

ELENA TORRES CLEMENTE - FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ
CRISTINA AGUILAR HERNÁNDEZ - DÁCIL GONZÁLEZ MESA (eds.)



El amor brujo,
metáfora de la modernidad
Estudios en torno a Manuel de Falla
y la música española del siglo xx

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA-INAEM
FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA

Traslaciones de *El amor brujo* al cine

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
*Universidad de Granada**

Resumen: *El presente estudio aborda las adaptaciones cinematográficas de El amor brujo de Manuel de Falla. Tras una introducción en la que se informa de los antecedentes infructuosos en las relaciones de Falla con el cine, se analiza la inclusión de distintas versiones de la «Danza ritual del fuego» en varios filmes musicales norteamericanos de la década de los cuarenta. A continuación, se estudian detalladamente las cuatro traslaciones filmicas de la obra completa que se han realizado en el cine español (A. Román, 1949; M. Powell, 1958; F. Rovira-Beleta, 1967; C. Saura, 1986) a partir de las fuentes disponibles, para finalizar realizando una comparativa entre estos filmes basada en su fidelidad a los originales de Manuel de Falla y los Martínez Sierra.*

Palabras clave: cine, banda sonora, musical, adaptación.

Abstract: This study analyzes the film adaptations of Manuel de Falla's *El amor brujo* [*Love, the Magician*]. The introduction reports of Falla's unsuccessful relations with the film industry. The inclusion of different versions of «Ritual Fire Dance» in a series of 1940s American musical films is then reviewed. Next, the four Spanish film adaptations of *El amor brujo* are studied in detail based on the available sources (A. Roman, 1949; M. Powell, 1958; F. Rovira-Beleta, 1967; C. Saura, 1986). Finally, we present a comparative analysis of these films based on their fidelity to Manuel de Falla and Martínez Sierra's original work.

Keywords: cinema, soundtrack, musical, adaptation.

* Quiero hacer constar mi más sincero agradecimiento a la Fundación Archivo Manuel de Falla (en adelante, AMF) y a su personal por su amabilidad y facilidades en la consulta de la mayor parte de las fuentes en las que se sustenta este estudio.

Si hay una manifestación artística que constituya una verdadera «metáfora de la modernidad», esa es el cine. Y lo es por su condición de creación colectiva e industrial, por su vocación de arte de masas y, sobre todo, porque está indisolublemente ligada al resto de las artes, que constituyen sus fuentes fundamentales. Hace casi una década tuvimos la oportunidad de abordar el estudio de la relación de Manuel de Falla con el cine, obteniendo como resultado un libro publicado por la Universidad de Granada en 2007 bajo el título *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*¹. Si aquella investigación se centraba en las relaciones que se produjeron en vida del compositor (que efectivamente fueron bastante «infructuosas»), el presente estudio amplía su foco a lo que sucedió a partir de la muerte de Falla, que es cuando realmente se produce un desarrollo fílmico de su obra, muy especialmente de *El amor brujo*, objeto de este volumen. Junto con la monografía citada, debemos hacer mención a algunas aportaciones, no muy numerosas pero de gran valía, en las que distintos investigadores han analizado las adaptaciones fílmicas de *El amor brujo*. Curiosamente dos de ellas se incluyen en una misma publicación colectiva, *Vanguardia española e intermedialidad*, que recoge las contribuciones de un congreso celebrado en junio de 2003 en la ciudad alemana de Saarbrücken. Los escritos de Carol Hess² y Ana María Pilar Koch³ nos han sido de gran utilidad en la elaboración de algunos apartados de este trabajo. Pero muy especialmente debemos consignar una deuda de gratitud póstuma a Emilio Sanz de Soto, historiador del cine y polifacético intelectual, que escribió en 1986 un estudio sobre las cuatro versiones cinematográficas de *El amor brujo*, bajo el provocador subtítulo de «Historia de cuatro disentimientos»⁴. El

¹ LÓPEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2007.

² HESS, Carol A. «La *Danza ritual del fuego* de Manuel de Falla y la comercialización de la música “latina” en los Estados Unidos». En: *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 215-228.

³ KOCH, Ana María Pilar. «Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra y Carlos Saura: *El amor brujo*». En: *Vanguardia española e intermedialidad...*, pp. 229-249.

⁴ SANZ, Emilio. «*El amor brujo* y el cine (historia de cuatro disentimientos)». En: SAURA, Carlos (et al.). *El amor brujo*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, pp. 234-247.

único reproche que podemos hacer a este delicioso texto es que, quizá por la naturaleza divulgativa de la publicación en la que se enmarca, no hace referencia alguna a las fuentes en las que se basa, por lo que resulta muy difícil verificar y profundizar en algunos de los interesantes datos que aporta.

1. Antecedentes: propuestas cinematográficas

La relación de Manuel de Falla con el cine no fue nada fácil. Fue siempre recelosa y desconfiada por parte del compositor. Y la única vez que se entregó de lleno a un proyecto cinematográfico, llegando a escribir un pequeño guion de su puño y letra y ofreciéndose a componer su banda sonora, sufrió la más terrible de las decepciones. Gracias fundamentalmente a su correspondencia, podemos establecer tres tipologías en las relaciones de Falla con el séptimo arte. En un primer grupo incluiremos las propuestas de componer música original para el cine, siempre declinadas por el maestro. El caso más llamativo es el rechazo de la propuesta (que le llegó en 1932 a través de Roland Manuel) de componer tres canciones para la película *Don Quijote* de Georg Wilhelm Pabst, para ser interpretadas por el gran bajo dramático ruso Fiódor Shaliapin. Estas canciones fueron finalmente compuestas por Jacques Ibert y todavía hoy se interpretan dentro del repertorio lírico del compositor⁵.

En segundo lugar, son frecuentes las peticiones de su autorización para llevar al cine alguna de sus obras escénicas, especialmente *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y *El retablo de maese Pedro*. La actitud de Falla ante este tipo de peticiones era sumamente cautelosa, lo que le llevaba a rechazar de antemano el proyecto o a solicitar unas condiciones inasumibles. Así lo expresaba el propio Falla en 1924 al responder al productor Ceferino Palencia acerca de su propuesta de llevar al cine *El sombrero de tres picos*: «He de confesar que tengo mis temores de que la adaptación cinematográfica pudiera perjudicar el porvenir escénico del ballet.

⁵ LÓPEZ, Joaquín. «Un Quijote cantor en la pantalla; Notas sobre la presencia de Fyodor Chaliapin en el cine». *Mundo Esloveno. Revista de cultura y estudios eslavos*, nº 6 (2007), pp. 221-229.

Por esto mismo ruego a ustedes que me hagan una oferta con el fin de que yo pueda ver si habrá una compensación en el caso de que mis temores se confirmaran»⁶. Ni que decir tiene que la oferta no le convenció. Lo mismo sucedió en 1936, cuando el director de orquesta Hermann Scherchen le trasladó la idea de una productora germana de llevar al cine *El retablo de maese Pedro*, aunque en este caso adujo razones de tipo técnico: «me es imposible acceder porque el cine sonoro no ha alcanzado aún el grado de perfección suficiente, y por tanto que las obras que padecen al reproducirlas por este medio»⁷. Junto a la cuestión técnica, a Falla le preocupaba la integridad de su obra y la posibilidad de que el cine reinterpretase o reorientase sus argumentos. Así se lo hace saber, de nuevo en 1936, a su buen amigo y paisano el pianista José Cubiles cuando este le traslada otra propuesta de adaptación fílmica de sus ballets: «lo único que sería posible filmar es la “Fantasía Baetica”, y precisamente porque, no estando inspirada en ningún “asunto”, no admite interpretaciones escénicas, pues tengo absolutamente prohibida la fragmentación escénica de mis obras dramáticas»⁸. Esta actitud cambió en la etapa final de Argentina. Como es bien sabido, la II Guerra Mundial le impidió percibir buena parte de sus derechos de autor desde Europa, lo que le fue llevando a una situación económica que llegó a ser muy complicada. Falla se mostró en este momento más receptivo a las propuestas cinematográficas e incluso se embarcó en el decepcionante proyecto de adaptar al cine *El retablo de maese Pedro*, con una productora local llamada San Miguel que le estuvo «dando largas» durante los dos últimos años de su vida. Precisamente por exigencia de esta productora Falla escribió un guion cinematográfico para ampliar la duración de *El retablo* e incluso estuvo dispuesto a trabajar musicalmente para la película, ya que las escenas previas requerirían alguna nueva elaboración de los temas de la obra⁹.

