabriel. *El modelo cruzada. Música y narrativa en el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- SOJO, Kepa (Ed.). *Compositores vascos en el cine*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2007.
- VEGA TOSCANO, Ana. «Variaciones cinematográficas: el cine como fuente de inspiración de la música de concierto». En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE MARTÍNEZ. Salamanca: Plaza Universitaria, pp. 37-43.

A. 2. 3. Tesis doctorales sobre música y audiovisual presentadas en España

- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine*. Universidad Autónoma de Barcelona (1989). Tesis doctoral dirigida por Lorenzo Vilches Manterola.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine español actual (1975-1990)*. Pepe Nieto. Universidad de Extremadura (1990). Tesis doctoral dirigida por Francisco Manuel Sánchez Lomba.
- PEREZ YARZA SAN SEBASTIAN, Marta. *El placer de lo trágico. Semiosis del video rock*. Universidad del País Vaco (1997). Tesis doctoral dirigida por Santos Zunzunegui.
- GERTRUDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Universidad Complutense de Madrid (1999). Tesis doctoral dirigida por Francisco García García.
- PIDAL FERNANDEZ M. Ángeles. *El compositor Manuel López-Quiroga*. Universidad de Oviedo (1999). Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino Sánchez.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Música de cine e historia contemporánea: El lenguaje de Ennio Morricone*. Universidad de Barcelona (2001). Tesis doctoral dirigida por José María Caparrós Lera.

- ARCOS RUS, María de. *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Universidad de Sevilla (2003). Tesis doctoral dirigida por Carlos Colón Perales.
- ROLDÁN GARROTE, David. *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. Universidad Politécnica de Valencia (2004). Tesis doctoral dirigida por Eulalia Adelantado Mateu.
- ARCE BUENO, Julio Carlos. *Música y radiodifusión: la programación musical de Unión Radio (1923-1936)*. Universidad Complutense de Madrid (2005). Tesis doctoral dirigida por Javier Suárez-Pajares.
- SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asíns Arbó: música y cinematografía*. Universidad de Valencia (2008). Tesis doctoral dirigida por Álvaro Zaldívar.
- VIÑUELA SUAREZ, Eduardo. *El videoclip en España (1980 1995). Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*. Universidad de Oviedo (2008). Tesis doctoral dirigida por Celsa Alonso.
- FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo (1990-2004)*. Universidad de Salamanca (2009). Tesis doctoral dirigida por Matilde Olarte.

B. CINE ESPAÑOL

B. 1. Historias generales, diccionarios y catálogos

- AGUILAR, Carlos. *Guía del cine español*. Madrid, Cátedra, 2007.
- _____. *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra, 7^o2000.
- ALONSO BARAHONA, Fernando. *Biografía del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- AMO GARCÍA, Alfonso del. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1996.
- ARAGÓN, M. R. *Bibliografía cinematográfica española*. Madrid: Dirección Gral. de Cinematografía y Teatro, 1956.
- BORAU, José Luis (Dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.
- CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española: once jornadas: 1896-1948*. Madrid: Cinema, 1949.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CASTRO DE PAZ, José Luis / PENA PÉREZ, Jaime. *Cine español. Otro trayecto histórico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2005.
- CEBOLLADA, Pascual / RUBIO GIL, Luis. *Cronología: enciclopedia del cine español*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- COMAS, Ángel. *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya después del franquismo (1975-2003)*. Valls: Cossetània Edicions, 2003.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Historia del cine*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta, 1985.
- GARCÍA FERRER, Alberto (Ed.). *Retrospectiva del cine español, (1909-1980)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Cine, 1991.

- GARCÍA MAROTO, Eduardo / GARCÍA BERLANGA, Luis. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés, 1988.
- GASCA, Luis. *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta, 1998.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira / CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. *Catálogo del cine español. Volumen F2. Películas de ficción (1921 – 1930)*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- GUBERN, Román (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000 (*Cuadernos de la Academia*, 1).
- _____. (coaut.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1989.
- HEREDERO, Carlos F. / TORREIRO, C. (coord.): *Historia General del Cine*. Madrid: Cátedra, 1996. 12 vols.
- HUESO, Ángel Luis. *Catálogo del cine español, volumen F4. Películas de ficción (1941 – 1950)*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- LARRAZ, Emmanuel. *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Cerf, 1986.
- LÓPEZ, José Luis. *Diccionario de películas españolas*. Madrid: Ediciones J.C., 2000.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso / GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. / CARBALLO SÁNCHEZ, Antonio. *Enciclopedia del cine español*. [CD-ROM]. Madrid: Micronet, 1996.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto. *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. (Ed.). *Cine español (1896-1988)*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.
- _____. *Diccionario Espasa Cine español*. Madrid: Espasa, 1994.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid: Rialp, 1965.
- PANTALLA 90. *Trece años de cine español: fichas de todas las películas española del período 1983-1995*. Madrid: Edice, 1995. [Incluye una "relación-guía" de 3500 títulos de cine español desde los años treinta hasta 1995 (p. 359-497)]
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Edit.). *Antología crítica del cine español: 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1997.
- PÉREZ PERUCHA, Julio / CASTRO DE PAZ, José Luis (et al). *Huellas de luz: películas para un centenario*. Madrid: Díaz y Gallejones (Diorama), ²1996.
- PORTER I MOIX, Miquel / RIAMBAU, Esteve / MONTERDE, José Enrique. *Cine en España: una guía informativa*. Barcelona, Don Bosco, 1976.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Diccionario filmográfico universal. Directores de España, Portugal y Latinoamérica*. Barcelona: Laertes, 1994.
- RUBIO, Ramón. *Catálogo del cine español*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1985.
- SADOUL, Georges. *Diccionario del cine*. Madrid: Istmo, 1977.
- _____. *Historia del cine*. Buenos Aires: Losange, 1956.
- SÁNCHEZ, José Ramón. *50 años de Cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes, 1985.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Historia del cine*. Madrid: Historia 16, 1997.
- SEGUIN, Jean Claude. *Historia del cine español*. Madrid: Acento, 1995.

TURITSYN, Valerii Nikolaevich. *Kino Ispanii (1896-1970): uchebnoe posobie*. Moskva: VGIK, 1990.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Diccionario del cine español 1896-1965*. Madrid: Editora Nacional, 1966.

[sin aut.]. *Relación de obras y grabaciones audiovisuales españolas registradas*. Madrid: Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales, ²1994.

B. 2. El cine durante el Franquismo (1936 - 1975)

ALONSO BARAHONA, Fernando (et al.). *Rafael Gil, director de cine (Noviembre y diciembre de 1997, Centro Cultural del Conde Duque. Madrid)*. Madrid: Celeste, 1997.

_____. (et al.). *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947): el cine que marcó una época (Sala de Columnas, Logroño, 20 de diciembre, 2006-20 de enero, 2007)*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 2006.

ALONSO GARCÍA, Luis. «Anomalías históricas y perversiones historiográficas: De *La Malquerida* a *La niña de tus ojos*». En: *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Orense, 1999). coord. Luis FERNÁNDEZ COLORADO / Pilar COUTO CANTERO. Madrid: Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Junio de 2001 (*Cuadernos de la Academia*, nº 9), pp. 575 – 603.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa / SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Bilbao: Mensajero, 2000.

_____. «Cifesa durante la Guerra Española». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), Año 1 – Nº 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 26 - 37.

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. *El cine en Cádiz durante la guerra civil española*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999.

AMO, Álvaro del. *Comedia cinematográfica española*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

AÑOVER DÍEZ, Rosa. *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Universidad Complutense, 1992.

BALLESTER CASADO, Ana. *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*. [Microforma]. Granada: Universidad de Granada, 2000.

BESAS, Peter. *Behind the Spanish lens: Spanish cinema under fascism and democracy*. Denver, Colorado: Arden Press, 1985.

BLANCO MALLADA, Lucio. *I.I.E.C. y E.O.C.: una escuela para el cine español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.

BORAU, José Luis. «Españolada». En: BORAU, José Luis (Dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 321-324.

