

ENTRE EL CASTICISMO Y EL SINFONISMO: MÚSICA CINEMATográfica EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS CENTRALES DEL SIGLO XX

Joaquín López González
Universidad de Granada

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio del estilo musical en la banda sonora cinematográfica española entre los años cuarenta y sesenta del pasado siglo XX. El objetivo fundamental es profundizar en sus rasgos musicales y manifestar las que consideramos son sus dos características principales: variedad y versatilidad. Tras una contextualización, desde el punto de vista musical y cinematográfico, se plantean y ejemplifican las cuatro sendas estilísticas en la música cinematográfica del periodo franquista: el sinfonismo clásico cinematográfico, la influencia de la tradición musical española, los ritmos de moda de las músicas urbanas y, finalmente, la tímida inclusión de un estilo más experimental.

La aproximación a la música cinematográfica del periodo que va desde la conclusión de la Guerra Civil española hasta el inicio de la transición a finales de los años sesenta puede realizarse desde muy diversos enfoques: audiovisual, musicológico, sociológico e incluso ideológico¹. En el presente trabajo se ofrece un estudio más cercano al estilo musical que a la interacción audio-visual, si bien en el caso de la banda sonora cinematográfica resulta muy difícil disociar ambos elementos. El objetivo fundamental es profundizar en los rasgos musicales de las bandas sonoras del periodo y poner de manifiesto las que constituyen sus dos características principales: variedad y versatilidad. “Variedad” porque, pese a lo que pueda pensarse, no existe un estilo único en la música cinematográfica del periodo, sino que

1 Véase: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *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> En esta tesis doctoral se aborda el estudio de la música cinematográfica española del periodo franquista a través de la figura de un compositor paradigmático intentando combinar todos los enfoques mencionados. En el presente trabajo se recoge y matiza la clasificación estilística expuesta en dicha tesis (pp. 465-466).

son muchas las tendencias y variantes estilísticas que vamos a encontrar en la nutrida filmografía española de los años centrales del pasado siglo XX. “Versatilidad” por la meritoria capacidad de los compositores de este periodo para adaptarse a los distintos estilos requeridos por la producción filmica. Aunque predomina el estilo sinfónico de raíz tardorromántica, estándar cinematográfico aplicable a buena parte de los géneros, la mayoría de los autores se desenvuelve también con soltura en la música de raíz folklórico-casticista o en la moderna influida por los ritmos urbanos importados de Estados Unidos o Latinoamérica. Ambas características se subordinan a un único objetivo, implícito en la propia naturaleza de la creación cinematográfica: la eficacia narrativa. Todos los elementos del film (incluida su música) deben contribuir eficazmente a la comprensión del desarrollo narrativo. La música es uno de los que mejor contribuye a este fin, por lo que no es de extrañar que su presencia sea muy abundante en el cine denominado “clásico”. En la filmografía española de la posguerra, esta presencia se hace aún más notable, dada la necesidad de apoyar, a través de la música, el desarrollo argumental del film y dotar al conjunto “audiovisual” de una potencia narrativa que la imagen por sí sola era incapaz de alcanzar.

1. Hacia una clasificación estilística

Carlos Colón Perales define de la siguiente manera el estilo de la música cinematográfica española durante la posguerra:

El modelo músico-cinematográfico imperante en los años cuarenta es el del primer sinfonismo norteamericano –Joaquín Turina tenía como modelo cinematográfico a Alfred Newman-, con dilatadas intervenciones a cargo de formaciones sinfónicas. El estilo *noble* (motivos histórico-religiosos) mezcla elementos del nacionalismo casticista y del zarzuelismo; el popular-cotidiano (motivos costumbristas o de *teléfonos blancos*) toma referencias de la música ligera, desde la revista a la copla².

A continuación establece una clasificación de los músicos cinematográficos del periodo basada en un criterio en cierto modo jerárquico, pero también genérico o estilístico. Bajo el título “La visita de los maestros” incluye a los compositores consagrados que “visitaron” el medio cinematográfico durante los años cuarenta. Comienza por algunos nombres destacados de lo

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

que podríamos llamar la música culta de mediados del siglo XX, como Jesús Guridi, Joaquín Turina, José Muñoz Molleda, Salvador Ruiz de Luna y Ernesto Halffter. Después cita a los zarzuelistas Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Fernando Díaz Giles. Finalmente, presenta a los autores que centraron su actividad en la composición de canciones, revista y copla, como José Padilla, Fernando Moraleda y Manuel López Quiroga. En el siguiente epígrafe -“El sinfonismo casticista”- se ocupa, en primer lugar, de los compositores dedicados a producciones de mayor empeño (patriótico o dramático-literario): Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz. A continuación, se centra en la línea de comedia, representada por Joan Duran i Alemany, José Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés. Por último cita a los que considera como compositores menos reconocidos de los años cuarenta: Rafael Martínez del Castillo, Juan Álvarez García, Pedro Braña, Fidel del Campo, Josep Casas i Augé, Joan Dotras Vila, José Fornés, Manuel García de Cote, Pascual Godes, Emilio Lehmborg, Federico Martínez Tudó, Modesto Rebollo, Modesto Romero y Ramón Usandizaga.

