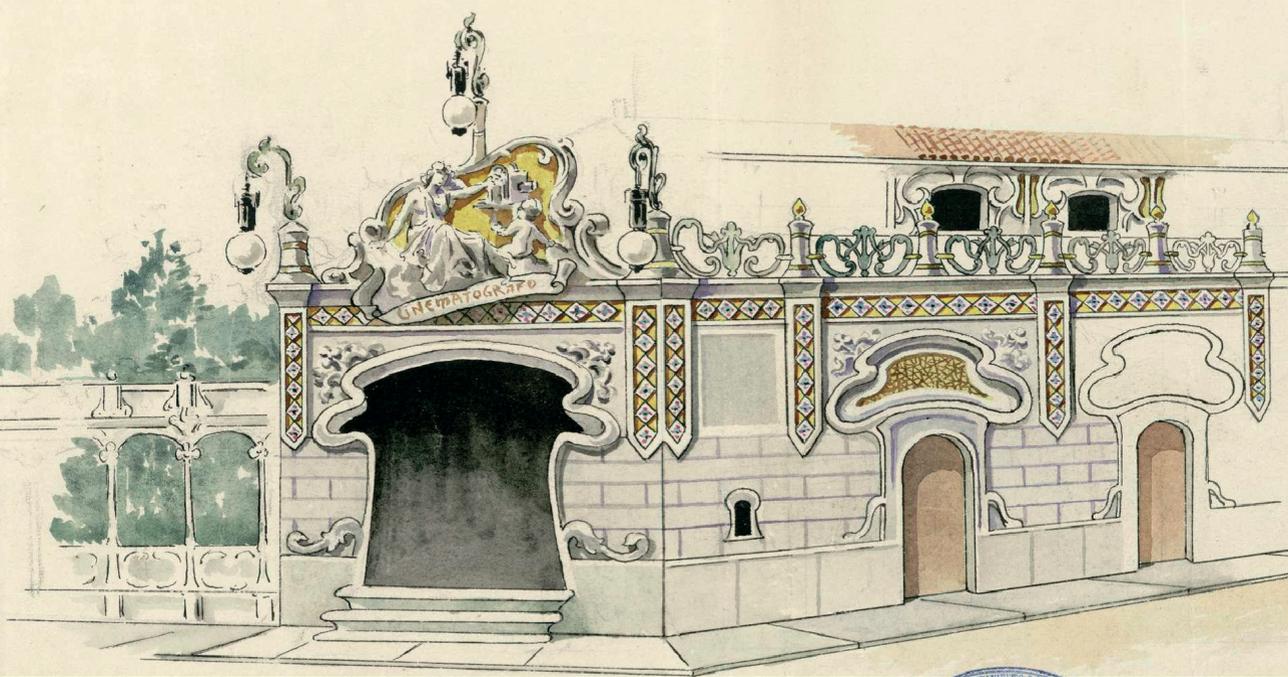


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional” (2013-15), MICINN HAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9

DL AS 1190-2021

Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.

Diseño de la portada: RSC



ÍNDICE

Presentación del volumen MIRIAM PERANDONES LOZANO y MARÍA ENCINA CORTIZO	9
I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS	
RAMÓN SOBRINO. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931).....	15
ANDREA GARCÍA TORRES: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo.....	143
JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896)	163
MARÍA ENCINA CORTIZO: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> de Méliès.....	173
IRENE GUADAMURO: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos	209
FÁTIMA RUIZ LARIOS: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista <i>Ondas</i>	229
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (1926), una zarzuela de película	255
II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	
CHRISTOPHER WEBBER: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912).....	273
SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: Romancero castellano y ópera nacional. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati	291

MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (1896) de Feliú y Codina	303
JAVIER JURADO LUQUE: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943)	337
III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	
ANTONIO GALLEGRO GALLEGRO: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito	353
CELSA ALONSO GONZÁLEZ: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941).....	375
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (1945).....	391
WALTER A. CLARK Y WILLIAM C. CRAIG: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba	403
JOAQUÍN LÓPEZ. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954).....	415
JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951).....	433
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975).....	457
ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i>	469

DEL TEATRO AL CINE (Y VICEVERSA): EL EJEMPLO DEL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA (1941-1954)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
Universidad de Granada

RESUMEN

Este trabajo realiza un recorrido por la producción teatral del compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980), autor especializado en música cinematográfica, que, además, realizó una destacada labor en el ámbito teatral entre los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo XX: desde *Yola* (1941), considerado el primer éxito del teatro musical de la posguerra española, hasta *La canción del amor mío* (1958), ya en las postrimerías del género. Asimismo, se estudian algunas de las producciones cinematográficas en las que participó basadas en la inclusión de números musicales teatrales o, directamente, en la adaptación de este tipo de obras (zarzuela y opereta). La figura de Quintero viene a demostrar los innegables procesos de intercambio y ósmosis entre los ámbitos teatral y cinematográfico en la cultura española del periodo franquista.

PALABRAS CLAVE: Juan Quintero Muñoz, teatro musical, cine, opereta, zarzuela.