BRASÓ, Enrique. *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

CAPARRÓS LERA, José María. *Estudios sobre el cine español del Franquismo*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2000

_____. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

- _____. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Edit. 71/2, Edic. Universidad, 1981.
- _____. *El cine republicano español (1931-1939)*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola / FERNÁNDEZ MAÑAS, Ignacio M. «Cine y franquismo en Almería: 1940-1959». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio HENARES CUÉLLAR. Granada: Universidad, 2000, vol. 1, pp. 385 – 398.
- CASTAÑO FERNÁNDEZ, Ramón. «Dos familias franquistas: de Raza a Surcos». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio HENARES CUÉLLAR. Granada: Universidad, 2000, vol. 1, pp. 417 – 428.
- CASTILLO CERDÁN, José Manuel. «La Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. Una apuesta por la comunicación audiovisual del género artístico y de ensayo en el tardofranquismo». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio HENARES CUÉLLAR. Granada: Universidad, 2000, vol. 1, pp. 429 – 440.
- CASTRO DE PAZ, J. L. / PÉREZ PERUCHA, Julio (Eds.). *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2002.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- CASTRO Y CASTRO, Antonio. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- CLAVER ESTEBAN, José María. *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 2000.
- CLEMENTE, José L. *Cine documental español*. Madrid: Rialp, 1960.
- COIRA, Pepe. *Antonio Román. Una cineasta de la Posguerra*. Madrid: Editorial Complutense, 2004.
- COLÓN PERALES, Carlos. *El cine en Sevilla, 1929-1950: (de la exposición y la llegada del sonoro a la posguerra)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1983.
- COMAS, Ángel. *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2000.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.
- DURÁN, José Antonio. *Cesáreo González. El Empresario-Espectáculo*. Pontevedra: Diputación Provincial / Taller de Ediciones, 2003.
- ELENA, Alberto. «Cine para el Imperio: pautas de exhibición en el Marruecos español (1939-1956)». En: *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (La Coruña, 1993). La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe / A.E.H.C., 1995, pp. 155-166. Versión on-line en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 <http://www.cervantesvirtual.com/porta/LGB/>
- EQUIPO "CARTELERIA TURIA". *Cine español: cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

- FALQUINA, Ángel / PORTO, Juan José. *El cine español en premios 1941-1972*. Madrid: Editorial Madrid, 1974.
- FANÉS, Félix. *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- _____. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972.
- FONT, Doménech. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- _____. *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962.
- GARCÍA SEGUÍ, Alfons. «Cifesa, la antorcha de los éxitos (1939-1945)». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (1990), pp. 39-49.
- GIL, Rafael. *Rafael Gil, escritor de cine*. Selección y comentarios Fernando ALONSO BARAHONA. Madrid: Egeda, 2004.
- GÓMEZ MESA, Luis. *La literatura española en el cine nacional, 1907-1970: (documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1978.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel J. «Sociedad, ocio y comunicación de masas en el franquismo (1939 – 1956)». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)* coord. Ignacio HENARES CUELLAR (et al.). Granada: Universidad, 2000, vol. 1, pp. 143 – 160.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. «Rafael Gil: Cinco Films». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 74-85.
- GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada. «Cine de Bandoleros: *La Duquesa de Benamejí*». En: *Actas de las III Jornadas de “El Bandolerismo en Andalucía”*. Córdoba: Fundación para el Desarrollo de los Pueblos de la Ruta del Tempranillo, 2000.
- _____. «La duquesa de Benamejí (1949), de Luis Lucia» En: *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*. Ed. Rafael UTRERA. Sevilla: Padilla Libros, 1999, pp. 49 – 65.
- GRAHAM, Helen, «Popular Culture in the Years of Hunger». En: *Spanish Cultural Studies*, Ed. Helen GRAHAM / Jo LABANYI. Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 237 – 245.
- GUARNER, José Luis. *30 años de cine en España*. Barcelona: Kairós, 1971.
- GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- _____. *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1994.
- _____. «La decadencia de CIFESA». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), Año 1 – Nº 4 (Diciembre/Febrero, 1990), p. 58-65.
- _____. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.

- _____. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 – 1975)*. Barcelona: Península, 1981.
- _____. *Cine español en el exilio: 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976.
- GUBERN, Román / FONT, Doménec. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Punto y aparte, 1976.
- HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- HEREDERO, Carlos F. / MONTERDE J. E. *Los ‘Nuevos Cines’ en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003.
- HERNÁNDEZ, Marta. *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976.
- HERNÁNDEZ, Marta / REVUELTA, Manolo. *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero, 1976.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Los que pasaron por Hollywood*. Ed. J. B. HEININK. Madrid: Verdoux, 1992, pp. 75-80
- HIGGINBOTHAM, Virginia. *Spanish film under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA. *Estudio sobre la situación del cine en España*. Madrid: Editora Nacional, 1968.
- JOLIVERT, Anne-Marie. *La pantalla subliminal. Marcelino Pan y Vino según Vadja*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003.
- LABANYI, Jo. *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2004. Versión on-line: www.centrodeestudiosandaluces.es
- LLINÁS, Francisco. «Juan de Orduña: redundancia y pasión». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 86-93.
- LÓPEZ GARCÍA, Victoriano. *La industria cinematográfica española*. Madrid: Asociación Nacional de Ingenieros Industriales, 1945.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto. *Cine español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- MUNSÓ CABÚS, Juan. *El cine de arte y ensayo en España*. Barcelona: Picazo, 1972.
- NEUSCHÄFER, Hans Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos / Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. *Mestizajes: realizadores extranjeros en el cine español, 1913-1973*. Valencia: Fundación Municipal de Cine, 1990.
- _____. «El cine de Luis Lucía en CIFESA: sus primeras películas». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 94-101.
- _____. (coord.). *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- PETIT, D. Pastor. *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): Panorámica humana y artística*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, Actualidad, 1998.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis. «Cine y censura franquista: una aproximación sociológica». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)* coord. Ignacio HENARES CUELLAR (et al.). Granada: Universidad, 2000, vol. 2, pp. 799 – 810.

- RIAMBAU, Esteve / TORREIRO, Casimiro / VILA MATAS, Enrique. *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- RODERO, José Ángel. *Aquel "nuevo cine español" de los 60: espíritu, estética, obra y generación de un movimiento*. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1981.
- SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo / VAL DEL OMAR, María José (Edit). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial / Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1992.
- SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Semana de Cine Experimental / CSIC, 1995.
- SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil: (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero, 1993.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente / TRANCHE, Rafael R. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2001.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique. *Francisco Elías: (Huelva, 1890-Barcelona, 1977), la vida, la época y la obra de un cineasta onubense*. Huelva: CEPESA, Refinería "La Rábida", 2002.
- SANTOS FONTENLA, César. *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.
- SMITH, Paul Julian. *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- SORIA, Florentino. *Redescubrimiento de Florián Rey*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1963.
- TAIBÓ, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio*. Madrid: Oberón, 2002.
- TÉLLEZ, José Luis. «De historia y de folklore (Notas sobre el 2º periodo de Cifesa)». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 4 (1990), pp. 50 – 57.
- UTRERA, Rafael. «La Lola se va a los puertos: una obra teatral con dos versiones cinematográficas». *Anales de la Literatura Española Contemporánea: "Teatro y Cine: La búsqueda..."* Vol. 26 (2001), pp. 147 – 173.
- _____. «Tras la esencia cinematográfica de lo andaluz. Val del Omar / Guerin Hill». En: *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Coord. Gonzalo SÁENZ DE BURUAGA. Madrid: Semana de Cine Experimental / CSIC, 1995. pp. 188 – 203.
- VAL DEL OMAR, María José. *Aguaespejo granadino (1953-55); Fuego en Castilla (1958-60)* [Vídeo y folleto]. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Diputación Provincial de Teruel, 1992.
- VALLEAU, Marjorie A. *The Spanish civil war in american and european films*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- VERNON, Kathleen. «Culture and cinema to 1975». En: *The Cambridge Companion to Modern Spanish Studies*. Ed. David T. GIES. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 248 – 266.
- YRAOLA, Aitor. «La teatralidad de la Guerra Civil Española en ¡Ay, Carmela! De Carlos Saura!». *Corriente del Golfo*, 1 – 2 (1994), p. 233 – 239.

B. 3. Otros trabajos sobre cine español

- AA. VV. *Cuarenta años sin sexo, y ... El fenómeno del destape en el cine español*. Lejona, Vizcaya: Universidad del País Vasco, 1995.