El especialista en cine franquista Gerard Dapena señala -en un interesante artículo publicado en un número monográfico que la revista *Music in Art* dedicó a la música en el arte y el cine ibéricos³- la existencia de dos tendencias musicales en el cine español de los años cuarenta. Una línea tendía hacia la música popular americana, especialmente las canciones del Tin Pan Alley y el Big Band Light Jazz popularizados por las orquestas de Benny Goodman y Harry James, entre otros. Principalmente proporcionando acompañamiento musical a las comedias románticas, los foxtrots y la música swing de músicos como José Durán Alemany, Luis Rovira y Rafael Medina entre otros, conjugaba el paso acelerado, la energía frenética y los placeres consumistas desenfrenados asociados con un moderno estilo de vida cosmopolita. La otra tendencia dio -según Dapena- preeminencia a las tradiciones musicales nacionales, principalmente al pseudo-flamenco y a otras variedades de la música andaluza, pero también al folklore de las restantes regiones de la península ibérica. Efectivamente, la llamada “españolada” cinematográfica presenta, como parte fundamental de su universo semántico, el predominio de la referencia a la música popular andaluza, si bien en algunas de sus bandas sonoras podemos encontrar rasgos del folklore musical de diversas regiones. La feliz colaboración entre los letristas Rafael de León y Antonio Quintero y el músico sevillano Manuel

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

López Quiroga suministró muchas de las canciones más populares de las películas folklóricas del primer Franquismo, protagonizadas por estrellas de la “canción española” como Concha Piquer, Juanita Reina, Imperio Argentina o Estrellita Castro: *La Dolores* (Florián Rey, 1940), *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) y *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), entre otros muchos títulos. Dapena no menciona, sin embargo, una tercera vía (posiblemente la más valiosa), que adoptó el lenguaje sinfónico internacional de tipo tardorromántico, tal y como lo hicieron los grandes compositores cinematográficos de la industria norteamericana del momento (Max Steiner a la cabeza). Compositores como Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada, José Muñoz Molleda o Jesús García Leoz representan esta línea que adaptó el sinfonismo hollywoodiense a las necesidades del cine español de los años cuarenta utilizando, siempre que el guión lo exigiese, códigos culturales como el folklore regional y la música popular española.

El problema es que, si repasamos la filmografía de estos autores, cualquier clasificación se nos antoja difícil de justificar. Por ejemplo, Juan Quintero fue un extraordinario sinfonista pero muchas de sus bandas sonoras musicales no tienen nada de “casticistas” –utilizando el término empleado por Carlos Colón-. Quintero compuso música para comedias ligeras (o “de teléfonos blancos”) en las que se aprecia la influencia de las músicas urbanas y los ritmos de moda (desde el jazz hasta el foxtrot). También hizo -aunque menos- cine casticista inspirado en el lenguaje musical de la zarzuela, la copla, el flamenco o la música popular andaluza. Y lo mismo podemos decir de la mayor parte de los autores citados. Se hace necesario, por tanto, afrontar una clasificación más completa (y compleja), en la que siempre debemos ser conscientes de la versatilidad de los compositores y de que las líneas estilísticas no son compartimentos estancos, sino que la música del cine español del periodo está llena de híbridos, fusiones y combinaciones diversas. Antes de abordar nuestra propuesta de clasificación estilística, resulta pertinente hacer una mención somera al contexto musical y cinematográfico en el que se desarrolla nuestro objeto de estudio: la banda sonora española en los años centrales del siglo XX.