⁶ Carta de Manuel de Falla a Ceferino Palencia, 24-x-1924. AMF, signatura 7376-006.

⁷ Carta de Manuel de Falla a Hermann Scherchen (1936). AMF, signatura 7604-008.

⁸ Carta de Manuel de Falla a José Cubiles, 5-III-1936. AMF, signatura 6875-003.

⁹ LÓPEZ, J. *Manuel de Falla y el cine...*, pp. 63-82.

Un tercer grupo incluiría las peticiones de los derechos para emplear o adaptar fragmentos de su música en una determinada película. La pieza más solicitada por los diversos cineastas es la «Danza ritual del fuego» de *El amor brujo*. Emilio Sanz de Soto menciona lo que pudo haber sido una muy temprana inserción de música de Manuel de Falla, y concretamente de *El amor brujo*, en el arte cinematográfico. Se trataría de la película muda de 1915 *La danza fatal*, dirigida por José de Togores y Ramón de Baños y protagonizada por Pastora Imperio, quien en esos momentos acababa de estrenar la gitanería *El amor brujo* en el Teatro Lara. Según Sanz de Soto, Pastora Imperio «le pidió a Manuel de Falla su autorización para que la película fuese acompañada al piano, como era entonces de rigor, por los compases de la “Danza del Fuego”, a lo que accedió el autor de *El Amor Brujo*, no sin antes ver el filme, que fue de su total agrado»¹⁰. Sin rechazar por completo el dato, no deja de resultar extraño que la proyección de una película muda española de 1915 fuera «del total agrado» de Manuel de Falla y que este consintiese que su música se interpretase en las salas de cine, teniendo en cuenta el desigual talento de los pianistas que se dedicaban a acompañar las proyecciones, pero sobre todo, nos cuesta creer estas palabras a juzgar por otras respuestas negativas que sí tenemos documentadas frente a propuestas similares en años posteriores: por ejemplo, cuando en 1922 rechaza aportar algunas de sus piezas a una película muda francesa titulada *Un jardin sur l'Oronte* y protagonizada por Ida Rubinstein¹¹. Lo mismo sucedió cuando, ya en la década de los treinta con los inicios del cine sonoro, Edgar Neville le propuso adaptar los temas de *El sombrero de tres picos* para la banda sonora musical de *La traviesa molinera*, coproducción internacional de 1934 dirigida por Harry d'Arrast a la que finalmente puso música Rodolfo Halffter por recomendación del propio Falla¹². Tendremos que esperar a los difíciles momentos atravesados en la última etapa argentina para que Falla acceda (siempre bajo unas estrictas condiciones económicas, éticas y estéticas) a la inclusión de su música en filmes, en este caso, norteamericanos.

¹⁰ SANZ, E. «*El amor brujo* y el cine...», p. 238.

¹¹ LÓPEZ, J. *Manuel de Falla y el cine...*, pp. 32-36.

¹² *Ibid.*, pp. 42-47.

2. Falla en Hollywood: la «Danza ritual del fuego» en el cine norteamericano de los años cuarenta

El cine ayudó al compositor a paliar en buena parte sus dificultades económicas en sus últimos años en Argentina. Durante la primera mitad de la década de 1940 se demandó desde Estados Unidos su música, en concreto la «Danza ritual del fuego», para su inclusión en películas musicales. Una de las causas de esta demanda fue la presencia en Hollywood del pianista español José Iturbi, gran conocedor de la música de Falla, que había llevado por escenarios de todo el mundo. Se trataba, por tanto, de la inclusión deliberada de una «pieza de repertorio» para el lucimiento del artista invitado. Sin embargo, su uso descontextualizado genera en estos filmes un curioso caso de reorientación estética de la música de Falla, al insertarse en el contexto eminentemente festivo y frívolo del show musical. Aunque Falla nunca lo autorizó, se le llegaron a proponer pasos aún más audaces en esa reorientación estética: la adaptación de la pieza «ritual» para ser cantada con el acompañamiento de una orquesta de música ligera o la realización de arreglos corales para una película de Disney. Ese uso maleable de la música de Falla supone un claro exponente de la visión «exótica» que, desde determinados ámbitos culturales extranjeros, se tenía de la música española. Casi impedido para componer y dirigir por sus problemas de salud, e inmerso de lleno en la concepción de dos proyectos infructuosos (el film de *El retablo de maese Pedro* y la interminable *Atlántida*), los cheques llegados desde Estados Unidos a cambio de la cesión de derechos para películas musicales constituyeron verdaderos balones de oxígeno en la apurada situación del maestro.

2.1. Two Girls and a Sailor (Dos muchachas y un marinero, *Richard Thorpe, 1944*)¹³

El artífice de estos negocios fue el empresario artístico navarro afincado en Buenos Aires Bernardo Iriberry, quien recibió en

¹³ Sobre los argumentos de estas películas musicales véase: MUNSÓ, Juan. *Cine musical de Hollywood*, 2 vols. Barcelona, Film ideal, 1997.

noviembre de 1943 un telegrama desde Nueva York en el que Harry Fox solicitaba «cotización por filmación visual e instrumental “Danza del Fuego” no excediendo tres minutos interpretación film, posiblemente interpretada por Iturbi y su hermana»¹⁴. La película a la que iría destinada la danza era el musical de la Metro-Goldwyn-Mayer *Two girls and a Sailor* dirigido por Richard Thorpe. La presencia de José y Amparo Iturbi suponía para Falla una garantía de calidad, lo que no impidió que solicitara información detallada sobre las condiciones éticas, artísticas y económicas del trato. En el verano de 1944 llegó desde Estados Unidos el cheque por valor de 2.000 dólares «con tan grande como grata sorpresa» para el maestro¹⁵. El film narra la convencional historia de un joven millonario de incógnito (Van Jonson) que, haciéndose pasar por un simple marinero, conoce a dos muchachas (June Allyson y Gloria de Haven) en una cantina a cuyo mantenimiento contribuye con su capital. Los lances de este trío amoroso se verán aderezados con un nutrido número de actuaciones musicales: Lena Horne interpreta el tema *Paper Doll* de John Black, Virginia O’Brien canta *Take It Easy*, Gracie Allen toca al piano una curiosa pieza para un dedo solo, acompañada por Albert Coates al frente de la orquesta, Carlos Ramírez interpreta *Granada* de Agustín Lara, Jimmy Durante interpreta *Inka Dinka Doo*, etc. No faltan las intervenciones musicales de las actrices protagonistas, ni la presencia de las orquestas de Xavier Cugat y Harry James.

En este contexto, claramente marcado por la música popular del momento, se inserta la actuación «culta» de los hermanos José y Amparo Iturbi, que interpretan en la cantina (debidamente aderezada con cortinas para maquillar el ambiente), y ante sendos pianos de cola, la «Danza ritual del fuego» de Manuel de Falla. El número musical se sitúa al final del metraje de la película (1:49:44 – 1:51:50) sin integración argumental en la misma (los Iturbi son estrellas invitadas y no participan en la trama). La escena se inicia con una rápida panorámica lateral enlazada con un *travelling* de aproximación que nos lleva desde una visión general del escenario

¹⁴ Carta de Bernardo Iriberry a Manuel de Falla, 10-XI-1943. AMF, signatura 7124-010.