- BALLESTEROS, Isolina. *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid, Fundamentos, 2001.
- BASTIAS, Luis Pérez. *Las mentiras sobre el cine español*. Barcelona: Royal Books, 1995.
- BONET, Eugeni / PALACIO, Manuel (coord.). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.
- BORAU, José Luis. *El caballero D'Arrast*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Vasca, 1990.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. *El cine en Madrid (1919-1930): hacia la búsqueda de una identidad nacional* [Microforma]. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. «Antonio Casal, comicidad y melancolía». En: *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, Coord. J. L. CASTRO DE PAZ. Ourense: Concello de Ourense, 1997.
- COLMENA, Enrique. *La historia de Andalucía en la pantalla*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2000.
- COLÓN PERALES, Carlos. *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1981.
- DELGADO, Juan-Fabián: *Andalucía y el cine del 75 al 92*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.
- ESPAÑA DIRECCIÓN GENERAL DE RELACIONES CULTURALES Y CIENTÍFICAS (contr.). *Cine y libros en España: cine español para el exterior* (exposición). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1997.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Promio, Jimeno y los primeros pasos del Cine en España*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1959
- _____. *Fructuoso Gelabert fundador de la Cinematografía española*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1957.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel Carlos. «Apuntes para un cine andaluz». En: *Hora actual del cine de las autonomías del Estado Español. Actas de II Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Bilbao, 1988). coord. Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ / Peio ALDAZÁBAL. San Sebastián: Filmoteca Vasca / A.E.H.C., 1990.
- _____. *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Bahía, 1985
- FOLGAR DE LA CALLE, José María. *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia: (1896-1920)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús / GOROSTIZA, Jorge (coords.). *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001 (*Cuadernos de la Academia*, 10).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel, 2002.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro. *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao: Mensajero, 1989.
- GONZÁLEZ, Fernando (et al.). *Cine español: una historia por autonomías*. (Prólogo y coordinación, J.M. Caparrós Lera). Barcelona: PPU, 1996.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. «Un proyecto y un instrumento para la catalogación de los largometrajes de producción española, desde sus orígenes hasta nuestros días». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 11 (1992), pp. 6 – 11.
- _____. *Historia del cinema a Catalunya I. L'epoca del cinema mut (1896-1931)*. Sant Cugat del Vallès: La Llar del Llibre, 1986.
- GUBERN, Román. *El cine sonoro en la II República, (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.
- HERNÁNDEZ LES, Juan / GATO, Miguel. *El cine de autor en España*. Madrid: Castellote, 1978.
- HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid: El Arquero, 1989.
- LASA, Juan Francisco. *Francisco Elías. Pionero del Cine Sonoro en España*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1976.
- _____. *Los hermanos Baños (Ricardo, el director, y Ramon, el cameraman). Toda una etapa en la historia del Cine barcelonés*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1975.
- LETAMENDI, Jon / RUIZ, Luis Enrique. *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona: Royal Books, 1996.
- LETAMENDI, Jon / SEGUIN, Jean-Claude. *La cuna fantasma del cine español: salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*. Barcelona: CIMS, 1998.
- LLOPIS, Juan Manuel. *Juan Piqueras: el "Delluc" español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- MADRID, Juan Carlos de la. *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo; Gijón: Universidad; Ayuntamiento, 1996.
- MÁRQUEZ ÚBEDA, José. *Almería, plató de cine*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata. *Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Filmoteca Valenciana, (sin fecha).
- MONTERDE, José Enrique (coord.). *Ficciones históricas: el cine histórico español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999 (*Cuadernos de la Academia*, 6).
- _____. *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MORRIS, Cyril Brian. *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles: (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996.
- PARRILLA CRUZ, Rafael (Comp.). *Andalucía en el cine. Inventario General del cine de temática y producción andaluza*. Dirección General de Fomento y Promoción Cultural. Sin lugar ni fecha de edición.
- PÉREZ MERINERO, Carlos / MAQUA, Javier. *Cine español ida y vuelta*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- PÉREZ MERINERO, Carlos / PÉREZ MERINERO, David. *Cine español: una reinterpretación*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- PORTER I MOIX, Miquel. *Historia del cinema a Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.

- REY REGUILLOS, Antonia del. *El cine español de los años veinte: una identidad negada*. Valencia: Episteme, 1998.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (Ed.). *El patrimoni cinematogràfic a Catalunya*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1995.
- _____. *Història de la Catalunya cinematogràfica: curs 1986-1987*. Barcelona: Federació Catalana de Cine-Clubs, 1987.
- ROSA, Emilio de la / VIVAR, Hipólito. *Breve historia de la animación en España*. Teruel: Animateruel, 1993.
- ROTELLAR, Manuel. «CIFESA y su cine de los años 30». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), N° 4 (Diciembre/Febrero, 1990), pp. 16 - 25.
- _____. *Cine español de la república*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1977.
- TRENZADO ROMERO, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- UTRERA Rafael / CHECA GODOY, Antonio (Et al.). *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*. Sevilla: Padilla Libros, 1999.
- _____. «Cine en Andalucía». En: *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI*. Coord. Gabriel CANO GARCÍA. Sevilla: Tartessos, 2001, pp. 297 – 343.
- _____. *Film Dalp Nazari: productoras andaluzas*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2000.
- _____. *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio. *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992 (2ª edición ampliada, 2000).
- YÉBENES, Pilar. *Cine de animación en España*. Barcelona: Ariel, 2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1986.
- [sin aut.] *La Generación del 98 y el cine*. Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca, 1998.
- [sin aut.] *Cine mudo español: un primer acercamiento de investigación*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

B. 4. Congresos y asambleas

- ALBALADEJO, Miguel (et al.). *I Encuentro de Nuevos Autores* (1999. Valladolid). Valladolid: 45 Semana Internacional de Cine, 2000.
- ANTOLÍN, Matías (Ed.) / *24ª Semana Internacional de Cine de Valladolid. Cine marginal en España: experimental, paralelo, clandestino, independiente...* Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979.
- BOLLAÍN, Iciar (et al.). *II Encuentro de Nuevos Autores* (2000. Valladolid). Valladolid: 46 Semana Internacional de Cine, 2001.
- CERDÁN, Josexo / PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *Tras el Sueño: actas del centenario: Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Barcelona, 1995). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas / A.E.H.C., Enero de 1998 (*Cuadernos de la Academia*, n° 2).

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (Ed.). *Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea (1996. Málaga). El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina / FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (coord.). *Los Límites de la Frontera, la Coproducción en el Cine Español: Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Cáceres, 1997). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas / A.E.H.C., Mayo de 1999 (*Cuadernos de la Academia*, nº 5).
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis / COUTO CANTERO, Pilar (coord.). *La Herida de las Sombras: el Cine Español en los Años 40: Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Orense, 1999). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Junio de 2001 (*Cuadernos de la Academia*, nº 9).
- FESTIVAL DE CINE ESPAÑOL. *Un cine en democracia, 1976-1990*. Festival de Cine Español de Santiago de Chile (1990). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1990.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (coord.). *El Paso del Mudo al Sonoro en el Cine Español: tomo I: Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Murcia, 1991). Madrid: Editorial Complutense / A.E.H.C., 1993.
- LOPEZ ORTEGA, Joseba M. (edit). *Creación joven en España*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1995.
- LOZANO, Arturo (coord.). *El Cine Español durante la Transición, 1974-1983: Actas del IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Valencia, 2001). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., Enero de 2004 (*Cuadernos de la Academia*, nº 13).
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (La Coruña, 1993). La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe / A.E.H.C., 1995.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín / ALDAZÁBAL, Peio (coord.). *Hora Actual del Cine de las Autonomías del Estado Español: Cinematógrafo, 2: Actas del II Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Bilbao, 1988). San Sebastián: Filmoteca Vasca / A.E.H.C., 1990.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín / ALDAZÁBAL, Peio / ALDAZÁBAL, Milagros (coord.). *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español: Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (San Sebastián, 1990). San Sebastián: Filmoteca Vasca / A.E.H.C., 1991.
- ROMAGUERA I RAMIÓ Joaquín / LORENTE, Juan Bonifacio (coord.). *Metodologías de la Historia del Cine: Cinematógrafo, 1: Actas del I Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* / (Gijón, 1988). Gijón: Fundación Municipal de Cultura / A.E.H.C., 1989.
- VELLIDO, Juan (Edit). *Actas del I Congreso de Cine Español. Cine español: situación actual y perspectivas* (2000, Granada). Granada: Grupo Editorial Universitario, 2001.
- [sin aut.]. *100 anys del naixement del cinema: recull de conferencies*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències, 1996
- [sin aut.] *Audiovisual Español 93: Jornadas de análisis y propuestas, ponencias y conclusiones*. Madrid: Audiovisual Español 93, 1992.
- [sin aut.]. *VII Semana de Cine Español*. Murcia, 1991. Murcia: Semana de Cine Español, 1991.

- [sin aut.]. *VI Semana de Cine Español Conversaciones sobre cine vasco* (1990, Murcia). Murcia: Filmoteca Regional, 1991.
- [sin aut.]. *III Semana de Cine Español* (1986. Murcia). Murcia: Editora Regional de Murcia, 1986.
- [sin aut.]. *I Semana de Cine Español. Cine español 1975-1984* (1984. Murcia). Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1985.
- [sin aut.]. *II Curso Nacional de Cine* (1981. Oviedo). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria, 1981.
- [sin aut.]. *15ª Semana del Cine*. Tudela: 1981. Tudela: Cine Club Muskaria, 1981.
- [sin aut.]. *I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía* (1966. Barcelona). Barcelona: 1967.
- [sin aut.]. *IV Congr s International des Auteurs de Films* (1956, La Toja). Madrid: Bolaños y Aguilar, 1959.

C. TEORÍA DEL CINE, ANÁLISIS FÍLMICO, SEMIÓTICA

- AA. VV. *I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica Simposio. Literatura y cine: Perspectivas semióticas*. La Coruña, 1995. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1997.
- ANDREW, J. D. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo (et alt). *El Pasado en el Presente. El Revival en las Artes Plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- AUMONT, Jacques / MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- AUMONT, Jacques (et al.). *Estética del cine espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1985.
- BALAZS, Bela. *El Film. Evolución y esencia de un Arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BARBARO, Humberto. *El Cine y el desquite marxista del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, ⁴1993.
- BAZIN, André. * Qu  es el cine?* Madrid: Rialp, ⁴2000.
- BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, 1980.
- BETTETINI, Gianfranco. *La Conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 1986.
- BORDWELL, David / THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. Reading: Addison-Wesley, 1979 (Trad. Barcelona: Paidós, 1995; México: McGraw-Hill, 2003).
- BURCH, Noel. *Praxis du cinema*. París: Gallimard, 1969. (Trad. Ingl. New York: Praeger, 1973; Trad. Esp. Madrid: Fundamentos, 1986).
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- CORRIGAN, Timothy. *A short guide to writing about film*. New York: Longman, ⁵2003.
- _____. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- DELEUZE, Guilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- _____. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.