2. Contexto musical y cinematográfico

Durante muchos años la historiografía ha considerado la cultura artística del primer Franquismo como una laguna o un paréntesis creativo, como si tras la traumática fractura bélica el país hubiera perdido cualquier capacidad para desarrollar una producción cultural de cierto valor. Sin embargo

-como explica Javier Suárez-Pajares-, “es un tanto ilusorio defender y aún pensar que una guerra civil, por más catastrófica y devastadora que sea –como fue la nuestra-, pueda destruir la cultura y, menos aún, seccionarla y repartirla de forma desigual entre los distintos contendientes”⁴. Bien es cierto que, al menos en el ámbito musical, se produjo una ralentización del avance estético que sólo conseguiría superarse a partir de la nueva generación de músicos de los años cincuenta (la llamada Generación del 51 y sus consecuencias). Pero lo más curioso es que ese “bloqueo” en la evolución estilística se produjo tanto en los compositores que permanecieron en España como en los que marcharon al exilio (salvo honrosas excepciones). Según Emilio Casares Rodicio:

Si exceptuamos los casos de Rodolfo Halffter y de Roberto Gerhard –y parcialmente Julián Bautista- a los que el exilio no impidió la evolución, el resto de miembros, tanto los que salieron de España como los que quedaron, entraron en una especie de vida musical repetitiva, cuando no desapareció ésta [...] Ni el exilio, ni la vida musical que vive la España de los años cuarenta y cincuenta eran circunstancias oportunas para una reafirmación musical y para una línea de evolución creacional lógica⁵.

Resulta significativo que dos de los compositores de la Generación del 27 citados -Rodolfo Halffter y Julián Bautista- se dedicaron ampliamente a la música cinematográfica durante sus respectivos exilios en México y Argentina⁶. Entre los que se quedaron, muchos fueron los que se aproximaron al cine: Ricardo Lamote de Grignon y Jesús García Leoz (ambos depurados por el Franquismo), pero también Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Conrado del Campo, Ángel Barrios o Joaquín Turina. La composición cinematográfica no fue una actividad primordial en sus carreras (exceptuando el caso de García Leoz), pero la mayor parte de los músicos destacados del periodo realizaron incursiones en este espacio de creación,

4 SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño”. SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005, p. 15.

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

6 Véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”. LOLO, Begoña (ed.) *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 771-784.

discreto a la vez que lucrativo. En este contexto surgirá un grupo de músicos especializados en el medio cinematográfico. Nombres como Juan Quintero, Manuel Parada, Salvador Ruiz de Luna, Joan Duran i Alemany o José Ruiz de Azagra, se integraron perfectamente en la industria cinematográfica española e hicieron de la composición para la gran pantalla su medio de vida fundamental. Curiosamente, algunos de estos compositores responden a un mismo prototipo biográfico: poseen una formación musical clásica reglada en el ámbito del conservatorio, pasan después a la interpretación y composición de música ligera o teatral para, finalmente, recalcar en el mundo del cine como compositores de bandas sonoras musicales.

En cuanto al contexto cinematográfico, el primer rasgo destacable de la filmografía franquista nos lleva a reconocer la existencia de una clara herencia del periodo anterior (los años treinta y el cine de la República). Siguen proliferando géneros como la comedia, el musical folklórico (o zarzuelístico) y el drama, pero se añaden novedades como el cine bélico o “de cruzada” (lógica consecuencia de la Guerra Civil y la Guerra Mundial), el religioso y el histórico. Resulta sorprendente la notable recuperación del cine español en los años inmediatos al conflicto, que se explica, entre otras razones, por el apoyo gubernamental y legislativo que incentivó la producción propia y estableció un sistema dirigista y de férreo control ideológico a través de la censura. No se desarrolló en nuestro país un sistema de producción similar al de los estudios norteamericanos, en el que las grandes productoras dominaban la industria mediante un modelo de control de todas las fases productivas. La adaptación española a este modelo lo constituyeron productoras de importancia como CIFESA (en los años cuarenta) y Suevia Films (en la segunda mitad de los cuarenta y los cincuenta). Durante la década de los cincuenta se producen notables avances en la cinematografía española, que conviven con las rémoras del pasado. Dos son las principales novedades de la década: por un lado, destaca la aparición de un grupo de jóvenes cineastas (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, entre otros), que encabeza una línea “disidente” en la temática y resolución de los filmes. Por otro lado, a partir de 1952 la apertura legislativa permite el inicio de las coproducciones internacionales bajo el auspicio del sistema español de protección. Algunas de nuestras estrellas cinematográficas adquieren una dimensión internacional y la industria filmica española se enriquece con la llegada de profesionales de otras partes del mundo. Finalmente, los años sesenta se caracterizan por la irrupción de los llamados “Nuevos Cines”, que en España conviven con una producción comercial doméstica, muy centrada en el terreno de la comedia, a la que se ha dado en llamar “desarrollista”.