¹⁵ Carta de Manuel de Falla a Bernardo Iriberry, 16-VI-1944. AMF, signatura 7124-064.

y parte del público hasta un plano medio en el que se incluye a los dos intérpretes. El resto de la realización es muy clásica, sin movimientos de cámara y alternando planos personales (con una cierta angulación picada) de los dos intérpretes. En ocasiones se intercalan planos de detalle de las manos de los pianistas, coincidiendo con ciertos clímax melódicos de la pieza, finalizando con el aplauso entusiasmado de un público formado fundamentalmente por jóvenes militares. Como explica Carol Hess, «al terminar la actuación, la cámara planea por las caras entusiastas de los soldados para que el espectador entienda que la “Danza ritual del fuego” ha sido aplaudida tan calurosamente como cualquier número de variedades efectuado por las infatigables hermanas»¹⁶. Hess interpreta así la aparición de la pieza falliana en este film como una mediación entre arte popular y arte elitista¹⁷.

2.2. *Dos propuestas fallidas y una «escena fantasma»*: *Holiday in Mexico* (Vacaciones en México, *George Sidney*, 1946), los «arreglos vocales» de *Disney* y *Carmen Amaya* en *Follow de Boys* (Sueños de gloria, *Edward Sutherland*, 1944)

La siguiente propuesta de Harry Fox parecía algo más incierta. Se trataba de otro musical, *Holiday in Mexico*, pero ahora se le solicitaba el uso visual y vocal de la «Danza ritual del fuego», sometida a una adaptación y reducción lírica especial para que fuera cantada por Jane Powell con el acompañamiento de Xavier Cugat y su orquesta¹⁸. Aunque no muy convencido, Falla aceptó bajo dos condiciones: inutilizar las partituras de dicho arreglo musical después de la filmación y una considerable subida del caché a 4.000 dólares¹⁹. La productora aceptó y el compositor recibió el dinero, si bien la obra no llegó a utilizarse en dicha película dirigida en 1946 por George Sydney. Como propietaria de los derechos, la Metro-Goldwyn-Mayer decidió emplearla años después en *Three*

¹⁶ HESS, C. A. «La *Danza ritual del fuego...*», p. 219.

¹⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁸ Carta de Bernardo Iriberry a Manuel de Falla, 30-vi-1945. AMF, signatura 7124-022.

¹⁹ Telegrama de Manuel de Falla a Bernardo Iriberry, 4-vii-1945. AMF, signatura 7124-066.

Daring Daughters (*Tres hijas atrevidas*, Fred M. Wilcox, 1948), de la que hablaremos más adelante.

En julio de 1946 Disney pide autorización —a través de Harry Fox— para reproducir la «Danza del fuego»²⁰, si bien sometida a importantes modificaciones tímbricas y estilísticas. Falla ofrece cierta resistencia y pide explicaciones de «por qué no quieren utilizar mi orquestación en lugar de hacer adaptar la música para un conjunto vocal (y esto es lo más grave) e instrumental al estilo de Xavier Cugat ¿Qué significa esto? Todo ello habría que aclararlo bien»²¹. La propuesta no salió adelante y nos queda la incógnita de para qué película quiso Disney adquirir los derechos de la danza ritual. A finales de 1946 la factoría Disney estrenó uno de sus filmes más controvertidos, que (no por casualidad) ha quedado relegado al olvido: *Song of the South* (*Canción del sur*, Harve Foster / Wilfred Jackson, 1946). Se trata del primer largometraje Disney de acción real —aunque combinada con animación— en el que se cuenta la feliz relación de un niño, hijo del dueño de una plantación sureña, con un esclavo negro que le narra fantásticas historias. El film, tachado más adelante de racista, jamás ha sido reestrenado ni editado por Disney en formato doméstico²². Su banda sonora incluye una gran cantidad de números musicales y canciones, varias de ellas en arreglo coral (interpretadas por el prestigioso conjunto góspel Hall Johnson Choir), lo que nos hace sospechar que pudo ser este el destino de la petición al maestro gaditano.

Algunos autores mencionan la inclusión de la «Danza ritual del fuego» como uno de los dos números bailados por Carmen Amaya dentro de la película de *Follow de Boys* (*Sueños de gloria*, Edward Sutherland, 1944). Era este un tipo de filmes que se realizaron en Hollywood durante la II Guerra Mundial con el único objetivo de entretener a los soldados y que consistía en una sucesión de números musicales y de variedades sin apenas trabazón argumental. En este caso, se trataba de una producción de la Universal que incluía, entre otros, a artistas de la talla de Arthur Rubinstein,

²⁰ Telegrama de Bernardo Iriberry a Manuel de Falla, 25-vii-1946. AMF, signatura 7124-034.

²¹ Manuel de Falla a Bernardo Iriberry, 19-x-1946. AMF, signatura 7124-082.

²² MÍGUEZ, María. «*Canción del Sur*, el film fantasma de la Disney». *A cuarta pared*, [en línea], 12-xi-2011. [Consulta: 10-xi-2015]. Disponible en: <http://www.acuartapared.com/song-of-the-south/?lang=es>.

Orson Welles y Marlene Dietrich. Tras el visionado de la película y, al menos en la versión original que hemos manejado, aparece un número musical flamenco en el que Carmen Amaya y su compañía interpretan unas alegrías ante los soldados americanos desplazados en Londres²³, pero ni rastro de la «Danza ritual del fuego». Sanz de Soto apunta que este número se eliminó de la versión del film destinada a ser proyectada en España, y aduce dos posibles causas. Por un lado, la hipótesis del crítico Carlos Fernández-Cuenca, según el cual la supresión obedeció a problemas de derechos de autor. Sin embargo, Sanz sospecha que pudo tratarse de una cuestión de censura cinematográfica: «Lo que sí sospecho es que dada la fecha (1944-46) la figura de Carmen Amaya no hubiese sido aún totalmente absuelta por nuestros censores cinematográficos y considerasen que dos apariciones eran demasiado, que con una bastaba»²⁴. En cualquier caso, en la versión americana de la película tampoco aparece dicho número, lo que nos hace pensar que, o nunca se autorizó (extraña no haber localizado documentación al respecto en el Archivo Manuel de Falla), o simplemente fue eliminado en la fase de postproducción para acortar el metraje del film.

2.3. Carnegie Hall (*Edgar G. Ulmer, 1947*)

Antes de su muerte, acaecida el 14 de noviembre de 1946, todavía llegó a Falla una nueva oferta para incluir la «Danza ritual del fuego» en un film corto, ejecutada por Rubinstein en el Carnegie Hall. No consta en su correspondencia que aceptase pero, tras la muerte del maestro, Iriberry escribe a su hermana María del Carmen Falla diciendo que la operación ya estaba autorizada (por la cantidad de 2.000 dólares)²⁵. Tampoco es cierto que se tratase de una película corta, sino que se trataba de una actuación de Rubinstein inserta en el largometraje musical *Carnegie Hall* de Edgar G. Ulmer ambientado en la famosa sala de conciertos neoyorquina

²³ MADRIDEJOS, Montse. «Carmen Amaya, Star de Hollywood». *La Madruga. Revista de Investigación sobre Flamenco*, nº 6 (junio, 2012), p. 66.

²⁴ SANZ, E. «*El amor brujo* y el cine...», p. 239.