ABSTRACT

This paper develops a tour through the theatrical production of the composer Juan Quintero Muñoz (1903-1980), a composer mainly dedicated to cinematographic music. Quintero also carried out outstanding work in the musical theatre between the 1940s and 1950s of the 20th Century: from *Yola* (1941), considered the first musical theatre success of the Spanish postwar period, until *La canción del amor mío* (1958), already in the aftermath of the genre. In the same way, some of the cinematographic productions in which Quintero participated are studied according to the inclusion of theatrical musical numbers or, directly, on zarzuelas and operettas' adaptation. Quintero's figure comes to demonstrate the undeniable processes of exchange and osmosis between the theatrical and cinematographic spheres in the Spanish culture of the Francoist period.

KEYWORDS: Juan Quintero Muñoz, Musical Theatre, cinema, opereta, zarzuela.

Los avances en la investigación reciente sobre la música española del siglo XX nos muestran que, más allá de los grandes nombres señalados por la historiografía tradicional, existió otra Generación musical del 27, una generación de compositores de sólida formación clásica, adquirida en el Conservatorio de la mano de maestros como Conrado del Campo o Rogelio Villar, que por diversos motivos –personales, vitales, económicos– desarrollaron su trayectoria en ámbitos diversos que iban desde la música comercial hasta el teatro musical, pasando por la música cinematográfica y, en algunos casos, por escarceos en el denominado mundo de la música «de arte». A este perfil pueden responder nombres que han sido o están siendo rescatados por la Musicología español-

la: José Muñoz Molleda, Salvador Ruiz de Luna, Emilio Lehmborg Ruiz o Juan Quintero Muñoz¹, por citar sólo algunos ejemplos. Todos ellos tuvieron una destacada actividad entre los años veinte y cincuenta en el mundo teatral de la zarzuela, la revista o la opereta, antes de que estos géneros entraran en su definitiva decadencia. En el caso concreto de Quintero, compuso seis obras escénicas entre 1941 y 1958, para las importantes compañías de Celia Gámez, José Alfonso Goda, Luis Sagi-Vela y Luis Mariano.

1. Juan Quintero Muñoz (1903-1980): apuntes biográficos

Juan Quintero Muñoz nació el 29 de junio de 1903 en Ceuta, de manera circunstancial, ya que su padre era empleado de Correos y toda su familia procedía de la localidad andaluza de San Roque (Cádiz). Siendo muy niño se trasladó con su familia a Madrid, donde surgió su temprana vocación musical (compuso su primera canción con tan solo once años), y comenzó a recibir una formación reglada en 1915, en el Real Conservatorio de Madrid, siendo alumno, entre otros, de Joaquín Larregla, Abelardo Bretón, Amadeo Vives, Julio Francés y Rogelio Villar. Prueba de su talento es la finalización de sus estudios musicales en 1924 con Premio Extraordinario de Piano². A partir de ahí, Quintero inició una intensa actividad como intérprete, acompañando en sus giras por España y Portugal a solistas y agrupaciones de muy diversos estilos y repertorios, como el prestigioso Quinteto de Viento Español, formado por solistas de las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. También en esta época Quintero comenzó a despuntar como compositor de canciones y piezas de música ligera, entre las que destacan las realizadas para el cantante de tango argentino Francisco Spaventa o para el tenor español Juan García, con el que firmó su primer gran éxito: la canción «Morucha» (1932)³. A este éxito le seguirá el del pasodoble «En *er* mundo», compuesto en 1934 en colaboración con el violinista Jesús Fernández, que ha sido sometido a infinidad de versiones y forma parte de la memoria colectiva de la música española. Su primer contacto con el cine fue la composición de las «Sevillanas Imperio» (1934), interpretadas por la gran estrella Imperio Argentina en el film de CIFESA *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934).

Durante la Guerra Civil se produjo un hecho determinante para reconducir la carrera de Quintero Muñoz hacia la composición cinematográfica. Se trata de la composición de la obra *Suite Granadina* (1938-39) que fue escuchada por el entonces joven actor Juan de Orduña, quien decidió basarse en ella para realizar un cortometraje documental con imágenes de Granada y versos –declamados por el propio Orduña– extraídos de la obra *El alcázar de las perlas* de Francisco Villaespesa. Consideramos que esta película, estrenada en Madrid el 21 de octubre de 1940, supone uno de los primeros ejemplos de cine español en el que la música ejerce una función articuladora protagónica.

¹ La aproximación más amplia realizada hasta el momento sobre la vida y obra de Juan Quintero Muñoz sigue siendo la tesis doctoral de quien suscribe. Este artículo supone una puesta al día y, en buena medida, ampliación de las cuestiones relativas al teatro musical, que eran tratadas de forma muy tangencial en la tesis: Joaquín López González: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada, Universidad de Granada, 2009. <<http://hdl.handle.net/10481/2178>> (último acceso, 10-X-2020).

² B.: «Los premios de piano y violín del Real Conservatorio de Música», *La Voz*, Madrid, 2-VII-1924, p. 3.

³ Se ha editado un disco compacto con la recuperación de algunas de las grabaciones de Juan García, bajo el título *Temas de una vida* [CD + folleto de 14 pp.], Juan Villalba (notas folleto). Teruel, Unión Musical de Sarrión, 2003. Incluye la grabación original de 1932 de «Morucha».

ca, es decir, no acompaña a las imágenes, sino que son éstas las que se articulan a partir de la música. Este será el inicio de una intensa relación de Quintero con el cine, que se materializó en la composición de más de treinta bandas sonoras musicales de largometraje en la década de los cuarenta, la mayoría de ellas para la principal productora del momento: CIFESA.