Durante el Franquismo, la búsqueda de una identidad cultural, claramente orientada a la legitimación de un modelo ideológico, tuvo en la música cinematográfica a un imprescindible aliado. Especialmente en los géneros con una carga ideológica evidente (cine bélico o “de cruzada”, cine religioso o histórico), el uso de determinadas músicas o estilos claramente identificables por el espectador (marchas militares, himnos patrióticos o religiosos), constituye una práctica bastante frecuente. Sin embargo, resulta aún más interesante el uso de la música desde una perspectiva más sutil en otros géneros cinematográficos, como el folklórico o la comedia, bajo los que a menudo también subyace un mensaje ideológico subliminal de claro corte conservador y nacionalista.

3. Las cuatro sendas estilísticas

A partir de este panorama, podremos establecer cuáles fueron las líneas estilísticas mayoritarias en la música cinematográfica de los años centrales del siglo XX. Debemos insistir en que no son compartimentos estancos ni exclusivos: estas cuatro sendas están rodeadas de caminos intermedios e híbridos, algunos de los cuales estudiaremos a través los ejemplos que mencionaremos. Tampoco existe una correspondencia estricta de las opciones estilísticas con las posibles tipologías de compositores: procedentes de la creación culta (e.g. Ernesto Halffter), especializados en el cine (e.g. Manuel Parada) o modelo intermedio (e.g. García Leoz). Por el contrario, solía ser habitual que un mismo compositor cultivara más de una de las opciones estilísticas (o incluso todas). De hecho, buena parte de los ejemplos que serán objeto de comentario proceden de un mismo compositor⁷, aunque su caso es trasladable a muchos de sus contemporáneos.

3.1. Sinfonismo clásico cinematográfico

El llamado sinfonismo clásico cinematográfico nos remite al estándar internacional de la banda sonora musical. Era el estilo que proliferaba en la industria filmica norteamericana, a la sazón dominadora del mercado internacional, por lo que fue el modelo a seguir por la mayoría de los cineastas españoles. La música orquestal tardorromántica de clara armonía tonal configurada a través de temas melódicos identificados con los diversos personajes o elementos argumentales del film, la presencia de bloques descriptivos vinculados a la acción filmica (convergencia semántica) o el

⁷ Juan Quintero Muñoz (1903-1980), cuya filmografía se estudia con profundidad en la tesis mencionada en la nota 1.

desarrollo de motivos expresivos de fuerte arraigo sentimental, son rasgos habituales de este modelo estilístico. Triunfó especialmente en los años cuarenta y cincuenta, perdiendo fuelle a partir de los sesenta, con la influencia de los llamados Nuevos Cines, la crisis del modelo clásico de producción y la consolidación de las músicas urbanas en el medio cinematográfico.

El estándar del modelo sinfónico en el cine español puede ilustrarse perfectamente a través de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Tras el estreno del film británico *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949) protagonizado por Fredric March, y ante la disconformidad de quienes lo vieron fuera de nuestras fronteras, el gobierno franquista promulgó un concurso público para la producción de un film nacional sobre el descubrimiento de América en el que se restituyese la dignidad histórica de la madre patria. La concesión fue a parar a CIFESA, que en aquel momento se esforzaba por reflotar su producción, en lo que se ha denominado “el canto de cisne” de la empresa de Vicente Casanova. Amparándose en el éxito obtenido por *Locura de amor* en 1948, CIFESA quiso recuperar, a comienzos de la década de los cincuenta, el liderazgo perdido a través de la producción de filmes históricos grandilocuentes y patrióticos, en los que se contaba con los mejores equipos artísticos y técnicos, bajo las órdenes del realizador Juan de Orduña. Títulos como *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La Leona de Castilla* (1951) constituyen auténticos emblemas de este modelo de superproducción española de “cartón- piedra”. Para ellos compuso Juan Quintero Muñoz sus mejores partituras sinfónicas. Se trata de filmes con una presencia musical realmente prominente: así, un 74% del metraje de *Alba de América* contiene música, y una cifra similar puede aplicarse al resto de los títulos citados. Al tratarse de una gran producción de temática histórica requería una música ampulosa y heroica, como lo eran las pretensiones del film. La plantilla orquestal utilizada responde al modelo más habitual en Quintero: una gran orquesta sinfónica, en la que puede destacarse el refuerzo en la sección de metales (3 voces de trompas, 3 de trompetas y 3 de trombones) para las escenas de carácter épico o de acción. Por lo demás, la sección de cuerda domina en la mayor parte de los bloques, asumiendo los violines las melodías principales (especialmente en el tema de Colón). Esta banda sonora musical está configurada a partir de una estructura de temas musicales (un total de siete), aunque sobre todos ellos predomina el tema principal de la película vinculado al personaje de Colón. Estos temas característicos son fundamentalmente motivos melódicos reconocibles, sencillos y sugestivos que el espectador asimila de inmediato. En otro tipo de bloques (como los de acción o sus-

pense) el compositor opta por la inestabilidad del cromatismo, las escalas y los arpeggios. La textura es predominantemente homofónica o de melodía acompañada, muy meridiana, especialmente en la exposición de los diversos temas. No obstante, en algunos bloques el compositor presenta un contrapunto, incluso de tipo imitativo, de cierta calidad en su construcción. Desde el punto de vista armónico, nos encontramos ante una música plenamente tonal, en la que predominan algunas tonalidades características como sol mayor (tema de Colón) y do mayor.