- DURAND, Jacques. *El cine y su público*. Madrid: Rialp, 1962.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, ¹¹1998.
- _____. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1978.
- EISENSTEIN, Sergei M. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1986. (*The film sense*. Translated and edited by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace and company, 1942).
- FLAXMAN, Gregory. «Estudios fílmicos». En: *Enciclopedia del Posmodernismo*, Eds. Víctor E. TAYLOR / Charles E. WINQUIST. Madrid: Síntesis, 2002, pp. 134 – 140.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GIANNETTI, Louis D. *Understanding movies*. Englewood Cliffs: Prentice – Hall, 1972.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Seminari de Patrimoni Cinematogràfic – Universitat de Barcelona*. Barcelona: Laboratori d'Investigació Audiovisual, 2000.
- GRANDE, M. «Semiotica e cinema: dal processo al sistema». *Filmcritica* (Roma), 249 / 250 (1974).
- JAMESON, Fredric. *El postmodernismo y lo visual*. Eutopías, Valencia: Episteme , 1997.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film; the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960 (Princeton: Princeton University Press, ²1997; Trad. Barcelona: Paidós, 1996).
- LAFFAY, Albert. *Lógica del Cine. Creación y espectáculo*. Barcelona: Labor, 1973.
- LOTMAN, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MACCONNELL, Frank. *El Cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, ³1995.
- METZ, Christian. *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: G. Gili, 1979.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1978, 2 vols.
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- MORENO, José Luis. *Psicomúsica y sociodrama: cinematografía y TV terapéutica*. Buenos Aires: Horme, 1965.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme; Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Departament de Teoría dels Llenguatges, Universitat de Valencia, 1988.
- PALAZÓN MESEGUER, Alfonso. *Anotaciones sobre el tiempo cinematográfico*. Valencia: Episteme, 1998.
- PRÓSPER RIBES, Josep. *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- RASCOVSKY, Arnaldo. *La cara oculta del cine: cine a la luz del psicoanálisis*. Buenos Aires: Schapire, 1975.
- REISZ, Karel. *Técnica del montaje*. Madrid: Taurus, 1960.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Dos para las tres*. Madrid: Nickel Odeon, 1992.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1991.

- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim / ALSINA THEVENET, Homero (Eds). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra, 1998.
- RONDOLINO, Gianni. *Manuale del film: linguaggio racconto analisi*. Torino: Libreria Utet, 1995.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. «La historiografía del cine: en busca del tiempo perdido». En: *Teoría/Crítica. Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte*. Ed. Pedro AULLÓN DE HARO. Alicante: Universidad de Alicante, 1994.
- SHKLOVSKII, Viktor Borisovich. *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971.
- STAM, Robert / BURGOYNE, Robert / FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- STAM, Robert / MILLER, Toby (Edit.). *Film and theory: an anthology*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2000.
- TALENS, Jenaro. «El Centro está en los márgenes». En: *Actas del I Congreso de Cine Español. Cine español: situación actual y perspectivas* (2000, Granada), Coord. Juan VELLIDO. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2001, pp. 83 - 94.
- _____. *El ojo tachado: lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1986.
- TUDOR, Andrew. *Cine y Comunicación Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- VILLEGAS-LÓPEZ, M. *El cine. Magia y aventura del séptimo arte*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1940, p. 84.
- WYVER, John. *La imagen en movimiento: Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1995.

D. MÚSICA ESPAÑOLA (SELECCIÓN SIGLO XX)

- AA. VV. *Música instrumental y vocal. Partituras y materiales Archivo Sinfónico*. Madrid: ICCMU / CEDOA, 1995. Catálogos de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores y Editores.
- ACKER, Yolanda / SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter [1905-1989]. Música en dos tiempos*. Granada / Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Residencia de Estudiantes, 1997.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. «Andalucismo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1. Ed. Emilio CASARES RODICIO. Madrid: ICCMU, 1999, pp. 444 - 446.
- _____. «Andalucismo y criollismo». En: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998, pp. 233 - 261.
- _____. (ed.). *La Canción Andaluza*. Madrid: ICCMU, 1996, pp. VII - XII.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. «El uso del folklore en la sección femenina de Falange: el caso de Granada». En: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Ignacio HENARES CUÉLLAR et al. (Coord.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 115-134.

- CABRERA GARCÍA, M^a Isabel / PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer Franquismo». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 35 (2004), p. 188.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999 - 2003, 10 vols.
- _____. «La generación del 27 revisada». En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 19 - 37.
- COLL, Montserrat. *Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989.
- CUENCA, Francisco de. *Galería de músicos andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927 (Ed. Facsímil: Málaga, Unicaja, 2002).
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical, 1975, p. 467.
- FISCHERMAN, Diego. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- GAN QUESADA, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral dirigida por Gemma Pérez Zalduonso, Universidad de Granada: 2003.
- GARCÍA, Juan. *Temas de una vida* [1 CD + 1 folleto de 14 p.] Juan VILLALBA (notas folleto). Teruel: Unión Musical de Sarrión, 2003.
- GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *José Muñoz Molleda (Catálogo de compositores iberoamericanos)*. Madrid: Fundación Autor, 2000. Versión on-Line: www.catalogodecompositores.com [Última actualización: 04/01/2006]
- GIMÉNEZ, Francisco J. *Olallo Morales (1874 – 1957): Una imagen exótica de la música española*. Madrid: Alpuerto / SEdeM, 2005
- HEINE, C. «Charlot de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la ópera cómica española». *Revista de Musicología* (Madrid), XXI, N^o 1 (Junio, 1998), p. 1 – 27.
- HENARES CUELLAR (et al.). *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad, 2000.
- IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española: siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- MOYANO ZAMORA, E. *Concierto de una vida: memorias del Maestro Rodrigo*. Madrid: Planeta, 1999
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1994.
- ORTEGA, Judith. *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE - ICCMU, 2000.
- PAHISSA, Jaime. *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1955.
- PELLEJERO PALOMO, Carlos Javier. «García Leoz, Jesús». En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. Versión on-line: www.catalogodecompositores.com [Última actualización: 05/01/2006].

- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». En: SUÁREZ- PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005, pp. 57-78.
- PERSIA, Jorge de. *Inventario pre-catálogo del fondo de partituras localizadas en el Archivo Musical de la Sociedad General de Autores de España, a raíz de los trabajos realizados en el marco de un convenio con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: inédito, 1990.
- SANZ DE PEDRE, Mariano. *La Banda Municipal*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1959.
- _____. *El pasodoble español*. Prólogo de Guillermo Fernández Shaw; epílogo de Victorino Echevarría; Madrid: Imp. de José Luis Cosano, 1961.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». En: SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005, p. 15 - 56.
- _____. «Asins Arbó, Miguel ». En: Catálogo de compositores iberoamericanos. Madrid: Fundación Autor. Versión on-line: www.catalogodecompositores.com [Última actualización: 21/12/2005].
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: De La vida breve a El Retablo de Maese Pedro*. Madrid: SEdeM: 2007.

E. OTRAS OBRAS DE INTERÉS

- ALBERT, Mechthild (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2005
- BELLIDO GANT, María Luisa. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001.
- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción la música*. Madrid: Alianza, 2001.
- GÓMEZ Y CASTELAZO, M^a Lourdes. *Caminos de ayer: Comportamiento organizacional del cine mexicano de 1930 a 1969*. Tesis magistral dirigida por A. Byrd Orozco. México D.F.: Centro Avanzado de Comunicación, 2002. Versión On-line: www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/libros/libros/Tesiscineorg.pdf
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. «La llamada del Sur». En: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Madrid: Anthropos, 1989, pp. 52 – 57.
- KERMAN, Josep. *Contemplating Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985. [Ed. en Europa: *Musicology*. London: Fontana, 1985.]
- LASSO DE LA VEGA Y JIMÉNEZ PLACER, Javier. *Manual de documentación: las técnicas para la investigación y redacción de los trabajos científicos y de ingeniería*. Barcelona: Labor, 1969.
- TUSELL, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España, XIV*. Barcelona: Crítica, 2005.
- ZUERAS TORRENS, Francisco. *La gran aportación cultural del exilio español (1939): poesía, narrativa, ensayo, pintura, arquitectura, música, teatro, cine*. Córdoba: Diputación Provincial, 1990.