²⁵ Carta de Bernardo Iriberry a María del Carmen de Falla, 18-XI-1946. AMF, signatura 7124-038.

que le da nombre. Según Juan Munsó, el director realizó la película «con la única finalidad de introducir al espectador en el mundo mágico de los conciertos del Carnegie Hall, propósito que puede resultar poco estimulante —desde un punto de vista creativo— pero que agradece, sin duda, el público melómano»²⁶. Entre las muchas actuaciones de primer nivel que incluye el film, Arthur Rubinstein realiza (a modo de bis tras la *Polonesa* en la bemol de Chopin) una vehemente interpretación de la «Danza ritual del fuego» de Falla, de la que se le atribuye el primer arreglo para piano. Se trata de una filmación muy estática (1:05:30 – 1:08:49), similar a la que vimos en *Two Girls and a Sailor*, si bien encontramos cierta variedad de planos. Predomina el plano medio lateral del pianista, pero también se intercala con primer plano frontal (la expresión de su rostro), plano detalle de sus manos al tocar y un plano general cenital que permite ver el piano de cola en toda su extensión. La inclusión en el film de secciones de música jazz, lo que al parecer no gustó a la crítica del momento, permite a Carol A. Hess abundar en la idea de la mediación entre arte popular y arte elitista, que vimos también en *Two Girls and a Sailor*, y que diferencia ambos filmes del posterior *Three Daring Daughters*, donde la presencia de la obra de Falla responde «al exotismo y erotismo que la música latina representaba en la cultura estadounidense»²⁷.

2.4. *Three Daring Daughters* (Tres hijas atrevidas, *Fred M. Wilcox*, 1948)

Los derechos abonados en 1946 para la realización de un arreglo vocal y orquestal de la «Danza ritual del fuego» en el film *Holiday in Mexico* fueron dos años después empleados por la productora en otro film, *Three Daring Daughters*, protagonizado por Jeannette MacDonald, Jane Powell, Ann E. Todd y los hermanos José y Amparo Iturbi. El pianista se interpreta a sí mismo durante un crucero por el Caribe, donde conoce a una divorciada a la que intenta conquistar. El argumento causó una cierta polémica entre los sectores más conservadores de la sociedad americana por su sutil alegato en favor

²⁶ MUNSÓ, J. *Cine musical...*, vol. 2, p. 16.

²⁷ HESS, C. A. «La Danza ritual del fuego...», p. 222.

del divorcio, sin embargo, como indica Juan Munsó, «lo cierto es que *Three Daring Daughters* es una fiesta, una fiesta que se centra en la interpretación de una serie de canciones»²⁸ a cargo del trío femenino protagonista, y un recital de pianos y orquesta servido por Amparo y José Iturbi, quien dirige —entre otras obras clásicas— el cuarto movimiento de la Cuarta sinfonía de Chaikovski, *Liebestraum* y *Fantasia húngara* de Franz Listz, la *Rapsodia rumana* de George Enesco (en versión para dos pianos, orquesta y armónica). También se adaptan piezas vocales del repertorio internacional, como las canciones *Where There's Love*, basada en un vals de la opera *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss con letra de Earl Brent; *Je veux vivre dans ce rêve* (vals de Julieta) de *Roméo et Juliet* de Charles Gounod; y *An den Frühling* de Edward Grieg. Junto a las canciones de tipo más popular, se recurre a la inclusión de este tipo de piezas del repertorio clásico-exótico-nacionalista, a las que hay que sumar la «Danza ritual del fuego» de Manuel de Falla. Hess señala que la escena en que se produce la interpretación de la «Danza ritual del fuego» está imbuida de pasión latina:

Mientras el coro (que por supuesto no está presente en la versión de Falla) canturrea una introducción en un ambiente bochornoso y tropical, Iturbi mira tristemente a la butaca vacía de MacDonald. Por fin entra la divorciada, y ella, Iturbi y Amparo se miran con cierta complicidad mientras la música sigue impetuosamente. Muy distinta de la interpretación bastante fiel de los Iturbis en *Dos muchachas y un marinero*, esta «Danza ritual de fuego», sin embargo, cuenta con cadenzas intercaladas, un intermitente acompañamiento del coro y una cromática melodía añadida como contracanto. Frente a esta demostración de pasión «latina», el público enloquece y aplaude fervorosamente²⁹.

3. Adaptaciones fílmicas de *El amor brujo*

A continuación abordaremos un estudio más detallado de las cuatro adaptaciones cinematográficas completas que se han realizado de *El amor brujo*.

²⁸ MUNSÓ, J. *Cine musical...*, vol. 2, p. 87.

²⁹ HESS, C. A. «La Danza ritual del fuego...», p. 221.

3.1 El amor brujo (*Antonio Román, 1949*)

El 26 de diciembre de 1949 se estrena en el cine Capitol de Madrid la primera versión cinematográfica de *El amor brujo*, producida por Cetro Films y dirigida por Antonio Román, quien pretendía apartarse de la tónica que anteriormente había caracterizado su cine, esto es, la apología del régimen con películas como *Escuadrilla* (1941)³⁰. El guion fue realizado por José María Pemán, Francisco Bonmatí de Codecido (guion literario), Pedro de Juan Pinzones y el propio Antonio Román (guion técnico). La adaptación musical recayó en un discípulo directo y amigo de Falla, Ernesto Halffter, 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. El reparto de bailaores estaba conformado por lo más granado del baile flamenco profesional de la España de posguerra: Ana Esmeralda (Candela), 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 1915, que aparecía en el film, a sus cincuenta años, como estrella invitada en el papel de «La sabia».

El origen de este proyecto se remonta a los meses inmediatamente posteriores al fallecimiento de Manuel de Falla y el traslado de sus restos a Cádiz. Es precisamente la ciudad natal del compositor, desde donde el abogado Francisco de Hevia López se encarga de la gestión de algunos asuntos —fundamentalmente burocráticos y económicos— en representación de la familia Falla. Entre estos asuntos estará la propuesta de filmación de *El amor brujo* llegada a través de otro colaborador de la película y amigo de Manuel de Falla y de su familia: el escritor gaditano José María Pemán. En el Archivo Manuel de Falla se conserva una nutrida correspondencia entre Germán de Falla y Francisco de Hevia al respecto, con intervenciones puntuales de otros personajes como Pemán, Ernesto Halffter o el también letrado (y pariente de los Falla) Manuel Prieto Ledesma, quien defendía los intereses de la familia desde Madrid. La correspondencia es abundante porque transcurrieron casi tres

³⁰ AGUILAR, Carlos. *Guía del video-cine*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 64.

años desde la propuesta hasta la materialización final del film. Al principio, la actitud de la familia fue muy cautelosa. Había varios elementos disuasorios que hacían dudar a Germán y María del Carmen: en primer lugar, la propia voluntad de Manuel de Falla, que había llegado a propugnar la prohibición de la representación de sus obras escénicas (testamento de 9 de agosto de 1935); en segundo lugar, la preocupación por los aspectos éticos y morales del cine, así como las consecuencias económicas para el futuro de la obra de Falla; y finalmente estaban los riesgos de fragmentación y menoscabo para la obra del maestro. También apuntaba Germán que sería necesario recabar la autorización de los familiares de Gregorio Martínez Sierra, fallecido recientemente (el 1 de octubre de 1947). Frente a estas reticencias Hevia y Pemán adujeron las ventajas y garantías del proyecto, entre las cuales se encontraba la implicación de Ernesto Halffter en la parte musical y la confianza de que «el argumento será absolutamente moral, y será sometido previamente todo a la censura de Vds.»³¹. Otras garantías eran la posible participación de la Orquesta Bética bajo la dirección de Halffter, la presencia de Pastora Imperio (en el papel de La sabia) y, en el terreno moral, la vigilancia del padre Valentín Ruiz-Aznar (maestro de capilla de la catedral de Granada) al que se le encargaría supervisar el rodaje de la película. Tras largos preparativos y negociaciones, por fin el 28 de agosto de 1949 le llega a Germán de Falla (a través de Hevia) el guion técnico de la película. Se trata de un documento de 158 páginas que sigue la estructura del llamado «guion americano»: escritura a dos columnas, situando en la de la izquierda los elementos visuales (indicaciones escénicas, decorados, planificación, movimientos de cámara, enlaces de planos, etc.) y en la de la derecha los elementos sonoros (diálogos, efectos, ruidos e indicaciones musicales). Inmediatamente Germán de Falla realizó un concienzudo vaciado de las referencias musicales del guion asociando dichas referencias a las distintas partes del ballet *El amor bujo* en un listado manuscrito que se encuentra inserto en el documento. Sin saberlo, elaboró algo parecido a lo que en el argot cinematográfico se denomina un *cue sheet*, documento de gran utilidad a la hora de musicalizar filmes donde se indica

³¹ Carta de Francisco de Hevia a Germán de Falla, 4-x-1947. AMF, signatura 7914-033.