También en estos años consolidó Quintero su actividad como compositor de espectáculos de teatro musical. El primero de ellos fue la archiconocida *Yola* (1941), para la compañía de Celia Gámez, a la que seguirían *Si Fausto fuera Faustina* (1942) para la misma compañía; *Ayer estrené vergüenza* (1946), a cargo de la compañía de José Alfonso Goda, y *Matrimonio a plazos* (1946), para la compañía de Luis Sagi-Vela. Aunque el teatro musical le reportó algunos éxitos, el propio compositor reconocía sentirse más realizado profesionalmente en el mundo del cine, donde podía componer en estilos más diversos y sobre todo desarrollar su faceta más sinfónica⁴. Durante los años cuarenta trabajó especialmente con dos realizadores filmicos: Juan de Orduña y Rafael Gil, en géneros que iban desde la comedia ligera (*Ella, él y sus millones*, Orduña, 1944) al drama bélico (*A mí la legión*, Orduña, 1942), pasando por el cine histórico y religioso. El cine permitía –y exigía– al compositor desarrollar su versatilidad creativa, pues debía desenvolverse en una gran variedad de estilos que iban desde el sinfonismo *hollywoodiense* hasta el casticismo, la música de raíz folklórica y, cómo no, lo que podríamos denominar el cultivo de los «ritmos de moda» importados del otro lado del Atlántico, como el *foxtrot* o las músicas latinas, cuya presencia era más que frecuente en el cine del periodo, especialmente en las comedias. Un claro ejemplo de ello es la música que acompaña a los títulos de crédito iniciales de la película *Deliciosamente tontos* (Orduña, 1943). Los primeros 15 segundos nos ofrecen un comienzo plenamente sinfónico al que, con apenas tres acordes de enlace, sigue la rumba «Vana ilusión», interpretada por José Valero. En 1948 Quintero alcanzó uno de sus mayores éxitos cinematográficos con la banda sonora musical de *Locura de amor*, un melodrama histórico de Orduña que le valió el premio del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano a la mejor música⁵.

A principios de la década de los cincuenta, Quintero era uno de los compositores cinematográficos más reputados del país. Formaba parte del Consejo de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), su presencia era habitual en festivales de prestigio como Cannes o Venecia y llegó a ser Vicepresidente de la Federación Internacional de Autores Cinematográficos. Cada vez más directores y productores requerían su participación en proyectos cinematográficos de toda índole, llegando a participar hasta en diez películas por año. De esta forma, cerró la década con un total de cincuenta bandas sonoras de largometraje, entre las que destacaron las últimas superproducciones de CIFESA dirigidas por Juan de Orduña. Se trata de grandes dramas históricos que constituyen lo que podría denominarse el «canto de cisne» de esta productora⁶. Quintero aportó algunos de sus mejores bloques musicales a filmes como *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) o *La Leona de Castilla* (1951). En este momento álgido de su trayectoria, hemos comprobado que Quintero también gozó de una notable proyección exterior, como demuestra su participación en coproducciones internacionales protagonizadas por las grandes estrellas

⁴ José Montero Alonso: «Así nació... "Morucha"». Entrevista a Juan Quintero en: *Madrid de siete a nueve* (30-III-1965) [s.p.]. Fuente: Madrid, Archivo Personal de Juan Quintero, desde ahora APJQ.

⁵ «Certamen Cinematográfico Hispanoamericano», *Mundo hispánico*, Madrid, Año I, n.º 7, julio de 1948, pp. 47-50.

⁶ José Luis Téllez: «De historia y folklore (notas sobre el 2º periodo de CIFESA)», *Archivos de la Filmoteca*, 4, 1990, pp. 50-57.

españolas del momento: Carmen Sevilla (*Pluma al viento*, Torrado / Cuny, 1952), Luis Mariano (*La bella de Cádiz*, Bernard / Ardavin, 1953; *Aventuras del Barbero de Sevilla*, Vajda, 1954) y Sara Montiel (*La violetera*, Amadori, 1958). En cuanto a sus labores de gestión, como hemos mencionado, formó parte del Consejo Directivo de la SGAE, sucediendo en 1952 a José Forns en el cargo de Jefe de la Sección de Cine y, más tarde, Televisión. En 1963 abandona el cargo, dejándolo en manos del también compositor José Muñoz Molleda.

En la década de los sesenta la hasta entonces fulgurante trayectoria de Juan Quintero comenzó a resentirse de los cambios operados en el contexto cinematográfico español. Si en la década anterior el ceutí había participado en un total de cincuenta filmes, en los sesenta su producción sólo alcanzó los seis largometrajes. Desde mediados de la década se produjo un incremento de su participación en cortometrajes documentales (muchos de ellos para *No-Do*) y, a partir de 1967, Quintero se retiró definitivamente hasta su fallecimiento el 26 de enero de 1980.

2. El teatro musical de Juan Quintero Muñoz

En buena parte de las entrevistas que se le realizaron, el maestro Quintero manifestó que su primer éxito en el teatro había sido la zarzuela cómica moderna *Yola* (1941). Sin embargo, 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. Puede que en los años veinte Quintero iniciase su relación con 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 «Luises» 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 escándalo⁷.