F. FUENTES PRIMARIAS

F. 1. Entrevistas

- Entrevista N° 1 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (Madrid, 11-06-2004).
- Entrevista N° 2 a Francisca Martos Plasencia, viuda del compositor Juan Quintero (Madrid, 16-07-2004).
- Entrevistas sobre “Alba de América”, recogidas en el documental: MENDEZ-LEITE, Fernando (Dir.). “Documental sobre Alba de América”. En: Programa *La noche del cine español*. Televisión Española, 1985.
- «Entrevista de Juan Quintero para Radio España». [ca. 1954]. 1 folio mecanografiado. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

F. 2. Correspondencia

- Carta de Bertrand Thompson a Manuel de Falla, 4 de Septiembre de 1922. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Bertrand Thompson a Manuel de Falla, 4 de Octubre de 1922. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Ceferino Palencia a Manuel de Falla, 20 de Septiembre de 1924. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Manuel de Falla a Ceferino Palencia, 24 de Octubre de 1924. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Ignacio Bauer a Manuel de Falla, 20 de Noviembre de 1924. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 18 de Octubre de 1928. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Edgar Neville a Manuel de Falla, 26 de Septiembre de 1929. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Edgar Neville a Manuel de Falla, 28 [de Septiembre de 1929]. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Tarjeta con membrete del Hotel Alhambra Palace de Edgar Neville a Manuel de Falla. Sin fecha [6 de Octubre de 1929]. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 6 de Enero de 1939. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 22 de Febrero de 1939. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Carta de Rafael Gil a Juan Quintero, 29 de Julio, 1940. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

F. 3. Hemerográficas

1923:

- [Sin autor]. «En el Real Conservatorio de Música y Declamación». Recorte de prensa sin cabecera ni lugar de publicación, [15-02-1923]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- [Sin autor]. Foto y pie de foto: En el Real Conservatorio de Música y Declamación. El profesor D. Rogelio Villar y alumnos que se distinguieron en el ejercicio escolar de Música de Cámara. Recorte de prensa sin cabecera [01-04-1923]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1924:

- O. «Informaciones y noticias musicales: Los premios de piano en el Conservatorio». Recorte de prensa sin cabecera, fecha ni lugar de publicación [ca. 1924]. Madrid: Archivo personal de Juan Quintero.

- [Sin autor ni título]. Recorte de prensa sin cabecera ni lugar de publicación [09-07-1924]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- [Sin autor]. «El joven y eminente pianista Juan Quintero». [*La Libertad* (Madrid)] .Recorte de prensa sin cabecera [13-09-1924]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- [Sin autor]. «En Bellas Artes: El Concierto de anoche». *El Defensor de Albacete* (21-10-1924). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- Fritz. «Sociedad Sevillana de Conciertos: Velada inaugural de la temporada». Recorte de prensa sin cabecera [Sevilla] (28-10-1924). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1941:

- [Sin autor]. «Yola o la opereta actualizada». Recorte de prensa sin cabecera ni fecha [ca. 15-03-1941]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1946:

- [Sin autor]. «Pantallas de Madrid: *Misión Blanca* en el Avenida». *Diario El Alcázar* (29-3-1946). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- [Sin autor]. «Gran éxito de la película de interés nacional “Misión blanca” de Juan de Orduña». *Pueblo* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [ca. 29-03-1946], p. 2. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- GÓMEZ MESA, Luis. «Avenida: *Misión Blanca*». Recorte de prensa sin cabecera (29-03-1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- TRAMOYISTA. «Mientras Quintero se va... Vázquez Ochando nos cuenta casos y cosas del teatro de ambos». *Diario Levante* (Valencia). Recorte de prensa sin fecha [mayo de 1946]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero Muñoz.

- [Sin autor] «Gala de prensa para debut de la compañía de José Alfonso Goda, en Apolo». *Las Provincias*, (Valencia), (10 – 05 - 1946), p. 7. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- GOMA. «La gala de prensa de anoche: Presentación de la compañía de operetas modernas de José Alfonso Goda». Sin cabecera [Valencia], (10–05-1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- P. «Éxito de la Gala de Prensa en Apolo: Se estrenó la comedia musical “Ayer estrené vergüenza”». *Jornada* (Valencia), (10 – 05 - 1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- [Sin autor]. «Ayer estrené vergüenza». *Deportes* (Madrid, 13-05-1946). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- ACORDE. «Zarzuela: Matrimonio a Plazos». *Informaciones* (Madrid, 23-05-1946), p. 4. Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- BAYONA. «Zarzuela: Estreno de “Matrimonio a plazos”». *Pueblo* (Madrid, 23-05-1946), Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- C. «Zarzuela: Estreno de “Matrimonio a plazos”». *Arriba* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- SAINZ DE LA MAZA, Regino. «En la Zarzuela». *ABC* (Madrid, 23-05-1946), p. 27. Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- REYES, R. de los. «Zarzuela: Matrimonio a plazos». *Ya* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- SÁNCHEZ CAMARGO. «Teatros: Matrimonio a plazos». *El Alcázar* (Madrid, 23-05-1946). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- J. C. V. «Avenida: *La Pródiga* en función de gala». *ABC* (Madrid, 28-09-1946), p. 21. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- GÓMEZ MESA, Luis. «Avenida: *La Pródiga*». Recorte de prensa sin cabecera [*Ya*], (29-09-1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- ARDILA. «Clamoroso estreno de “Un drama nuevo”, de Juan de Orduña». *Pueblo* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [ca. 26-11-1946], p.10. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- CUEVA, José de la. «Estrenos: Avenida: *Un drama nuevo*». *Informaciones* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [ca. 26-11-1946]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- DONALD. «Estrenos en los cines. Cine Avenida. “Un drama nuevo”». *ABC* (Madrid, 26-11-1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- GÓMEZ MESA, Luis. «Avenida: “Un drama nuevo”». *Ya* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [ca. 26-11-1946]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- SÁNCHEZ, Alfonso. «*Un drama nuevo* se estrena con brillante éxito en el Avenida». *El Alcázar* (Madrid), (26-11-1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- [Sin autor]. «Jornada triunfal del cine español en el avenida con el estreno de “Un drama nuevo”». *Diario Madrid* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [26-11-1946], p.6. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- JUANES, Juan de. «Triunfo Rotundo de *Un drama nuevo* en el cine Avenida». *Arriba* (Madrid, 27-11-1946). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1948:

- [Sin autor]. «Locura de amor (Rialto)». *ABC* (Madrid, 09-10-1948). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- ARAGÓN, Bernabé de. «Con el estreno de “Locura de amor” en el Rialto, se ha obtenido anoche el mayor triunfo del cine español. Una jornada memorable». *Diario Madrid* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [ca. 09-10-1948]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- CÁNDIDO. «Se estrena en función de gala con brillantísimo éxito “Locura de amor” en el cine Rialto». *Ya* (Madrid). Recorte de prensa sin fecha [ca. 09-10-1948]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1949:

- CALLE, Antonio de la. «El cine español no es melómano». *Ritmo* (Madrid), N° 224 (noviembre-diciembre, 1949), p. 26.

1950:

- SICILIA. «Albéniz: Amor partido por dos». *Diario Madrid*, p. 8. Recorte de prensa sin fecha [Noviembre de 1950]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- [Sin autor]. «“Amor partido por 2” en el Albéniz». Recorte de prensa sin cabecera ni fecha [ca. Noviembre de 1950]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1951:

- GÓMEZ MESA, Luis. «Alba de América (Rialto)». *Arriba* (21-12-1951). Recorte de prensa. Madrid: Archivo personal de Juan Quintero.
- [Sin autor]. «Alba de América (Rialto)». *Madrid*. Recorte de prensa sin fecha [ca. 21-12-1951]. Madrid: Archivo personal de Juan Quintero.

1952:

- SERRANO, Antonio. «Se estrena “De Madrid al cielo”». *El Cinematográfico* (México D. F., 1-6-1952). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- SERRANO, Antonio. «Noticias cinematográficas de España: una pausa en el rodaje de *la Herman San Sulpicio*». *El Cinematográfico* (México D. F., 29-6-1952). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1953:

- CASTÁN PALOMAR, F. «Deducciones que hace el Maestro Joaquín Rodrigo cuando ha terminado la partitura para “La Guerra de Dios”» [sin cabecera, ¿*Primer Plano?*?]. [sin fecha, ca. 1953]. Madrid: Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.
- SERRANO, Antonio. «En el cine no están bien pagados nada más que estos elementos: director, estrellas y operador». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, Nº 79 (diciembre-enero, 1953).
- SERVEZ, Pierre. «Mariano: J'ai trente-trois ans». *Cinémonde* (París), Nº 995 (28-08-1953), pp. 6-7. Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- GARCÍA DE LA PUERTA, «Con brillante éxito se estrenó anoche la película “La Guerra de Dios”» [sin cabecera] (31-09-1953). Madrid: Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

1954:

- A. C. «Aspa Films rueda su séptima película». [Espectáculo] Recorte de prensa sin fecha [ca. 1954]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- MARTÍNEZ TORRES, R. «Un congreso internacional de música para cine». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, Nº 83 (abril-mayo, 1954). Recorte de prensa. Madrid Archivo Personal de Juan Quintero.
- MARTÍNEZ TORRES, R. «La música no explica ni subraya nada en el cine. Pintorescas declaraciones de Igor Strawinsky». *Espectáculo* (Madrid), Año VII, Nº 83 (abril-mayo, 1954). Recorte de prensa. Madrid Archivo Personal de Juan Quintero.
- SERRANO, Antonio. «El maestro Quintero se inspira en Benidorm». Entrevista. *Blanco y Negro* [ca. 1954]. Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- [Sin autor]. «Cifesa presenta: “Las aventuras del barbero de Sevilla” por Luis Mariano y Lolita Sevilla». *Espectáculo* (Madrid), Recorte de prensa sin fecha [ca. 1954]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1956:

- MARTÍNEZ TORRES, R. «Los compositores de películas». *Espectáculo* (Madrid), Año IX, Nº 102 (1956).
- MARTÍNEZ TORRES, R. «Compositores Cinematográficos». *Espectáculo* (Madrid), Año IX, Nº 105 (1956).