El a. brujo (Cine) 28/VIII/49

Episodio

Música: Música de la cabeza ? _____	1	
Temas y motivos (flor) del a. brujo (salto) *	4	
Acta música descriptiva *	5	
Temas apropiado *	5	Piaus: temas danzadores 6 *
Acomete introducción - 20		"Concluye" ? - 12-13
Martillo -		"Concluye" - 19
Canción pre-patua - 20		Quitona - 27
Quitona (campaña) *	32	12 campañas - 150 ▲
Zamba *	34	Danza Fuego - 151-152
hacia tema Sotileza - 46		Pantomima - 152
Tamime - 47		Trompa característica - 153
① Comienza: Amordado - 59-60		id finales - 155
Coplos aluvios (?) * - 78-		juego de amor - 155
Baile con palmas,		(Chloris?) - 155
Coturnels, guitarra - 81		Bulerías (píel) - 156
Cácheras - Bodoi - 82		Campañas - 157 ▲
*	85	Pitometello (?) - 157 -
	87-88	Resolución del tema final - 157
	89	Crescendo final - 158
	93-95	Final Campañas - 158 ▲
Colinas - 96		(maximo plateau) -
② Amordado (vicio) - 108		
† Tema del Espectro - 121		
" " - 126		Vol. Cortes: 41 y Esluj 120
" " (repet.) - 131-133		
Círculo mágico (Tapa) - 136		
† Espectro - 140		See transcripción
* Comienza el "ballet" - 144 -		Chime! Picado-
Fin danza Torro - 150		

Figura 1. Germán de Falla: Vaciado de indicaciones musicales del guión cinematográfico de la película El amor brujo (1949). Fuente: Granada, Archivo Manuel de Falla, signatura 5743.

localización en el metraje, la duración y las características de los distintos bloques musicales de una banda sonora.

El argumento es, en cierto modo, el elemento más endeble de la estructura de un film lógicamente mediatizado por la inserción de los números musicales o bailables:

Carmelo, un bailarín gitano en la cima de su carrera, regresa a Granada. Conoce a Lucía, una gitana rubia que le impresiona por lo maravillosamente que baila. El clan gitano adopta a la muchacha creyéndola la reencarnación de «La Faraona», personaje mítico de las cuevas del Sacromonte. El bailarín se enamora de Candela, novia de Luis Heredia, y ésta, a su vez, se siente atraída por él. Cierta día, unos turistas llegan al Sacromonte y solicitan ver una boda gitana. Pagan al clan para que haga la representación en la que Candela y Carmelo hacen de novios; la atracción que existe entre ambos no pasa desapercibida por lo que esa noche, tres gitanos le salen al paso a Carmelo y le amenazan para que se vaya del Sacromonte; Candela y su novio intentan separarlos pero Luis recibe una puñalada mortal. A partir de ese momento, Candela y Carmelo viven obsesionados por el fantasma del muerto que se interpone en su relación. El clan gitano, convencido de que Luis no se ha ido del monte, organiza un ritual en el lugar en donde fue asesinado para exorcizar su inquietante presencia. Durante el mismo, se aparece Luis que comienza a bailar con Candela junto al fuego, pero esto no basta. Lucía se une a la danza y se encara con el fantasma; ella es más pura que el fuego y consigue arrastrarlo fuera del pueblo. Finalmente la pareja puede amarse sin que nada se interponga entre ellos³².

Como vemos, se introducen diversas variantes argumentales respecto de los originales fallianos, aunque se mantienen los elementos esenciales de la versión del ballet de 1925: la existencia de un espectro que atormenta a Candela y le impide rehacer su vida amorosa y la resolución final a través de un exorcismo. La característica fundamental del film es el protagonismo del baile, un baile en el que se acentúa la vertiente flamenco-gitana de la obra.

Tras el estreno, el resultado no fue del agrado de casi nadie: ni Pemán, ni Halffter ni, desde luego, la familia Falla quedaron satisfechos con el film. Germán de Falla se refería en estos términos al resultado:

Esos Sres. no han tenido la menor delicadeza ni atención en avisar nada, ni han mandado las fotos pedidas, en fin, un verdadero «rodaje» de velocidad cuyo resultado ha sido que pese a lo que han gastado en propaganda, no ha podido resistir dos

³² *Catálogo del cine español F4 – Películas de Ficción (1941–1950)*. Ángel Luis Hueso (coord.). Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998, p. 25.

semanas de cartel [...]. Desde luego yo he escarmentado pero cuando hablemos ya le indicaré una «lista» de precauciones para otra vez³³.

Efectivamente, la película no tuvo el éxito esperado. Aunque se obtuvo una sustanciosa cantidad económica para el rodaje a través del crédito sindical (1.400.000 pesetas), el film no logró ninguno de los premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo, ni la ansiada categoría de Interés Nacional, a la que los productores aspiraban. Todo esto es importante, porque en el sistema franquista, el éxito de una película no se medía tanto por el público asistente como por los beneficios burocráticos obtenidos a través del aparato estatal (licencias de doblaje e importación, premios sindicales, etc.). No es de extrañar que varios meses después del estreno del film, en el verano de 1950, tengamos cartas en las que algunos de sus participantes —Halffter y Pemán, fundamentalmente— se quejan de impagos por parte de la empresa productora. Además la recepción del público y de la crítica fue tibia, como muestra el artículo aparecido en *ABC* con motivo del estreno, en el que solo se salva la figura y el prestigio de la obra de Manuel de Falla, mientras que el resto de apreciaciones hacia el film no van más allá del meritorio intento:

[...] Ni está el bailable, sólo como bailable, ni esta la tragedia gitana, crispada, tremenda. Y, claro, la música de Falla, honda y expresiva, siendo el principal personaje que reduce y anula a los de carne y hueso, tampoco ha sido desenvuelta como eje y nervio de la película sino que, al culminar en pasajes definidos como el de «La danza ritual del fuego», lo pantomímico pierde solemnidad, grandeza, patetismo, en primer lugar, por la inmovilidad de la cámara, y luego por la escasa intervención activa del coro que, a la manera de un friso vivo, encierra el vértigo de la danza, toda fascinación [...]. Así y todo, «El amor brujo» es una excelente película, aunque excesivamente corta, no sólo en duración sino en motivos formales y anecdóticos³⁴.

³³ Carta de Germán de Falla a Francisco de Hevia López, 12-I-1950. AMF, signatura 1915-042.

³⁴ P. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas». *ABC*, 27-XII-1949, p. 33.