Ninguna de estas tres obras figura entre las obras de Quintero registradas en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 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. En la base de datos de SGAE sí 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 El Dorado. Entre las partituras conservadas en el archivo personal del compositor se encuentran algunos fragmentos manuscritos de esta revista, en reducción para voz y piano, si bien no conservó la partitura completa, que sí hemos localizado en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Nos parece especialmente significativa esta integración del joven Quintero en el terreno de

⁷ Tramoyista: «Mientras que Quintero se va... Vázquez Ochando nos cuenta casos y cosas del teatro de ambos», *Diario Levante*, s.f. [V-1946]. APJQ.

la revista y el cuplé, colaborando con uno 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).

Resulta casi un tópico hablar de los duros comienzos de todo músico, ya sea compositor o instrumentista, en los que tiene que ejercer labores de acompañamiento, orquestación y arreglos para autores de mayor prestigio⁸. Un ejemplo de esta actividad podría ser una partitura hallada en el archivo personal 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 Marqueta, autor especializado en el género teatral que alcanzó algunos éxitos a mediados de los años veinte⁹.

2.1. *Yola* (1941)

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 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 *Yola* 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 pasado» (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 Gámez 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 musicadas por el 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 régimen¹⁰. Anunciada como «zarzuela cómica moderna en un prólogo y dos actos», *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 asunto 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 Yolán-

⁸ En el argot de la profesión se denomina «hacer de músico» a estas labores habitualmente crematísticas que se desarrollan al comienzo de la biografía de muchos de nuestros grandes creadores, intérpretes y directores.

⁹ Francisco Cuenca Benet: *Galería de músicos andaluces*. La Habana, Cultura s.a., 1927, [Ed. facsímil: Málaga, Unicaja, 2002], pp. 313-316.

¹⁰ Puede encontrarse un interesante estudio del contexto teatral y la puesta en escena de la obra en Juan José Montijano Ruiz: *Yola. Historia del primer «boom» teatral de la posguerra*. Granada, Juan José Montijano, 2007.

da de Melburgo (Yola) 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.

La obra 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 quinientas representaciones¹¹. 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 Pedro Barreto (Calixto), Miguel Arteaga (Pelonchi), Amadeo Llauradó (Secretario Mayor), Julia Lajos (Rufa), Micaela de Francisco (Carlota), Pepita Arroyo (Mariana), Eulalia Zazo (dama de Yolanda), Remedios Logán y Asunción Benlloch (damas). 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 discográficas¹².

Juan Quintero no trabajó solo en la composición de *Yola*, sino que, en cierta medida, lo hizo en colaboración con José María Iruete Germán (1908-ca.1980), autor de producciones músico-teatrales y cinematográficas de los años treinta y cuarenta, del que se cuenta que no tenía conocimientos de lenguaje musical, pero sí una extraordinaria inventiva para crear melodías. Ello le obligaba a trabajar siempre en coautoría con otros músicos profesionales que se encargaban de transcribir y arreglar sus creaciones, como puede haber sido el caso de Quintero en algunos números de *Yola* y de Fernando García Morcillo en traba-

A u t o r e s d e " Y O L A "

Nota de distribución de los gastos de ediciones de partes de orquestina :

1ª edición de "Alas" y "Lo mismo me da" (600 ejemp.)

Importan los gastos de edición Ptas. 1.123'00

Sr. Quintero (35%)	393'05
Sr. Sáenz de Heredia(25%)	280'75
Sr. V. Ochando (25%)	280'75
Sr. Iruete (15%)	168'45
		<u>1.123'00</u>

2ª edición "S. de amor" "Mframe" (712 ejemp.)

Importan los gastos de edición Ptas. 548'25

Corresponde a "Mframe" Ptas. 274'12

id. "S. de amor" 274'12

M f r a m e

Sr. Quintero (50%)	137'06
Sr. S. de Heredia (25%)	68'53
Sr. V. Ochando (25%)	68'53
	<u>274'12</u>

S. d e a m o r

Sr. Quintero (35%)	95'95
Sr. S. de Heredia (25%)	68'53
Sr. V. Ochando (25%)	68'53
Sr. Iruete (15%)	41'11
	<u>274'12</u>

Madrid 1ª de Noviembre de 1941.-

EDICIONES HISPANIA

PUBLICACION Y DISTRIBUCION DE MUSICA

Ibiza, 22 - MADRID

Imagen 1: Distribución de porcentaje de autoría en hoja de liquidación. Ediciones Hispania (1-XI-1941). Fuente: Madrid. Archivo Personal de Juan Quintero

¹¹ Durante este tiempo, la prensa madrileña fue haciéndose eco de las funciones especiales que se celebraron con motivo de las 150, 300, 350, 400 y 500 representaciones. En una breve biografía inédita de Juan Quintero redactada en 1955, Mariano Sanz de Pedre apuntaba que «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». M. Sanz de Pedre: *El maestro Juan Quintero Muñoz. Breves datos biográficos* [cuartillas mecanografiadas], 1955, pp. 5-6. APJQ.

Si bien es posible que no se alcanzase esta cifra, que parece exagerada, el número total de representaciones pudo superar el millar, si a las quinientas consecutivas del madrileño Teatro Eslava, sumamos las correspondientes al estreno barcelonés en el Teatro Tivoli en 1944, así como el resto de reposiciones madrileñas de 1944 (Teatro Reina Victoria), 1947 (Teatro Alcázar), 1949 (Teatro de la Zarzuela) y 1953 (Teatro Lope de Vega). Vid. J. Montijano Ruiz: *Yola. Historia del primer «boom»*..., pp. 102-130.