1958:

- FERNÁNDEZ CUENCA, C. «El mundo de la pantalla: Tremendismo religioso...» [sin cabecera] (ca. 22-10-1958). Madrid: Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

- GÓMEZ MESA, L. «Estreno de “El Hereje”» [sin cabecera ¿Arriba?] (ca. 22-10-1958). Madrid: Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

1962:

- [Sin autor]. «Reaparece el autor de “En er mundo” y “Morucha”». *Diario Madrid*, (6-12-1962). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1965:

- MONTERO ALONSO, José. «Así nació... Morucha». En: *Madrid de siete a nueve* (30-03-1965). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1980:

- J.A.V. «Murió el compositor Juan Quintero». *Pueblo* (Madrid), (29-01-1980). Recorte de prensa. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

1999:

- COLÓN PERALES, Carlos. «Juan Quintero. Un clásico del cine». *Culturas* (06-05-1999). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- BRAVO, Julio. «La Fundación Autor recupera las mejores bandas sonoras del cine español clásico». *ABC* (Madrid, 10-05-1999), p. 99. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

Sin fecha:

- [Sin autor]. «Fiesta en casa de los Perojo». Recorte de prensa sin cabecera. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- CASTELO, S. «Homenaje a Celia Gámez». Recorte de prensa sin cabecera ni fecha. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

F. 4. Legislación

- MINISTERIO DE INDUSTRIA Y COMERCIO. Subsecretaría de Comercio, Política Arancelaria y Moneda.- *Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede*, (Boletín Oficial del Estado de 24/05/1943, p. 4950. Versión Web: www.boe.es/g/es/bases_datos/gazeta.php)

F. 5. Otras

- *Quinteto de instrumentos de viento del Real Cuerpo de Alabarderos*. Programa de mano del concierto ofrecido en la Sociedad Filarmónicas de Pamplona (19-01-1926). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- *Quinteto de instrumentos de viento del Real Cuerpo de Alabarderos*. Programa de mano del concierto ofrecido en las Sociedad Filarmónica Burgos (20-01-1926). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- [sin fecha] Tarjeta de registro en la SGAE de las canciones “El Frenazo” y “Hermana”. Editadas por Matamala. Aparece Rafael Ibáñez como coautor (posiblemente letrista) de “Hermana”. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- VÁZQUEZ OCHANDO, Federico. *El Señorito: comedia musical en dos actos divididos en varios cuadros*, 1944. Libreto mecanografiado de la obra (59 páginas + 8 de cantables). Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- QUINTERO MUÑOZ, Juan. [*Breve autobiografía*. 2 páginas mecanografiadas]. Sin fecha. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.

- QUINTERO MUÑOZ, Juan. [*Breve autobiografía*. 1 página mecanografiada]. Sin fecha [posterior a 1963]. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- SANZ DE PEDRÉ, Mariano. *El maestro Juan Quintero Muñoz. Breves datos biográficos*. [8 Cuartillas mecanografiadas], 1955. Madrid: Archivo Personal de Juan Quintero.
- "Música para un jardín". Notas al programa de un Concierto celebrado en Avellaneda (Argentina) el 20 de Junio de 1960. Madrid: Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

G. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

G. 1. Música y Cine

- Butlletí de l'Associació Balear d'Amics de les Bandes Sonores*. Palma de Mallorca: Associació balear d'amics de les bandes sonores
- Candil (Bimestral)*. ISSN: 0212-8640. Jaén: Peña Flamenca, 1978-. Nota: dedicó algunos números a la presencia del flamenco en el cine
- Caña de flamenco, La (Trimestral)*. ISSN: 1135-2779. Madrid: Asociación Cultural "España Abierta", Nº 7 (invierno 1994)-. Nota: es continuación de: La Caña (ISSN: 1132-2195). Monográfico "Cine y flamenco", Nº 7 (invierno 1994)-
- Film music (Trimestral)*. ISSN: 1578-0570. Málaga: Megamultimedia, 2001-2003. Nota: Ed. española de Film score monthly (ISSN: 1077-4289)
- Film Music magazine*. Palma de Mallorca: F.M.M., 1991-.
- Filomúsica (Mensual)*. Revista electrónica mensual gratuita. ISSN: 1576-0464. Málaga: 2000-. <http://filomusica.com/index.html>
- Música de cine*. (Trimestral). Valencia: A.M.DE.CI., 1990-1995.
- Rosebud banda sonora (Semestral)*. ISSN: 1697-1973. Valencia: Rosebud Tienda de Cine, 1996-
- Secuencias de música de cine (Irregular)*. ISSN: 1695-6478. Barcelona: Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema, 2002-. Nota: Esta publicación gratuita y exclusiva para los socios, ha pasado por diversas etapas y denominaciones: 1) *Secuencias de música cinematográfica* (ISSN: 1695-6451): 1995-1997. 2) *Secuencias de música de cine* (ISSN: 1695-341X): 1998. 3) *Secuencias de música de cine, los dossiers* (ISSN: 1695-646X): 1998 – 2001.
- The journal of film music (Trimestral)*. Claremont: Journal of Film Music. 2002- .

G. 2. Cine (selección)

G. 2. 1. España:

- Academia (Trimestral)*. ISSN: 1133-7559. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1991-.
- Anuario del cine español (Anual)*. ISSN: 9970-1847. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones, [195?]-[195?].
- Anuario español de cinematografía (Tres veces por semana)*. ISSN: 0066-5142. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo. Servicio de Estadística y Publicaciones, 1955-1969.
- Boletín de la Academia (Mensual)*. ISSN: 1136-8144. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1995-.
- Cámara: Revista cinematográfica española (Bimensual)*. [S. n.], 1941-1952.
- Cine art (Mensual)*. ISSN: 9945-4173. Barcelona: [s.n.], 1933-[19??].

- Cinearte* (Bimensual) ISSN: 0529-7583. Madrid: [s.n.], 1951-1963.
- Cine-autógrafo* (Mensual). ISSN: 9945-4297. Madrid: Imp. Marases, [195?]-.
- Cine en prensa*. ISSN: 9945-4394. Madrid: Dirección General de Cinematografía, [19??]-.
- Cine español (Madrid. 1956)* (Anual). ISSN: 0578-2899. Madrid: Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1956-.
- Cine experimental* (Irregular). Madrid: [S. n.], 1944-1946.
- Cine Informe* (Quincenal). ISSN: 1135-3902. Madrid: Editora Profesional de Cine, 1962-1990. Continuada por: *Cine & tele informe* (ISSN: 1135-3910).
- Cinemanía* (Mensual). ISSN: 1135-5840. Madrid: Progreso 1995-.
- Cinematògraf (Barcelona)* (Anual) ISSN: 0213-1773. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació, 1983-.
- Cine mundo* (Semanal). ISSN: 0412-5320. Madrid: S.n., 1952-1962.
- Cine para leer...* (Anual). ISSN: 0302-8828. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1972-.
- Cine Studio*. ISSN: 9945-4378. Madrid: [s.n.], 1961-.
- Cine y más* (Mensual). ISSN: 9945-4386. Madrid: Centro Español de Estudios Cinematográficos y de Medios Audiovisuales, 1980-.
- Cine y radio*. ISSN: 9957-2281. Madrid: [s.n.], 1953-.
- Cuadernos de cine. Textos críticos. Modos de ver*. ISSN: 9942-679X. Valencia: [s.n.], 1981-.
- Cuadernos de la Academia* ISSN: 1138-2562 Publicación: Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997-.
- Dirigido Por* (Mensual). ISSN: 0212-7245. Barcelona: Dirigido por, 1972-.
- Espectáculo (Boletín del Sindicato Nacional)* (Mensual). Madrid: SNE, 1942-1962.
- Fotogramas (1946)* (Semanal). ISSN: 0212-2324. Barcelona: Fotogramas, 1946-1968 Continuada por: *Nuevo fotogramas* (ISSN: 0212-2332).
- Fotogramas (1981)* (Mensual). ISSN: 0212-2340. Barcelona: EDNA-EPSA, 1981-1983 Es continuación de: *Nuevo fotogramas* (ISSN: 0212-2332). Continuada por: *Fotogramas & vídeo* (ISSN: 1136-4351).
- Información de cultura popular y espectáculos*. ISSN: 9954-2315 Publicación: Madrid: Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, [19??]-.
- Imagen y música*. ISSN: 9953-8482. Publicación: Valencia: Impr. J. Domenech, 1967-.
- Imagen y sonido* (Mensual). ISSN: 0445-4529. Barcelona: s.n., 1963-1974. Continuada por: *Eikonos* (ISSN: 0210-4261).
- Memoria de actividades - Aula de Cine* (Anual). ISSN: 0213-3490. Santiago de Compostela: Universidad. Vicerrectorado de Estudiantes y Actividades Culturales. Aula de Cine, 1983-.
- Mostra del Cinema Mediterrani* (Anual). ISSN: 9954-7872. Valencia: Fundació Municipal de Cine, [19??]-.
- Nickel Odeón* (Trimestral). Madrid: Nickel Odeón Dos S. A., 1995-.
- Nuestro cine* (Mensual). ISSN: 0029-5779. Madrid: S.n., 1961-1971.
- Nuevo fotogramas* (Semanal). ISSN: 0212-2332. Publicación: Barcelona: Fotogramas, 1968-1980. Es continuación de: *Fotogramas (1946)* (ISSN: 0212-2324). Continuada por: *Fotogramas (1981)* (ISSN: 0212-2340).