3.2. Luna de miel (*Honeymoon*, Michael Powell, 1958)

Frente la fallida adaptación de Antonio Román, esta cinta ofrece importantes puntos a su favor. En primer lugar, el ser una coproducción internacional (en este caso, hispano-británica), y en segundo lugar, la implicación de la productora española más importante de los años cincuenta, Suevia Films, propiedad del magnate español del celuloide Cesáreo González. Fue filmada en los estudios madrileños de Chamartín y Sevilla Films, y escrita por el propio realizador en colaboración con el polifacético Luis Escobar (marqués de las Marismas del Guadalquivir). *Luna de miel* es una película delirante: una *road movie* que deriva en un a modo de film promocional de las tierras y la cultura española. Narra la historia de «una bailarina retirada [que] se encuentra de viaje de novios en Andalucía, donde conocerá al mismísimo Antonio. Este intentará convencerla de que vuelva a la danza, pero la protagonista se negará, sosteniendo que lo suyo es ahora dedicarse a su marido»³⁵. Como correlato a este triángulo amoroso se produce un curioso sincretismo entre dos paradigmas estéticos y musicales: el folclore nacionalista de la danza española, encarnada por el gran bailarín y coreógrafo Antonio Ruiz Soler, junto a la tradición de la danza clásica, representada por la protagonista femenina, Liudmila Chérina, y la coreografía de Léonide Massine. Todo ello sobre músicas tan dispares como *El amor brujo* de Manuel de Falla (coreografiado por Antonio) y *Los amantes de Teruel* de Mikis Theodorakis (coreografiado por Massine). La música de Falla ejerce un papel mediador entre las culturas española y universal, que conlleva asimismo un proceso de dignificación de la danza española y flamenca, al equipararlas con los grandes hitos de la danza internacional.

No disponemos en el Archivo Manuel de Falla de tanta documentación sobre la génesis de este proyecto como en el caso anterior; pero sí menciona Germán de Falla en su correspondencia algunas gestiones con Suevia Films, por ejemplo, en una carta a Guillermo Fernández Shaw fechada en 2 de febrero de 1955, en la que se refiere irónicamente al perfil del productor y a la mala expe-

³⁵ AGUILAR, C. *Guía del video-cine...*, p. 629.

riencia de la versión fílmica de Antonio Román³⁶. Recordemos que en 1952 se había producido en España un cambio legislativo por el cual las coproducciones con países extranjeros podían acogerse al sistema nacional de protección cinematográfica (es decir, a los créditos sindicales y el sistema de licencias de importación), lo cual fue aprovechado por algunos avezados productores (especialmente el citado Cesáreo González) para afrontar la proyección exterior de nuestro cine a través de estrellas de la canción como Carmen Sevilla, Luis Mariano, Lola Flores y, en el ámbito de la danza, la figura incuestionable de Antonio. En el Archivo Manuel de Falla se conserva un ejemplar del guion literario de la película, firmado por Michael Powell y Luis Escobar, que debió serle enviado a Germán en el otoño de 1957. Se trata de un guion muy detallado en lo musical, especialmente en las escenas de danza, donde se hacen referencias directas a la partitura orquestal y al número de compás de cada fragmento. Debemos decir que en esta película la puesta en escena de *El amor brujo* de Manuel de Falla —con coreografía de Antonio Ruiz Soler e interpretación del propio Antonio (Carmelo), Rosita Segovia (Candelas) y Léonide Massine (El espectro)— es un inserto, es decir, una interpolación que no tiene relación alguna con el desarrollo del argumento, más allá de la presencia de los protagonistas (Ana y Robert) en un ballet al que han sido invitados. De hecho, en el guion figura de forma independiente con una numeración propia de sus escenas, distinta de la del resto del film:

Como el ballet es un film en sí y no está totalmente detallado, usaremos para él una numeración distinta.

ESCENA 1: (Pág. 2 de la partitura —compás 13—).

(Lo anterior se ha oído en la casa de Falla).

CANDELAS está en su cueva, sola y triste. Los quedos y misteriosos acordes de la orquesta parecen subrayar su desventura, si bien presentir un cambio de fortuna³⁷.

³⁶ «Es cosa que me interesa si es que lo han de realizar bien alguien que no sea un MAGNATE del cine, de esos que pinta Mingote: digo esto, por la tristísima experiencia del A. Brujo». Carta de Germán de Falla a Guillermo Fernández Shaw, 2-II-1955. AMF, signatura 7903-066.

³⁷ POWELL, Michael. *Guión cinematográfico de Luna de miel (El Amante)*. Madrid / Londres, Suevia Films / Michael Powell Productions, septiembre de 1957, p. 124. AMF, signatura 5949.

Según el guion, la representación de *El amor brujo* iría precedida de una secuencia sin música titulada «La muerte», que debía filmarse en un nuevo formato panorámico (Technirama-Cinamscope) que servía como introducción al argumento del ballet. En el montaje final de la película esa secuencia debió de suprimirse (o quizá nunca fue filmada) y lo mismo sucedió con la escena previa, en la que los protagonistas visitaban la que había sido la casa de Manuel de Falla en Granada tras un paseo por la Alhambra. Desde el punto de vista visual, la versión del ballet de Falla incluida en *Luna de miel* (00:59:33 – 01:19:17) presenta una factura técnica impecable, al estilo de los musicales norteamericanos, con movimientos de cámara que respetan y acompañan la continuidad del movimiento de la danza y variedad en la planificación (primeros planos, planos generales, planos medios). Todo ello otorga a la secuencia un dinamismo que no era habitual en el cine español del momento, habida cuenta de las principales novedades visuales del film, el color (Technicolor) y el formato panorámico del sistema Technirama, que le valieron el «Grand prix technique» del Festival de Cannes de 1959.

3.3. El amor brujo (*Francisco Rovira Beleta, 1967*)

Tras el éxito internacional de *Los Tarantos* (1963), nominada al Óscar de Hollywood, el realizador catalán Francisco Rovira Beleta produjo y dirigió en 1967 una nueva versión de *El amor brujo* protagonizada por el bailarín Antonio Gades (a partir de aquí indisolublemente unido a la gran pantalla), La Polaca y Rafael de Córdoba. Durante los años cuarenta, Rovira había sido ayudante de dirección de Juan de Orduña y Luis Lucia en los estudios CIFESA, y en los cincuenta pasó a engrosar las filas de ese grupo de realizadores a medio camino entre el continuismo de las formas heredadas y una cierta voluntad de estilo personal. Tanto *Los Tarantos* como *El amor brujo* manifiestan esa propensión hacia una visión poética y a la vez realista de los entornos marginales y del mundo gitano. El guion corrió a cargo de José Antonio Medrano y José Manuel Caballero Bonald, junto con la intervención del propio realizador, que imprimió a la historia un carácter marcadamente más realista, llegando incluso a acercarse a lo que podríamos denominar

un «thriller-musical» flamenco. La novedad fundamental reside en la sustitución de la idea de El espectro por la de un personaje al que se da por muerto pero en realidad no lo está. Candelas (La Polaca) vive obsesionada por el recuerdo de su amante Diego (Rafael de Córdoba), al que cree muerto. Sus visiones y ensueños, magistralmente presentados a través de una fotografía que tiñe la imagen con una atmósfera de irrealidad, se intercalan con escenas en las que es el verdadero Diego el que la acosa, oculto tras el engaño de su muerte ficticia. El héroe que la rescata de ese infernal maleficio será Antonio (Antonio Gades), quien consigue desentrañar una trama que quedará resuelta de una manera mucho más prosaica que en el ballet de Falla: con el asesinato de Diego en un «ajuste de cuentas». *El amor brujo* consiguió la nominación al Óscar (Mejor película de habla no inglesa, 1967) y al Gran Premio del Festival Internacional de Moscú. En España, fue declarada de «Interés Nacional» y obtuvo el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, pero no llegó a conseguir el favor del público en la taquilla³⁸. Sanz de Soto alude a la influencia que pudo ejercer sobre este film la exitosa producción norteamericana *West Side Story*, pero «ni Rovira-Beleta es Robert Wise, ni Alberto Lorca es Jerome Robbins [...]. Lo que no podemos por menos de reconocer en *El amor brujo* de Francesc Rovira-Beleta son ciertos destellos nada infrecuentes en la obra de este realizador»³⁹.