¹² La mayor parte de los números musicales de *Yola* fueron grabados por sus intérpretes originales y editados en discos de 78 rpm. por la casa Columbia, con sede en San Sebastián. También se han localizado ediciones discográficas de estas piezas por parte de la compañía Odeón de Barcelona fechadas en 1941, si bien en estas la interpretación corre a cargo de la barcelonesa Orquesta Gran Casino.

jos posteriores. Por su parte, 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 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 esta 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 gustase¹³.

Ciertamente, algunos de los números de la obra, como es el caso de «Mírame», tuvieron tanto éxito entre el público que llegaron a emanciparse y a formar parte del repertorio colectivo de la España de posguerra:

- El foxtrot «Alas» se interpretaba inicialmente en versión instrumental y después en versión cantada por el personaje de Yola, constituyendo la primera aparición estelar de Celia Gámez en la obra. El texto de la canción alude a las ansias de libertad de la joven duquesa, que se corresponden a la perfección con el carácter dinámico y ágil de la música.
- El foxtrot «¡Lo mismo me da!» sirve como presentación del personaje de Julio (Alfonso Goda), acompañado de las vicetiples del Teatro Eslava. El joven galán se retrata como un conquistador irredento, capaz de cautivar a cualquier mujer con tal de que bese bien.
- La marcha «Quiero» plantea, en el tercer cuadro del primer acto, el núcleo del conflicto de la obra. Yola, encolerizada de aversión hacia el Duque Calixto, se niega a casarse con un hombre del que no está enamorada. El estribillo lo expresa con meridiana claridad («quiero casarme con quien quiero») con un ritmo ágil y desenfadado.
- El primer acto se cierra con el fox lento «Sueños de amor», dúo amoroso entre los protagonistas de la obra Julio y Yola, que se declaran en el romántico jardín del palacio.
- Ya en el segundo acto, la «Marcha de la cacería» supone uno de los números estelares de la obra desde el punto de vista escénico y musical. Era interpretada por Yola junto a las vicetiples y *boys* del teatro ataviados como monteros y Amazonas. Comienza con una fanfarria de trompetas, a la que sigue la introducción del coro con ritmo marcial, dando finalmente paso a la intervención, más melódica, de Yola.
- Llega a continuación la marcha «Mírame», la pieza más exitosa de la obra, considerada por muchos como el emblema de la revista musical española y, por extensión, de la cultura popular de la posguerra. Prueba de ello es que en 1976 fue seleccionada por el cineasta Basilio Martín Patino para figurar en su película documental-musical *Canciones para después de una guerra*. La canción consta de dos partes claramente diferenciadas, tras una introducción instrumental, se inicia la estrofa con una melodía más lírica sentimental («siento renacer en mí tu amor») a la que sigue el estribillo rítmico y desenfadado, sobre un texto también más atrevido («si me quieres matar, Mírame»).

¹³ J. Montero Alonso: «Así nació... "Morucha"»...



Imagen 2: Contraportada de edición de números sueltos de *Yola* (1941). Fuente: Madrid. Archivo personal de Juan Quintero

El éxito de este tipo de obras demuestra que las preferencias del público de posguerra no iban exclusivamente encaminadas a la música folklórica o la «españolada», falso mito que se ha ido perpetuando en nuestra historiografía musical. 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 por parte de la crítica, que valoró especialmente la integración de los ritmos modernos en la opereta española, como una forma de hacer avanzar a un género que parecía anquilosado desde la década anterior:

Yola tiene un libro fácil, ameno, liviano hasta hacerse de pluma (¡el ideal en este género, señores autores!); tiene una música en la que hay aciertos definitivos de melodía, de ritmo y de moderno énfasis y moderna factura instrumental: el *blue* del primer acto, la canción del «Mírame» son sencillamente momentos musicales plenamente logrados, que no habrá quien los mejore dentro de esta música banal de nuestros tiempos, en la que se pueden hacer tantas y tan lindas «piruetas» armónicas¹⁴.

2.2. *Si Fausto fuera Faustina* (1942)

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, *Si Fausto fuera Faustina* cosechó un notable 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 los escenarios españoles, para después volver a reponerla en Madrid en varias ocasiones. Desde el punto de vis-

¹⁴ Acorde: «En Eslava: *Yola*», *Hoja del Lunes*, Madrid, 17-III-1941, p. 2.

ta musical, la obra ofrece una continuidad respecto a lo propuesto en la exitosa *Yola*, una combinación de números solistas, dúos, con o sin acompañamiento de coro de vicetiples, en los que los ritmos de moda como el foxtrot, el *swing* y las marchiñas predominan absolutamente. Como en el caso de *Yola*, los números más populares fueron objeto de ediciones discográficas, llevadas a cabo por la firma Columbia. Asimismo, algunos de estos números se publicaron en partitura, tanto para voz y piano como para orquestina, por parte de Ediciones Hispania. Entre los números más exitosos de la obra destacaron los siguientes:

- El foxtrot «Un millón» (nº 2), interpretado por la ambiciosa protagonista, Faustina, con el acompañamiento del coro de vicetiples. Destaca en la pieza el interludio instrumental de pleno carácter jazzístico.
- El show-dúo «Contigo iré» (nº 5), que es llevado a cabo por la pareja de protagonistas: Faustina y Michel.
- El fox lento «Pantomima» (nº 6), interpretado por Faustina con el acompañamiento de las vicetiples, tiene en su primera parte un carácter romántico y melancólico. La segunda parte, en la que el coro femenino responde a Faustina, aporta una apertura a la esperanza, con una dinámica creciente que culmina con un ágil foxtrot instrumental. La canción finaliza con una coda en la que se vuelve al melancólico tema inicial («¿En dónde estás, amor?»).
- El fox movido «Gua-ra-ra» (nº 7), ágil y optimista, interpretado en un barco por Faustina y el coro de vicetiples. De nuevo, contiene un amplio interludio instrumental para lucimiento del cuerpo de baile y de los solistas de la orquesta (trompeta, saxo y batería).
- El fox *swing* «No es preciso que me ayude usted» (nº 8), también llamado «*Duetto de la Maleta*», es interpretado por la pareja protagonista, Faustina y Michel, con sus cómicos conflictos amorosos.
- La marchiña «Te quiero tanto y tanto» (nº 10), concebida como el número estrella de la obra (equivalente a lo que fue «Mírame» en *Yola*) e interpretada por Faustina y el coro de vicetiples.
- La marchiña «¡Qué le vas a hacer!» (nº 10b), donde Faustina, con el acompañamiento de las vicetiples, ironiza cómicamente con las contradicciones de la vida matrimonial, en las que la mujer debe hacer concesiones («ganar en imposible / hay que saber perder [...] y qué le vas a hacer / si en tercera vas y en *sleeping* él, / el caso es ir en tren»).

En 1957 José Luis Sáenz de Heredia llevó al cine una nueva versión de la obra, bajo el título *Faustina*, protagonizada por la diva del cine mexicano María Félix, Fernando Fernán Gómez, Conrado San Martín y Fernando Rey. El guión, realizado por el propio Sáenz de Heredia, introducía importantes modificaciones respecto al original y, entre ellas, destacó la eliminación de todos los cantables de Juan Quintero, en sustitución de los cuales se introdujo una muy breve intervención de María Félix, interpretando el bolero «Por qué negar», de Agustín Lara. Juan Quintero se encargó de la composición de los fondos musicales en un estilo también muy distinto al de la revista de los años cuarenta: aplicó lo mejor de su estilo sinfónico, en la línea de la comedia americana.

2.3. *Ayer estrené vergüenza* (1946)

En 1943 Celia Gámez rompió con la pareja de libretistas Vázquez Ochando-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 (1908-1978). Quintero, por su parte, mantuvo su relación profesional con el libretista Vázquez Ochando, quien en 1944 escribió 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 encargó a Quintero la composición musical, como prueba la existencia en el archivo del compositor del libreto de la obra¹⁵, 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. El argumento narra los amores entre el joven aprendiz de pintor Ricardo y su rica mecenas Guadalupe. Los tres personajes femeninos son Guadalupe (sin asignar), Carola (Teresita Silva) y Oro (Sra. Valentín). Los personajes masculinos son Ricardo (Luis Sagi-Vela), Pacífico (Antonio Martelo), Deo-gratias (V. Ruiz-París), «El Marqués» (sin asignar), Bernardo del Río (sin asignar) y Daniel «El Luminar» (sin asignar). La obra contiene un total de catorce números cantables, entre los que destacan varios duetos de los personajes de Ricardo y de Guadalupe. Por razones que desconocemos, esta obra no fue estrenada con 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, la compañía de Luis Sagi-Vela puso en escena la comedia musical *Matrimonio a plazos*, con libreto de Leandro Navarro y Jesús María de Arozamena y música de Juan Quintero. La presencia de Quintero en la nueva producción de Sagi-Vela, y la ausencia del libretista Vázquez Ochando, nos inducen a pensar que el fracaso en la producción de *El señorito* pudo deberse a algún tipo de desavenencia entre el libretista y el empresario.

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. La obra estaba protagonizada por el galán-barítono José Alfonso Goda (en el papel de Ricardo), su esposa la *vedette* Maruja Boldoba (encarnando a Guadalupe) y el tenor cómico Antonio Riquelme. En el reparto figuraban también Amadeo Llauradó, Paquito Cano, Trini Alonso y Rosario Royo. En una crítica del diario *Las Provincias* se resume de esta forma la trama argumental:

¹⁵ Federico Vázquez Ochando: *El señorito*, «comedia musical en dos actos divididos en varios cuadros, 1944 [Libreto mecanografiado]. APJQ.

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 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 mujer¹⁶.

La partitura localizada en el archivo personal de Juan Quintero está incompleta, pero en ella podemos encontrar algunos de los números musicales más destacados de la obra:

- El *fox-swing* «Ha de perdonar» (nº 3): Dueto de Ricardo (Alfonso Goda) y Lupe (Maruja Bol-doba).
- «Dúo del teléfono» (nº 5): Lupe y Ricardo.
- La canción cómica «Las cosas de Jaimito» (nº 6).
- «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 operetas¹⁷.

El mencionado 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 partitura¹⁸.

¹⁶ «Gala de prensa para debut de la compañía de José Alfonso Goda, en Apolo», *Las Provincias*, Valencia, 10-V-1946, p. 7. APJQ.

¹⁷ P.: «Éxito de la Gala de Prensa en Apolo: Se estrenó la comedia musical *Ayer estrené vergüenza*», *Jornada*, Valencia, 10-V-1946. APJQ.

¹⁸ «Gala de prensa para debut de la compañía de José Alfonso Goda, en Apolo...