Junto con el modelo anterior, merece la pena señalar la existencia de híbridos en los que se combinan diversas tendencias o matices estilísticos. Tal es el caso de *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940), uno de los primeros trabajos de Juan Quintero para el cine tras la Guerra Civil, en el que ya puede verse su versatilidad estilística. Se trata de un cortometraje documental basado en la propia música de Quintero, sobre la que se superponen imágenes de Granada. Inicialmente era una obra para piano, y fue Orduña quien animó a Quintero para que la orquestase con objeto de realizar esta película. La partitura, que presenta una plantilla orquestal reducida en la que destaca la presencia del piano solista, tiene cuatro partes con diferentes influencias estilísticas. La “Introducción” que se usa para los títulos de crédito es una combinación de los temas de las tres partes restantes, a modo de resumen. Le sigue el “Nocturno”, con un tema principal de estilo sinfónico posromántico en el que domina una melodía ascendente por grados conjuntos –realizada por las cuerdas- que será muy recurrente en otras obras de Quintero. En la tercera parte, titulada “Las fuentes”, el protagonismo pasa al piano solista. Se trata de un fragmento de estilo claramente impresionista, coincide con las imágenes del fluir del agua y la recitación de unos versos simbolistas de Francisco Villaespesa por parte de Juan de Orduña. La cuarta parte es un número musical de baile pseudo-flamenco realizado por la joven bailarina Mary Paz. Su música, que el propio compositor denomina “Bulerías”, posee un carácter totalmente andalucista y folklórico. La partitura de esta obra se encuentra en proceso de recuperación⁸.

Otra variante del modelo sinfónico –encaminado hacia una estética decididamente más avanzada- la podemos encontrar ya en los años cincuenta, en la extraordinaria banda sonora musical que Jesús García Leoz

⁸ La parte orquestal se ha recuperado a través de la transcripción de las particellas localizadas en el archivo personal del compositor. Sin embargo, permanece desaparecida la partitura pianística, de especial protagonismo, por lo que se está procediendo a su transcripción a partir del sonido original del film, bastante deteriorado.

compuso para *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). Leoz fue posiblemente el compositor de mayor talento en el cine de la época. Discípulo predilecto de Joaquín Turina, aunque ideológicamente más cercano a la izquierda, tras la Guerra Civil fue “depurado” por el Régimen, lo que le llevó a centrar su actividad en la composición cinematográfica. Fue increíblemente prolífico en este ámbito, llegando a participar en más de noventa largometrajes antes de su prematura muerte en 1953 a la edad de 49 años. Curiosamente, la génesis de *Bienvenido...* tiene más que ver con un argumento “cómico-andaluz” que político. Fue una producción de la empresa UNINCI, que incorporaba a los jóvenes cineastas Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, recién salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (después Escuela Oficial de Cinematografía), para “preparar –según rezaba el contrato-, en el más breve plazo posible, el guión de una película, de carácter cómico y de ambiente andaluz”, con el objetivo fundamental de promocionar a una estrella de la canción andaluza: Lolita Sevilla. Recordemos que el film nos cuenta cómo un pueblo castellano decide transformarse en una villa andaluza para recibir a los representantes de una “hipotética” delegación norteamericana. Algunos historiadores han interpretado esta transformación a la andaluza del pueblo manchego como una metáfora del cambio de fachada del Régimen franquista, poco antes pro-nazi y después pretendidamente pro-americano. Para la banda sonora García Leoz emplea un lenguaje musical peculiar en el que ironiza (al igual que se hace en el argumento de la película) con el falso tipismo andaluz y se sirve también de la influencia casticista castellana. Julio Arce habla de la modernidad de esta banda sonora en estos términos: “hace uso de la disonancia, de la politonalidad, del impulso rítmico de Stravinsky, del Neoclasicismo de Falla o de la reelaboración del folklore de Bela Bartok”⁹. García Leoz obtuvo en siete ocasiones el premio anual del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor partitura, llegando incluso a proponerse una eliminación futura tras concederle el diploma de “compositor fuera de serie”¹⁰.