- Papeles de cine Casablanca* (Mensual). ISSN: 0211-8807. Publicación: Madrid: Prensa Cinematográfica, S.A., 1981-.
- Primer plano* (Mensual). ISSN: 9956-6117. Madrid: [s.n.], 1940-[19??].
- Radiocinema: Revista cinematográfica español* (Semanal). La Coruña: Metyel, 1938-1963.
- Revista internacional del cine* (Mensual). ISSN: 0482-6604. Madrid: Oficina Católica Internacional de Cine, 1949-1963.
- Temas de cine* (Mensual). ISSN: 0495-0542. Publicación: Madrid: Film Ideal, 1960-1966.
- Video time*. ISSN: 9967-131X. Madrid: Video Time, 1985-.
- Video, TV and film* (Mensual). ISSN: 9958-6118. Barcelona: Showpress, 1982-.

G. 2. 2. Extranjeras:

- Cahiers du cinéma* (Mensual). ISSN: 0008-011X. Paris: Cahiers du cinéma, 1951-.
- Positif: revue mensuelle de cinéma* (Mensual). ISSN: 0048-4911. Paris: Office des Librairies deo Bord, 1952-.
- American film* (Bimestral). ISSN: 0361-4751. New York, etc.: BPI Communications, etc., 1975-1992.
- Cinema journal* (Trimestral). ISSN: 0009-7101. Champaign, Ill., etc.: University of Illinois Press, etc., 1967-.
- Film studies annual* (Anual). ISSN: 0146-6542 Pleasantville, N.Y.: Redgrave Pub. Co., 1976-1977 Continuada por: *Annual film studies* (ISSN: 0733-1134).
- Screen* (Trimestral). ISSN: 0036-9543. Oxford: Oxford University Press, 1969-.
- Sight and sound (London)* (Trimestral). ISSN: 0037-4806. London: British Film Institute, 1932-.
- Cinema nuovo* (Bimestral). ISSN: 0009-711X. Bari: Edizioni Dedalo, 1952-.
- Filmkritik* (Mensual). ISSN: 0015-1572. München: Filmkritiker Kooperative, 1957-.
- Kosmorama* (Bimensual). ISSN: 0023-4222. Kbenhavn: Det Danske Filmmuseum, 1954-.

H. RECURSOS WEB

H. 1. Música de Cine

- ASSOCIACIÓ CATALANA PER A LA DIFUSIÓ DE LA MÚSICA DE CINEMA (ACDMC) [en castellano]
URL: usuarios.lycos.es/ACDMC2
- BLOG DE LA ASOCIACION POR LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA AUDIOVISUAL (ADMA) [en castellano]
URL: admablogg.blogspot.com
- BS MAGAZINE (Publicaciones Otranto) [en castellano e inglés]:
URL: www.geocities.com/Hollywood/7539
- BSO SPIRIT [en castellano]:
URL : www.bsospirit.com
- CINE & BSO (Administrador: Ricardo Borrero) [en castellano]:
URL: www.cineybs.com
- CINE BSO [en castellano]
URL: www.cinebso.com

- CINEMATRACTS (Administrador: Fernando Pereyra, Argentina) [en castellano]:
URL: www.ifrance.com/cinematracks
- CINEMUSIC (Administrador: Ryan Keaveney) [en inglés]:
URL: www.cinemusic.net
- CLASSICS FROM THE SILVER SCREEN (Administrador: Benjamin Chee) [en inglés]. Índice de música clásica y de ópera utilizada en el cine.
URL: home2.pacific.net.sg/~bchee/movies.html
- COMPOSITORES CINEMATOGRAFICOS DEL ESTADO ESPAÑOL [en castellano].
Página personal de Josep Lluís i Falcó:
URL: usuarios.lycos.es/compositores
- DIEGO NAVARRO – COMPOSITOR WEB PERSONAL [en castellano]:
URL: www.diegonavarroreyes.com
- EVA GANCEDO – COMPOSITORA WEB PERSONAL [en castellano]:
URL: www.evagancedo.com
- FILM MUSIC (Global Media On-Line) [en inglés]:
URL: www.filmmusicmag.com
- FILM MUSIC ON THE WEB (Administrador: Dr. Len Mullenger) [en inglés]:
URL: www.musicweb.uk.net/film
- FILM MUSIC SOCIETY, THE [en inglés]:
URL: www.filmmusicsociety.org
- FILM SCORE MONTHLY [en inglés]:
URL: www.filmscoremonthly.com
- FILMTRACKS (Administrador: Christian Clemmensen) [en inglés]:
URL: www.filmtracks.com
- FILOMUSICA – SECCIÓN BANDAS SONORAS [en castellano]:
URL: www.filomusica.com
- M – FILES (Administrador: Jim Paterson) [en inglés]:
URL: www.mfiles.co.uk/film-music.htm
- MOVIE MUSIC UK [en inglés]:
URL: www.moviemusicuk.us
- MUNDO BSO [en castellano]: Página gestionada por Conrado Xalabarder:
URL: www.mundobso.com
- MUSIC FROM THE MOVIES (Administrador: Danny. C. Foster) [en inglés]:
URL: www.musicfromthemovies.com
- MUSIMAGEN [en castellano]: Asociación de compositores de música para audiovisual:
URL: www.musimagen.com
- ROSEBUD / BANDA SONORA [en castellano]: Tienda de Cine (Valencia):
URL: www.rosebudbandasonora.com
- SCOREFILIA [en castellano]:
URL: www.scorefilia.com
- SCOREMANÍA [en inglés]:
URL: www.scoremania.8m.com
- SOUNDTRACK COLLECTOR (C&C Concept and Creation, Holanda) [en inglés]:
URL: www.soundtrackcollector.com

- SOUNDTRACK SEARCH [en inglés]: Buscador de BSO de la Base de Datos IMDB
URL: us.imdb.com/Search/soundtracks
- THE MOVIE SOUNDTRACK WEB PAGE [inglés]:
URL: www.qwato.com/scores

H. 2. Bases de datos de cine

- CINENACIONAL (CINE ARGENTINO):
URL: www.cinenacional.com
- FILMOGRAFÍA MEXICANA (Filmoteca UNAM):
URL: www.filmoteca.unam.mx
- FILMOTECA ESPAÑOLA (Madrid). Base de Datos de películas calificadas:
URL: www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html
- INTERNET MOVIE DATA BASE (IMDB):
URL: spanish.imdb.com

H. 3. Otras webs de interés

- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (Madrid)
URL: www.bne.es
- CATÁLOGO DE COMPOSITORES IBEROAMERICANOS (Fundación Autor):
URL: www.catalogodecompositores.com
- CÍRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS. SITIO WEB OFICIAL:
URL: www.cinecec.com
- FILMOTECA DE ANDALUCÍA:
URL: www.filmotecadeandalucia.com
- HISTORIA Y CRÍTICA DEL CINE ESPAÑOL (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes):
URL: www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/cine_estatica.shtml
- INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES:
URL: www.iccmu.es

ABREVIATURAS

A	Alto / Contralto
Acomp	Acompañamiento / Acompañado
AMF	Archivo Manuel de Falla
APIJQ	Archivo Personal de Juan Quintero
Arp	Arpa
B	Bajo
Bar	Barítono
BNE	Biblioteca Nacional de España
BS	Banda Sonora
BSM	Banda Sonora Musical
BSO	Banda Sonora Original
Ca	Alrededor de
Cb	Contrabajo
CEDOA	Centro de Documentación y Archivos
CIFESA	Compañía Industrial Film Español S.A.
<i>Cfr</i>	Compárese (con), Véase (también)
Ci	Corno inglés
Cl	Clarinete
Clb	Clarinete bajo
CM	Cortometraje
Dir	Director
DL	Depósito Legal
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española
Du	Duración
ECE	Enciclopedia del cine español
Est	Estreno
Fag.	Fagot
FJR	Fundación Joaquín Rodrigo
Fl	Flauta
Fl Picc.	Flautín
Fu	Fuentes musicales disponibles para su estudio
Gui	Guión
GVC	Guía del vídeo-cine
<i>Ibidem</i>	En el mismo lugar
Int	Intérpretes
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
IMDB	Internet Movie Data Base

LG	Largometraje
MC	Música Cinematográfica (en catálogo)
MDC	Música de Cine
ML	Música Ligera / Canciones
MT	Música teatral
Mús	Música
Ob	Oboe
<i>Op. cit.</i>	Obra citada
P	Piano
Perc	Percusión
Pro	Producción
PC	Producciones Cinematográficas
rpm	Revoluciones por minuto
S	Soprano
Sax	Saxofón
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
Sin	Sinopsis
T	Tenor
Tim	Timbales
Tit	Título
Trpa	Trompa
Trpt	Trompeta
Trb	Trombón
Tub	Tuba
V	Violín
Va	Viola
Vc	Violonchelo
VJN	Versión de José Nieto