2.4. *Matrimonio a plazos* (1946)

Pocos días después, 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). 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 guión 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 tengan éxito, como ocurrió anoche¹⁹.

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. [...] En general el tono es discreto, y lo que pudiera resultar malo lo velan aciertos aislados²⁰.

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 brillante²¹.

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:

¹⁹ Bayona: «Zarzuela: Estreno de *Matrimonio a plazos*», *Pueblo*, Madrid, 23-V-1946 [recorte de prensa s. p.]. APJQ.

²⁰ Sánchez Camargo: «Teatros: *Matrimonio a plazos*», *El Alcázar*, Madrid, 23-V-1946 [recorte de prensa s. p.]. APJQ.

²¹ C.: «Zarzuela: estreno de *Matrimonio a plazos*», *Arriba*, Madrid, 23-V-1946 [recorte de prensa s. p.]. APJQ.

- *Slow* «Sin vivir» (nº 1): 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.
- La canción de Luciano «Voy junto a ti» (nº 5): 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.
- La nana a dos voces «Chitón, chitón» (nº 12): 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 Eugenia–, se quedó afónica en mitad de la función de estreno, por lo que esta bella canción de cuna fue interpretada a dúo por Teresita Silva (Silvestra) y Luis Sagi-Vela, que substituyó a su *partenaire*.
- Zamba «La piripitinga» (nº 15): 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 voz y orquestina, así como una selección instrumental para orquestina²².

El público acogió la obra con entusiasmo, y eso a pesar de que su estreno fue eclipsado por la notoriedad de otra opereta estrenada el mismo día en el Teatro Calderón, la titulada *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 y guitarrista Regino Sainz de la Maza señalaba en el diario *ABC*:

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 navideñas, llena de emoción y ternura. El resto del libro y de la partitura se resiente de vulgaridad²³.

2.5. *Amor partido por dos* (1950)

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

²² 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), en Madrid. Judith Ortega, M^a de los Ángeles Alfonso y Yolanda Acker: *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Judith Ortega (ed.). Madrid, SGAE / ICCMU, 2000, p. 475.

²³ Regino Sainz de la Maza: «En la Zarzuela», *ABC*, Madrid, 23-V-1946, p. 7.

durante este periodo motivó un cierto alejamiento de los escenarios, que no fue total, pues 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 Ochando 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, llegando incluso a confundir el nombre de su compositor, prueba inequívoca de su desinterés por la misma:

El hilo de comedia se quiebra con frecuencia para dar paso unas veces, a cuadros arrepistados, 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 [sic] Quintero sirvió cumplidamente al libro, repitiéndose casi todos los números, la mayoría de las veces por cuenta del director de la orquesta²⁴.

Entre los números musicales que más se popularizaron destacan el pasodoble «Reina campeara» y el *schottis* «Usted es un Rodríguez», que fueron objeto de una edición discográfica por parte de la casa Columbia.

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 para prensa y radio:

El teatro lírico ha ido perdiendo interés, y el cine es un nuevo horizonte para el compositor. Cierto 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 necesario²⁵.

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 melodías²⁶.

2.6. *La canción de la amor mío* (1958)

En 1954 Quintero recibió la propuesta de trabajar de nuevo para la compañía del barítono Luis Sagi-Vela, pero finalmente rechazó el ofrecimiento y en 1958, cuando parecía que ya no volvería a trabajar en el teatro, estrenó 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, 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 cantante Luis Mariano, que desarrollaba la mayor parte de su trayectoria en Francia. El binomio Francis López-Luis Mariano

²⁴ Sicilia: «Albéniz: *Amor partido por dos*», *Diario Madrid* [recorte de prensa s. p.]. APJQ.

²⁵ J. Montero Alonso: «Así nació... "Morucha"»... p. 9.

²⁶ «Entrevista para Radio España» [1954]. [1 folio mecanografiado]. APJQ.

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 veinticuatro) 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 cátedra.
En prenda de amores,
hoy vuelvo a colgar en tu balcón
mis coplas mejores,
España de mi corazón.

Otros números destacables de esta opereta fueron 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. El cine musical de Juan Quintero Muñoz: del escenario a la pantalla

Aunque, como hemos visto, Juan Quintero se fue decantando progresivamente por el cine en detrimento de los escenarios, la actividad cinematográfica también le ofrecía la posibilidad de aproximarse y recrear el teatro musical. Así, durante los años cuarenta, y en conexión con el género folklórico y con la vertiente popular-nacional del cine del periodo, fueron frecuentes las alusiones filmicas a una de las más ricas tradiciones musicales españolas, la zarzuela, cuya presencia en el cine se remonta al periodo silente y fue demandada y apoyada por la crítica desde los inicios de la dictadura franquista. Sin ir más lejos, uno de los primeros éxitos del cine musical de posguerra fue *La Dolores* (Florián Rey, 1940). Aunque se hicieron otras versiones cinematográficas de zarzuela –como *La patria chica* (F. Delgado, 1943) o *La Revoltosa* (Díaz Morales, 1950)– se tiende más a la recreación del mundo de la zarzuela y el género chico, tal y como sucede en *Teatro Apolo*, en cuya banda sonora musical encontramos toda una selección de números de zarzuela. También cobra empuje en el cine de los primeros años de la década una vertiente casticista, como la que encontramos en *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) o *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), en la que la música desempeñaba un papel fundamental.