Al igual que en la versión de Antonio Román, fue Ernesto Halffter quien se ocupó de la adaptación musical (más libre ahora que en 1949), mientras que la interpretación a la guitarra corrió a cargo de Narciso Yepes y la coreografía de Alberto Lorca. El rodaje se realizó en escenarios naturales de las playas y la ciudad de Cádiz, volviendo así al entorno en el que concibió Falla la gitanería primigenia. Precisamente junto al mar es donde se desarrollan dos de las secuencias más interesantes del film: los créditos iniciales y el beso de amor entre Candela y Antonio. En cuanto a la escena

³⁸ Según la Base de Datos del Ministerio de Cultura, tuvo una recaudación en taquilla de 40.908,99 € (437.696 espectadores), lo que supone un impacto bastante limitado para ser la película que representó a España en los Oscars. Podríamos tomar como referencia otro film musical del mismo año, *Las cuatro bodas de Marisol*, que obtuvo una recaudación de 240.177,75 € (2.506.832 espectadores).

³⁹ SANZ, E. «*El amor brujo* y el cine...», p. 241.

del beso (considerado el más largo rodado hasta el momento en el cine español), es el tema lírico de la «Pantomima» el que sirve como fondo musical (56:20 – 58:24). En lo que se refiere al estilo de filmación de los números bailados, se observa una mayor libertad en el tratamiento de las coreografías. El adaptador se toma ciertas licencias como la sustitución de la voz cantada del original por punteos de guitarra con acompañamiento de orquesta, como sucede en la «Danza del juego del amor» (1:28:05 – 1:30:36).

3.4. El amor brujo (*Carlos Saura, 1986*)

Finalizamos nuestro recorrido con la versión de *El amor brujo* dirigida en 1986 por Carlos Saura y protagonizada por Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez y Laura del Sol, que puede ser considerada la más coherente y, a la vez, la más libre de las interpretaciones que sobre este ballet se han realizado⁴⁰. Con este film Saura cerraba su trilogía flamenca, producida por Emiliano Piedra y protagonizada por el dúo Gades / Hoyos, que había comenzado en 1981 con *Bodas de sangre* y había continuado en 1983 con *Carmen*. En esta trilogía se presentan, a través del lenguaje la danza flamenca, tres grandes productos de la cultura contemporánea, en versiones concebidas desde tres ópticas cinematográficas distintas, que basculan entre dos polos: el documental y la ficción. *Bodas de sangre* encarna la esencia del documental, se trata básicamente de la filmación del ensayo general de un espectáculo flamenco, sin otro fondo que el de las paredes de un estudio de danza. En *Carmen* asistimos a un sincretismo entre la ficción y el documental: los preparativos del espectáculo contextualizan el desarrollo de una trama argumental amorosa, que corre paralela a la de la propia obra de ficción que se pretende poner en escena. En *El amor brujo* la balanza se declina definitivamente del lado de la ficción. Tan solo al comienzo advertimos que se trata de un espectáculo escénico artificial: la primera secuencia nos muestra en

⁴⁰ Saura publicó el guion de su película acompañado de varios estudios sobre la historia musical de la obra (Enrique Franco) y su desarrollo cinematográfico (Emilio Sanz de Soto). Véase: SAURA, Carlos (*et al.*). *El amor brujo*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

una panorámica horizontal descendente el escenario donde se va a representar la obra (la puerta del local, mamparas, andamiajes, focos...) hasta situarse en el centro e interior del artificial poblado gitano donde tiene lugar la historia. Como explica el crítico Ángel Pérez: «Saura nos lleva de un decorado falso y notorio a un espacio imaginario y plausible, poco a poco, prendidos en la magia que crea el cine. Nos enseña las bambalinas para hacérselas olvidar»⁴¹.

En esta ocasión la música de Falla fue interpretada por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Jesús López Cobos. Las canciones corrieron a cargo de las voces de Rocío Jurado, Gómez de Jerez y Manolo Sevilla, a lo que se suma la inclusión de un tema del dúo Azúcar Moreno. Al igual que en el resto de versiones cinematográficas de la obra, existe una dualidad o, mejor dicho, una tensión (muy acentuada en este caso) entre la base «clásica» de la obra de Falla / Martínez Sierra y la inclusión de números de flamenco tradicional, ajenos al ballet original⁴². Saura intenta conciliar ambos lenguajes, y prueba de ello es la elección de una voz flamenca, aunque muy versátil (Rocío Jurado), para la interpretación de las canciones de Falla: «Su voz me parecía perfecta, siempre que Jesús López Cobos considerara que su registro era suficiente. No solo Rocío Jurado se adaptó a las estrictas normas que López Cobos le indicó, sino que —en mi opinión— su versión de *El amor brujo* pasará a la música clásica española»⁴³.

De entre los diversos estudios realizados sobre este film, destacaremos dos que presentan visiones contrapuestas: uno es abiertamente elogioso y otro más crítico⁴⁴. Ángel Custodio Gómez considera que Saura presenta metafóricamente una peculiar construcción del estereotipo de lo flamenco, en el que la música diegética (el

⁴¹ PÉREZ, Ángel. «*El amor brujo*: el sensorial encanto de Cristina Hoyos». *Reseña*, 163 (abril, 1986), p. 24. Citado en: GÓMEZ, Ángel C. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Relaciones Institucionales, 2002, p. 190.

⁴² Para un análisis detallado de esta obra desde la perspectiva flamenca, véase: GÓMEZ, A. C. *La reconstrucción de...*, p. 186-196.

⁴³ SAURA, Carlos. «Notas sobre *El amor brujo*». En: SAURA, C. (et al.). *El amor brujo...*, p. 219.

⁴⁴ Junto con los estudios que citaremos a continuación, resulta sugerente la perspectiva semiótica del análisis de: MILLÁN, Pedro J. *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla, Alfar, 2009.

flamenco costumbrista y privado de las familias gitanas) se contraponen con la incidental (la música sinfónica de Falla, ejecutada además por una intérprete consagrada de canción española)⁴⁵. Por su parte, Ana María Pilar Koch concluye lo siguiente:

El dúo Saura y Gades le ha proporcionado al baile español, en especial al flamenco, cierto prestigio de arte serio en el plano internacional, quitándole la fama de españolada [...] [sin embargo] el ambiente demasiado realista de Saura completamente sobrecargado con flamenco de estilo festero no corresponde con la composición de Falla, misteriosa y libre del folklore de pandereta. [...] Hubiese sido suficiente el contraste del baile ritual de boda (Alboreá) y el baile de los cuchillos con la mágica «Danza ritual de fuego», en vez de mostrar detenidamente el ambiente demasiado realista de los arrabales y las abundantes canciones populares que no encajan con el mundo misterioso en el que Falla evoca lo jondo⁴⁶.

Sin rechazar ninguna de las dos visiones expuestas, consideramos que la adaptación y puesta en escena llevada a cabo por Saura y Antonio Gades nos ofrece un interesante ejemplo de las posibilidades fílmicas de la obra falliana, de su versatilidad y modernidad. Está filmada con un gusto exquisito, con la maestría cromática y lumínica de Teo Escamilla, uno de los mejores directores de fotografía que ha tenido el cine español. Además supuso el espaldarazo definitivo para la carrera de Cristina Hoyos, que poco después se independizaría de Gades fundando su propia compañía en 1989.

Conclusiones comparativas: la fidelidad al modelo

A continuación, realizaremos un estudio comparativo de las cuatro traslaciones fílmicas de *El amor brujo* tomando como criterio fundamental el respeto al modelo, es decir, la cercanía o lejanía de estas adaptaciones respecto al original de Manuel de Falla y los Martínez Sierra, tanto en lo musical como en lo argumental. Para ello nos serviremos de un gran cuadro comparativo en el que se presenta la estructura de números musicales de la gitanería (1915)

⁴⁵ GÓMEZ, A. C. *La reconstrucción de...*, p. 188.

⁴⁶ KOCH, Ana María Pilar. «Manuel de Falla, Gregorio Martínez...», pp. 241-242.