9 ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999, p. 11.

10 PELLEJERO PALOMO, Carlos Javier. “García Leoz, Jesús”. En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. www.catalogodecompositores.com [Consulta: 05/05/2010].

3.2. Referencias al folklore y la tradición musical española

Dentro de esta corriente prevalece especialmente la referencia a lo andaluz, que llega a convertirse en una metonimia de lo español. En el cine musical, la copla (o canción andaluza), las alusiones al flamenco y al componente racial de las músicas del sur llegaron a acaparar una cuota importante de las bandas sonoras del periodo. También se cultivaron en menor medida otros estilos del folklore patrio, como la música tradicional aragonesa (la jota), gallega (la muñeira, el alalá), vasca (el zortziko), madrileña (el chotis) o catalana (la sardana), pero no tanto como ejes básicos de la configuración musical del film, sino como alusiones (a modo de cliché) de elementos argumentales concretos. Mención aparte merecen las alusiones a una de las más ricas tradiciones musicales españolas, la zarzuela, cuya presencia en el cine fue demandada y apoyada por la crítica desde los inicios de la dictadura.

El ejemplo más obvio en esta senda folklórica lo vamos a encontrar en el cine musical del tipo “españolada”, a cuya producción se lanzó una todavía incipiente industria cinematográfica franquista, cuando todavía ni siquiera había terminado la contienda civil. Nos referimos a las coproducciones cinematográficas que, entre los años 1938 y 1939, realizó la España franquista con la inestimable colaboración de la Alemania nazi. Recordemos que los dos grandes centros de producción cinematográfica española (Madrid y Barcelona) se mantuvieron en zona republicana desde que se produjo la sublevación militar hasta casi el final de la guerra. Por ello, se decide solicitar la ayuda de otros países afines al bando sublevado, sobre todo la Alemania de Hitler, aunque también la Italia de Mussolini. Es así como en el año 1937 se crea la Hispano Film Produktion, una empresa híbrida entre la española CIFESA y la germana UFA, que realizó en Berlín cinco largometrajes en los que se potenciaba una visión pretendidamente folklórica y racial de la cultura española a través de Andalucía y su música: *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Mariquilla Terremoto* (dirigidas por Benito Perojo y protagonizadas por Estrellita Castro) y *Carmen la de Triana* y *La canción de Aixa*, dirigidas por Florián Rey y protagonizadas por Imperio Argentina. La música de *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) fue encargada al compositor sevillano Juan Mostazo, que para algunos bloques se basó lógicamente en el célebre pasodoble compuesto por el maestro jiennense Antonio Álvarez Alonso hacia 1900. En los créditos iniciales se nombra también al compositor alemán Walter Sieber (habitual de la UFA), cuya labor puede tener más que ver con la dirección orquestal o los arreglos para la versión

alemana, teniendo en cuenta que todos estos filmes se realizaban en doble versión.

La presencia del estilo andalucista, más o menos combinado con otros como el sinfónico o el popular urbano, se mantendrá durante todo el periodo franquista, siendo además muy del gusto del público, que aclamaba especialmente a las estrellas de la llamada “canción española” que al fin y al cabo era “canción andaluza”. En 1961 Juan Quintero se pone por primera vez a las órdenes de Luis Marquina, veterano realizador que, tras muchos años dedicados a la producción, volvía en los años sesenta a ponerse tras las cámaras. Para Marquina compuso Quintero la música de *Ventolera* (1961), película inspirada en una obra de los hermanos Álvarez Quintero y protagonizada por Paquita Rico y Jorge Mistral. En el archivo personal de Juan Quintero se conserva, no sólo la partitura orquestal de la banda sonora sino también el guión musical que le facilitó Marquina, uno de los más completos con los que tuvo la oportunidad de trabajar el compositor. Aquí el estilo es deliberadamente andalucista por lógicos motivos del guión (el argumento del film transcurre en Sevilla), pero también por indicación expresa del director de la película:

NOTA PREVIA.- Salvo en algunos bloques, como el nº 1 (Títulos) y el nº 24 (final) no me gustaría emplear lo que podríamos llamar “gran orquesta”. Quisiera que se encontrara una composición orquestal que reforzara y complementara el sonido de la guitarra; una composición solo de cuerda: violines, cellos, arpa, contrabajos... tal vez piano también y, claro es, guitarra o guitarras. Le llamaremos a esta orquesta, Orquesta B.