3.1. La Zarzuela en el cine: *Teatro Apolo* (1950) y *De Madrid al cielo* (1952)

Como ya hemos apuntado, Rafael Gil (1913-1986) fue uno de los directores de cine con los que más a menudo trabajó Juan Quintero entre los años cuarenta y sesenta. La temática de sus pelícu-

las era muy variada, aunque a principios de la década de los cincuenta, y en consonancia con las preferencias de las productoras y las autoridades de la época, se especializó en el cine de temática religiosa y en el musical. En este segundo ámbito, llevó a cabo dos filmes que contaron con la participación de Juan Quintero: *Teatro Apolo* (1950) y *De Madrid al cielo* (1952). El primero de ellos, producción de Suevia Films, estaba ambientado 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»²⁷. 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 guitarrico*, *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 musical, de adaptar las piezas de Bretón, Luna, Caballero, Arrieta, Chueca y Chapí, 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 Rafael Gil, el 25 de mayo de 1952 se estrenó en el madrileño cine Avenida *De Madrid al cielo*, otra película musical y castiza planteada para el lucimiento de la soprano María de los Ángeles Morales, acompañada en esta ocasión por el galán mexicano Gustavo Rojo. Precisamente por este motivo, la película tuvo una importante difusión en México, donde Antonio Serrano, crítico de la publicación mexicana *El Cinematográfico*, escribió lo siguiente:

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 casticismo²⁸.

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 editada en disco (por Columbia en 1953) la interpretación de María de los Ángeles Morales. El resto de la banda sonora, aunque realizada por Quintero, estaba salpicada de referencias a los grandes maestros de la zarzuela: Chapí, Caballero, Chueca, Barbieri y José Serrano.

3.2. La opereta francesa en el cine: *La Bella de Cádiz* (1953) y *Aventuras del Barbero de Sevilla* (1954)

Otro de los géneros teatrales a los que Quintero se aproximó a través del cine fue el de la opereta francesa, a través de una serie de coproducciones que se realizaron a principios de la década de los cincuenta y que tuvieron como protagonista al popular cantante y actor Luis Mariano. Aunque *de facto* ya habían existido coproducciones en España desde finales de los cuarenta, será a partir de 1953, momento en que aparece la *Orden de Información y Turismo* que regula el régimen de las coproduc-

²⁷ Carlos F. Heredero: *Las huellas del tiempo: cine español (1951-1961)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid, Filmoteca Española, 1993, p. 181.

²⁸ Antonio Serrano: «Se estrena *De Madrid al cielo*», *El Cinematográfico*, México D.F., 1-VI-1952. [recorte de prensa s. p.]. APJQ.

²⁹ Le precedieron *Violetas Imperiales* (Richard Pottier, 1952), estrenada en París el 12 de diciembre de 1952, y *El sueño de Andalucía* (Andalusie) (Luis Lucia, 1953).

ciones y que permite su acceso al sistema nacional de protección, cuando se multiplique el número de coproducciones españolas con otros países europeos –especialmente Italia y Francia- e hispanoamericanos. Esto tuvo consecuencias importantes para todos los profesionales del cine español, que vieron la oportunidad de abrir y de proyectar su actividad a un contexto internacional. Y así lo hizo Juan Quintero, participando en una serie de películas co-producidas con Francia e Italia, e incluso integrándose en estructuras profesionales de carácter supranacional. Llegó a ser vicepresidente de la Federation Internationale des Auteurs de Films, entidad constituida en 1952 para la defensa de los derechos de los autores cinematográficos.

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)²⁹, 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 1945³⁰. 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 del «cine dentro del cine»: un equipo de rodaje extranjero está rodando 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 vasco-francés Francis López (1916-1995), 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): danza que 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.



Ilustración 3: Anuncio de la película *La bella de Cádiz*.
Fuente: Madrid. Archivo personal de Juan Quintero.

³⁰ En el APJQ se conserva una edición para voz y piano de la opereta *La Belle de Cádiz* (París: Ediciones Salaberry), que le fue enviada por Jesús María de Arozamena. En la portada aparece la dedicatoria de Luis Mariano y de Francis López a Arozamena.

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.

A pesar de haber nacido en España, el tenor y actor guipuzcoano Luis Mariano (1914-1970), 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 vinculaban 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* (1775) de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais y de la ópera homónima de Gioacchino Rossini, estrenada en Roma en 1816. 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 escribieron los cantables para el protagonista. Entre las canciones incluidas en el film destacan «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 Arozamena y Luis Mariano. Todos los cantables tenían una doble versión en francés y en castellano. 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 piano, así como ediciones discográficas por parte de la compañía Odeón.

Conclusiones

A través de estas líneas se ha pretendido mostrar cómo las conexiones entre el teatro musical y el cine español fueron importantes durante la posguerra española, si bien se produjo un proceso en el que la decadencia teatral iba dejando paso al auge del medio cinematográfico (y posteriormente, televisivo). La mejor prueba de ello es la propia actividad de compositores como Juan Quintero, cuya labor profesional se desarrolló a medio camino entre ambos espacios creativos. Aunque nuestro autor saboreó las mieles del éxito en el terreno teatral, él mismo reconoció que esta actividad (ya en evidente decadencia) terminó por no satisfacerle, pues no le permitía desarrollar sus capacidades musicales y la calidad de los intérpretes dejaba mucho que desear.