ÍNDICE DE TABLAS

1. Partituras de Música Cinematográfica existentes en la S.G.A.E.....	31
2. Listado de películas cuya partituras se conservan en la S.G.A.E. por orden cronológico...	32
3. La música en la banda sonora moderna (según José Nieto).....	52
4. Ejemplo de guión musical cinematográfico (Salvador Ruiz de Luna).....	64
5. Parámetros para el análisis de la MDC y de la BSM (según Josep Lluís i Falcó).....	75
6. Clasificación genérica del cine español (1939 - 1950).....	106
7. Lista de músicos de cine represaliados por el Franquismo.....	110
8. Premios de Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música (1945-1949).....	114
9. Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música (1950-1959).....	127
10. Premios de Círculo de Escritores cinematográficos a la mejor música (1960-1975).....	133
11. Reparto de tareas en la creación de la BSM del film <i>Sor Intrépida</i> (1952).....	150
12. Ediciones en formato doméstico de películas con música de Juan Quintero.....	180
13. Listado de partituras cinematográficas localizadas de Juan Quintero Muñoz.....	182
14. Ediciones comerciales de música cinematográfica de Juan Quintero en la B.N.E.....	184
15. Discografía localizada con música cinematográfica de Juan Quintero Muñoz.....	190
16. Ficha catalográfica de la versión orquestal de <i>Suite Granadina</i> (1940).....	221
17. Distribución por géneros de las participaciones de Juan Quintero en largometrajes.....	290
18. Directores con los que trabajó Juan Quintero en largometrajes.....	296
19. Productoras para las que trabajó Juan Quintero en largometrajes.....	301
20. Distribución por décadas del número de largometrajes con música de Quintero en las tres productoras con las que más trabajó.....	303
21. Directores con los que trabajó Juan Quintero en cortometrajes.....	304
22. Productoras de cortometraje con las que trabajó Juan Quintero y número de películas.....	305
23. Guiones Musicales conservados en el Archivo personal de Juan Quintero.....	312
24. Transcripción de hoja de pagos a músicos de orquesta por horas de grabación.....	332
25. Hojas de grabación conservadas en el archivo personal de Juan Quintero.....	339
26. Resumen de los bloques de <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil, 1943).....	371
27. Resumen de los bloques de <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951).....	416

28. Resumen de los bloques de <i>Ventolera</i> (Luis Marquina, 1961).....	451
---	-----

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Anotaciones de sincronía en fragmento de la partitura de <i>Como la tierra</i> (Alfredo Hurtado, 1953).....	29
2. Página 19 del Guión Técnico de la película <i>El Hereje</i> (Fco. Borja Moro, 1957).....	38
3. Página 109 del Guión Técnico de la película <i>El Hereje</i> (Fco. Borja Moro, 1957).....	39
4. Estructura jerárquica de los temas de un film (según Conrado Xalabarder).....	77
5. Joaquín RODRIGO. Tema A de <i>La guerra de Dios</i> (Rafael Gil, 1953).....	153
6. Joaquín RODRIGO: “Tema de Cristo” de <i>El Hereje</i> (Fco. Borja Moro, 1957).....	155
7. Juan Quintero caracterizado durante del rodaje de <i>La florista de la reina</i> (E. Fernández Ardavín, 1940).....	186
8. Primera página del guión musical de <i>Ventolera</i> (Luis Marquina, 1961).....	187
9. Página del guión musical de la película <i>Yo no soy la Mata-Hari</i> (Benito Perojo, 1948).....	188
10. Hoja de grabación de la película <i>El grano de mostaza</i> (J. L. Sáenz de Heredia, 1962)....	189
11. Fragmento de Entrevista de R. Martínez Torres a Juan Quintero Muñoz (1954).....	192
12. Fragmento de la crítica de la película <i>Un drama nuevo</i> aparecida en el diario <i>El Alcázar</i> (26-11-1946).....	193
13. Primera página de los "Breves datos biográficos" redactados por Mariano Sanz de Pedré (1955).....	195
14. Alumnos distinguidos en la asignatura de Música de Cámara del Conservatorio de Madrid (1923).....	197
15. Foto de Juan Quintero junto a sus compañeros del Quinteto de Viento.....	201
16. Quinteto de viento junto a Daniel Montorio.....	203
17. “En er mundo” (Introducción). Fragmento de la particella para trompeta.....	210
18. “En er mundo” (primer tema). Fragmento de la particella para saxofón.....	210
19. “En er mundo” (segundo tema). Fragmento de la particella para saxofón.....	210
20. “En er mundo” (copla). Fragmento de la particella para saxofón.....	211
21. “En er mundo” (copla). Fragmento de la particella para saxofón.....	211

22.	Foto de Juan de Orduña, Fortunato Bernal, Francisca Martos y Juan Quintero (22-03-1940).....	225
23.	Portada del folleto publicitario de la película <i>Locura de amor</i> (Juan de Orduña, 1948).....	249
24.	Tema principal de <i>Locura de Amor</i> (J. de Orduña, 1948).....	250
25.	Cena de Gala en el Festival de Cannes. De izquierda a derecha, Juan Quintero, Paquita Martos, Manuel Goyanes y su esposa, (hija de Benito Perojo), Fernando Rey, Rafael Gil, Benito Perojo y Señora.....	257
26.	Joaquín RODRIGO: Ostinato del "Alleluya" de <i>Sor Intrépida</i> (Rafael Gil, 1952).....	261
27.	Juan QUINTERO: Cliché musical de <i>Sor Intrépida</i> (Rafael Gil, 1952).....	262
28.	Juan QUINTERO: Cliché musical de <i>Sor Intrépida</i> (Rafael Gil, 1952).....	262
29.	Cartel publicitario de la película <i>La bella de Cádiz</i> (R. Bernard / E. Fernández Ardavín, 1953).....	269
30.	Juan Quintero a la edad de sesenta y dos años.....	281
31.	Porcentaje de participación en largometrajes por décadas.....	288
32.	Desglose de participación en largometrajes por año.....	289
33.	Década de los cuarenta. Porcentaje de distribución por géneros de las colaboraciones entre 1940 y 1949.....	291
34.	Década de los cincuenta. Porcentaje de distribución por géneros de las colaboraciones entre 1950 y 1959.....	292
35.	Porcentaje de participación en cortometrajes por décadas.....	294
36.	Desglose de participación en cortometrajes por año.....	295
37.	Años cuarenta: Porcentaje de colaboraciones de Quintero con directores de largometrajes entre 1940 y 1949.....	299
38.	Años cincuenta: Porcentaje de colaboraciones de Quintero con directores de largometrajes entre 1950 y 1959.....	300
39.	Porcentaje de colaboraciones de Quintero con directores de cortometrajes.....	304
40.	Plantilla de traslación metraje-tiempo.....	311
41.	Borrador-Guión de la BSM de <i>Cerca de la ciudad</i> (Luis Lucia, 1952).....	325
42.	Fragmento de la primera página de la partitura de la BSM de <i>Cerca de la ciudad</i> (Luis Lucia, 1952).....	326
43.	Recibo de pago al copista Luis Bovía Brúñez (1959).....	330
44.	Hoja de pagos a músicos de orquesta por horas de grabación [recto].....	333

45.	Hoja de pagos a músicos de orquesta por horas de grabación [verso].....	334
46.	Hoja de grabación de la película <i>El frente de los suspiros</i> (Juan de Orduña, 1942).....	338
47.	Tema A (“Huella de Luz”) de la película <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil, 1942). Melodía de violín extraída del bloque #17.....	372
48.	Tema B (Laura) de la película <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil, 1942). Melodía de flauta extraída del bloque #3.....	374
49.	Tema B’ (Madre) de la película <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil, 1942). Melodía de trompeta extraída del bloque #23.....	374
50.	Subtema C (Lujo) de la película <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil, 1942). Melodía de flauta extraída del bloque #6.....	375
51.	Subtema D (Huída) de la película <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil, 1942). Melodía de flauta extraída del bloque #12.....	375
52.	Tema de Colón (Tema A) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violines extraída del bloque #1.....	419
53.	Tema del Mar (Tema B) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín 1º extraída del bloque #2.....	420
54.	Tema Real (Tema C) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín 1º extraída del bloque #13.....	420
55.	Tema de Beatriz (Tema D) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violoncello extraída del bloque #19.....	421
56.	Subtema de la Partida (Subtema E) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín extraída del bloque #45.....	422
57.	Subtema del Desembarco (Subtema F) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de violín extraída del bloque #61.....	422
58.	Subtema de los Intrigantes (Subtema G) de la película <i>Alba de América</i> (Juan de Orduña, 1951). Melodía de oboe extraída del bloque #20.....	423
59.	Tema A (Manuel). Partitura de <i>Ventolera</i> (1961).....	453
60.	Tema B (Optimismo). Partitura de <i>Ventolera</i> (1961).....	454
61.	Introducción de <i>Suite Granadina</i> (1939). Particella de violín.....	454