--

Hay un tema fundamental que podríamos llamar el tema de “MANUEL” y, mejor aún, el del amor de ella por Manuel. Un tema lírico con resonancias a “cante popular” y que se preste a variantes nostálgicas y dramáticas. En contraposición a éste tema -vida interior de Cristina- tendremos el “mundo exterior”, la alegría de los demás, el ambiente de la feria, etc.

--

Naturalmente, la composición orquestal antes indicada, no reza con los bloques correspondientes a los bailables que realmente intervienen en la acción¹¹.

11 “Guión Musical” mecanografiado (4 páginas) con indicaciones del director Luis Marquina al compositor Juan Quintero Muñoz. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

Efectivamente a lo largo de la banda sonora musical encontramos esos dos temas predominantes: el de Manuel -más andalucista y nostálgico- y el del “mundo exterior” -más optimista y clásico- que curiosamente retoma la melodía del “Nocturno” de la *Suite Granadina*. Ambos temas se presentan combinados en el primer bloque de la película, acompañando a los títulos de crédito. La influencia del flamenco y de la música andaluza envuelve -como no podía ser de otra forma- toda la banda sonora musical de *Ventolera* y se aprecia en rasgos que van desde la instrumentación (uso insistente de la guitarra, uso del piano a modo de guitarra) hasta las figuraciones rítmicas influidas por el flamenco (hemiolia), pasando por la configuración melódico-armónica (cadencia frigia, por ejemplo en el “tema de Manuel”).

Aunque de manera más excepcional y puntual, podemos encontrar referencias directas a otras tradiciones del folklore regional español en el cine del periodo franquista, lógicamente siempre justificadas por el argumento o el guión del film. Tal es el caso de *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1955), adaptación de la obra de Pío Baroja que transcurre en el País Vasco y para la que Juan Quintero compuso una banda sonora inspirada en los elementos del folklore vasco, especialmente en el tan reconocible ritmo asimétrico del zortziko (compás de amalgama 5/8). Mucho más evidente es la presencia del folklore aragonés en la riquísima banda sonora musical de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), posiblemente la mayor partitura, en número de páginas y variedad temática, de la filmografía de Quintero. En ella encontramos bloques absolutamente sinfónicos tardorrománticos, mientras que otros aluden a la música militar¹², a la música francesa y, por supuesto, un tema principal inspirado en la jota aragonesa. En la secuencia de la resistencia heroica del pueblo zaragozano ante el asedio francés, Quintero aborda incluso una adaptación coral de la jota con un texto alusivo al momento argumental, pero con una profunda carga ideológica: “Levántate Zaragoza / en pie tu brío y tu saña / que vienen a encadenarte / los enemigos de España”. Un recurso curioso dentro de la configuración de esta banda sonora musical es la introducción de la sardana catalana en algunos bloques, a través de un personaje inicialmente cómico -un guerrillero catalán apodado “Escudella” (interpretado por Fernando Sánchez)-, que plantea una cierta “rivalidad amable” entre catalanes y aragoneses (o dicho en música, entre la jota y la sardana). Sin embargo, a partir de la muerte de este personaje se resuelve el conflicto proporcionán-

12 En el bloque de los títulos de crédito Juan Quintero cita la célebre fantasía militar *El sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid.

donos un nuevo momento de clara exaltación ideológica nacional rematado por una jota sobre Cataluña y Aragón: “Cataluña es Cataluña / Aragón es Aragón / pero cuando llega el caso / son un mismo corazón”.

Mención aparte merece la tendencia, especialmente notable a partir de finales de los años cuarenta, que se esfuerza por difundir la música clásica española y el repertorio de la zarzuela. En este contexto puede enmarcarse el *biopic* sobre Isaac Albéniz *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947), pero especialmente las películas vinculadas a la zarzuela y el género chico, algunas de las cuales contaron con la participación de Juan Quintero. *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1950) está ambientada en los tiempos gloriosos del “género chico”, precisamente en su catedral, el ya entonces desaparecido Teatro Apolo. Carlos F. Heredero considera este film como “un homenaje global hacia el escenario, los profesionales y la atmósfera de sus representaciones”¹³. 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 Guitarrito*, *La Verbena de la Paloma*, *El puñao de rosas*, *El niño judío* y *Molinos de viento*, entre otras. Quintero se ocupó de coordinar toda la banda sonora, de adaptar las piezas de Bretón, Luna, Caballero, Arrieta, Chueca y Chapi, y además, de componer cuatro números incidentales para orquesta titulados “Sinfonía”, “Polka”, “Dúo” y “Canción-Café”. También realizado por Gil, se estrena en 1952 *De Madrid al cielo*, otro film musical y castizo protagonizado de nuevo por la soprano madrileña María de los Ángeles Morales. Para los cantables se recurre a la cita directa de célebres compositores de zarzuela (Chapi, Caballero, Chueca, Barbieri, Serrano), si bien se encargó a Juan Quintero la composición de los fondos musicales y de un número vocal original: el chotis “De Madrid al cielo” (con letra de Enrique Llovet), que fue el mayor éxito de la película y llegó a independizarse de la misma pasando al repertorio habitual de la cantante.