Gitanería (1915)	Ballet (1925)	Román (1949)	Powell (1958)	Rovira (1967)	Saura (1986)
<p>I. Introducción y escena. II. Canción del amor dolido. III. Sortilegio. IV. Danza del fin del día. V. Escena. (El amor vulgar). VI. Romance del pescador. VII. Intermedio. *** VIII. Introducción (El fuego fatuo). IX. Escena (El terror). X. Danza del fuego fatuo. XI. Interludio (Alucinaciones). XII. Canción del fuego fatuo. XIII. Conjuero para conquistar el amor perdido. XIV. Escena (El amor popular). XV. Danza y canción de la bruja fingida. XVI. Final (Las campanas del amanecer).</p>	<p>1. Introducción y Escena. En la cueva (I). 2. Canción del amor dolido (II). 3. El aparecido (VIII). IX). 4. Danza del terror (X). 5. El círculo mágico. Romance del pescador (VI). 6. A media noche. Los sortilegios (III). 7. Danza ritual de fuego, para ahuyentar los malos espíritus (IV). 8. Escena (IX). 9. Canción del fuego fatuo (XII). 10. Pantomima (VII). 11. Danza del juego del amor (XV). 12. Final. Las campanas del amanecer (XVI).</p>	<p>- Cabeceira: Introducción y Escena (1). - Canción del Fuego Fatuo (9). - Los sortilegios (6). - Romance del amor dolido (2). - El aparecido (3). - El círculo mágico (5). - El aparecido (3). - Introducción y Escena (1). - Danza del Terror (4). - Las campanas del amanecer (12). - Danza Ritual de fuego (7). - Pantomima (10). - Danza del juego del amor (11). - Las campanas del amanecer (12).</p>	<p>- Créditos: Introducción y Escena. En la cueva (1) - Canción del amor dolido (2). - El aparecido (3). - Danza del terror (4) - El círculo mágico. - Romance del pescador (5) - A media noche. Los sortilegios (6) - Danza ritual de fuego, para ahuyentar los malos espíritus (7) - Escena (8) - Pantomima (10) - Danza del juego del amor (11). - Final. Las campanas del amanecer (12). - Fragmento de Pantomima (10)</p>	<p>- Créditos: Introducción y Escena (1) intercalando fragmentos de guitarra y Canción del Amor Dolido (2), Danza del Terror (4). - En la cueva (1). - Danza del Terror (4). - Canción del Fuego Fatuo (versión instrumental a guitarra). - Fragmentos de Pantomima (10) (primer versión a guitarra solo, y después guitarra con orquesta). - Danza ritual de fuego (7) (versión para guitarra) - Danza ritual de fuego (7) (versión para orquesta) - A media noche. Los sortilegios (6) - El círculo mágico (5) (con guitarra y con arreglos corales) - Fragmentos de Pantomima (10) - Danza del juego del amor (11) (orquesta y guitarra) - Final. Las campanas del amanecer (12) (con guitarra y arreglos corales).</p>	<p>- Introducción y Escena (1). Canción del fuego fatuo (9). - Canción del amor dolido (2). - Introducción (1) - En la cueva (1) - El aparecido (3) Danza del terror (4) - El círculo mágico, Romance del Pescador (5). - El aparecido (3), Danza del terror (4). - En la cueva (1). Introducción (1). Canción del amor dolido (2) Romance del Pescador (5). - A medianoche (6) Danza Ritual de fuego (7) Escena (8) Canción del fuego fatuo (9). Primeros compases de la Pantomima (Introducción y Escena) (10) - Pantomima (10) Danza del juego del amor (11) Final. Las campanas del amanecer (12).</p>

[ANEXO: Tabla 1: Comparativa de la estructura de números musicales de las dos versiones originales de El amor brujo y sus cuatro traslaciones fílmicas. Fuente: Elaboración propia a partir del cuadro de Ana María Pilar Koch (2005)].

y el ballet (1925) originales junto a la de las cuatro películas analizadas. Dicho cuadro supone una ampliación del ya presentado por Ana María Pilar Koch en 2005⁴⁷.

De las cuatro versiones cinematográficas, las más fieles al original son la de Román de 1949 y, sobre todo, la de Powell de 1958, que no es otra cosa que la filmación de una puesta en escena del ballet de Falla sin mayores aditivos ni modificaciones. Las de Rovira y Saura son versiones bastante más libres y creativas. Comenzando por el componente literario, los cuatro filmes se basan en el argumento del ballet de 1925 más que en el de la gitanería de 1915. En todos encontramos la presencia del espectro que atormenta a la protagonista y le impide ser feliz con su verdadero amor y el ritual del exorcismo final en el que participa otra mujer que consigue alejar a esa fuerza perturbadora. Es cierto que hay discrepancias respecto a la ambientación: Román y Powell sitúan claramente la acción en las cuevas del Sacromonte de Granada (tal y como sugiere —no de manera explícita— el ballet de 1925). Rovira-Beleta, por su parte, ambienta su película en Cádiz (tomando así como referente la obra de 1915), con un gran protagonismo del mar como fondo de la acción. Finalmente, Carlos Saura y Antonio Gades salen por la tangente y sitúan la acción en un poblado chabolista gitano que podría ubicarse en las afueras de cualquier gran ciudad.

Entrando ahora en las cuestiones musicales, el orden de los números musicales del ballet se respeta estrictamente en Powell (con la salvedad de la eliminación de la «Canción del fuego fatuo» en el montaje final, que no en el guion); también se respeta, con mínimos cambios, en la versión de Román. De nuevo son Rovira y Saura los que acometen mayores transgresiones en la disposición de los números «bailables». Otro aspecto fundamental es el de la adaptación musical y los arreglos instrumentales. Tanto Powell como Saura recurren a la partitura original de Falla, dicho de otra manera, prescinden del arreglo. Bien es cierto que, en el caso de Powell, la interpretación del ballet es íntegra y continuada, mientras que en la versión de Saura se presenta de manera fragmentada e intercalada con diálogos y otras músicas, fundamentalmente números flamencos y una rumba-pop de Azúcar Moreno (cuya

⁴⁷ *Ibid.*, p. 248.

inclusión no terminamos de entender). Por su parte, tanto Román como Rovira-Beleta encargan una adaptación de la música de Falla, curiosamente, a la misma persona: el considerado discípulo predilecto del compositor gaditano, Ernesto Halffter. El trabajo de Halffter en la versión de 1949 es más comedido, muy ligado al original. Si bien utiliza los temas fallianos para construir músicas de fondo en determinadas escenas adaptando su duración y forma, nos consta que consultó con la familia del maestro el más mínimo cambio, alteración o fragmentación del original. Sin embargo, en la versión de 1967 Halffter es más atrevido y modifica elementos estructurales y tímbricos sustanciales de la música de Falla, a partir de dos ejes fundamentales: la importancia del flamenco y la preeminencia de la guitarra (en este caso, interpretada por Narciso Yepes) como instrumento solista.

Es evidente que *El amor brujo* es la obra más cinematográfica de Manuel de Falla, que ha generado y genera multitud de lecturas, interpretaciones y visiones. En el ámbito del cine, estas lecturas han ido evolucionando y liberándose de las ataduras del canon «clásico». La conexión de esta obra con el mundo gitano y, por extensión, con el arte flamenco, la ha convertido en polo de atracción y ejemplo paradigmático de esa fusión o hibridación entre lo culto y lo popular, que en el cine ha ofrecido clarísimos exponentes, como los que aquí se han presentado.

CENTRO *de* DOCUMENTACIÓN
de MÚSICA y DANZA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



[FUNDACIÓN
ARCHIVO
MANUEL DE FALLA]

Centro de estudios
patrocinado por el
AYUNTAMIENTO
DE GRANADA

Con la colaboración de



Festival Internacional
de Música y Danza de
Granada



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



9 788490 412855