3.3. Ritmos de moda y músicas urbanas

También será frecuente la aparición en los filmes del periodo franquista de músicas no ligadas directamente a la tradición hispánica. Estilos procedentes de Norteamérica como el foxtrot o el one-step proliferaron en los años cuarenta, dando paso en las décadas posteriores a alusiones más directas al jazz, al rock y al pop. También podemos encontrar numerosos

13 HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993, p. 181.

ejemplos de los llamados estilos “latinos” como la samba, la bossa-nova, el tango o el bolero. Todos ellos se introducen habitualmente de forma diegética en los filmes a través de números musicales (cantables y bailables), pero también pueden aparecer (con menor frecuencia) como músicas de fondo.

Este tipo de músicas aparece en los años cuarenta muy a menudo en forma de números musicales diegéticos (cantables o instrumentales), especialmente en las comedias sofisticadas o “de teléfonos blancos”, donde nunca falta alguna secuencia que transcurra en una sala de fiestas, en la que una orquestina interpreta en directo canciones de moda. Sirva como ejemplo *Deliciosamente Tontos* (Juan de Orduña, 1943), una de estas comedias para la que Juan Quintero compone una rumba de sonoridad caribeña titulada “Vana ilusión” y el foxtrot “Pensar en ti”. Buena parte de la película transcurre en un lujoso barco trasatlántico, en cuya sala de fiestas vamos a escuchar los dos números musicales como trasfondo de la acción de la trama romántica protagonizada por Alfredo Mayo y Amparo Rivelles. La rumba es interpretada por José Valero, mientras que el foxtrot corre a cargo de la popular Rina Celi. Recordemos que en este periodo Juan Quintero está triunfando en el ámbito de la comedia musical con la composición de este tipo de canciones de “ritmo moderno”, por lo que no es de extrañar el interés de los productores por incluir algunos números musicales que pudieran convertirse en éxitos y ayudar a promoción del film¹⁴.

A partir de los años cincuenta las músicas urbanas adquieren un mayor protagonismo, llegando ya en los sesenta a desplazar al estilo sinfónico, no sólo a través de apariciones diegéticas, sino también en los fondos musicales o incidentales. El foxtrot o el one-step van dejando paso al jazz, el rock o el pop. Un ejemplo interesante lo encontramos en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Se trata de una película con poca música, pero de gran calidad. Su autor, el barcelonés Miguel Asins Arbó¹⁵ compuso el bloque musical de clara inspiración jazzística con el que se abre la película. Para la secuencia final García Berlanga recurre de forma diegética a un

14 De hecho, estas canciones fueron grabadas y editadas en disco. No hemos localizado la referencia original de esta grabación pero la prueba de que existió es su reciente reedición en formato CD: *Melodías populares del cine español de los años 40*. Vol. 2. Barcelona: Blue Moon, 1997. 1 disco (CD). Incluye los tracks: 12. “Vana ilusión” (rumba): José Valero con orquesta y 13. “Pensar en ti” (foxtrot): Rina Celi con orquesta.

15 Véase: SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asins Arbó: música y cinematografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008. <http://www.tdx.cat/TDX-0111110-090527> [Consulta: 20/06/2010]

twist titulado “El verdugo”, compuesto para la ocasión por el argentino Adolfo Waitzman, quien también hará carrera en el cine y los medios audiovisuales españoles a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta.

3.4. Atisbos experimentales

Mención aparte merece la tímida inclusión de las nuevas tendencias de la música contemporánea y experimental, desde finales de los años cincuenta y muy especialmente en los sesenta y setenta. Los ejemplos son escasos, aunque meritorios, y tienen que ver con la llegada al cine de las nuevas generaciones de compositores cultos: la llamada Generación del 51 y sus consecuencias.

No falta algún ejemplo sorprendentemente temprano, como el uso de la serie de doce sonidos por parte de Joaquín Rodrigo en la banda sonora musical de *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953). Algunas fuentes afirman que Rodrigo se hizo cargo de la composición de la música de este film tras la muerte de García Leoz, destinatario original del encargo. Sea como fuere, hasta entonces Rodrigo sólo había compuesto algunos bloques puntuales en colaboración con Juan Quintero para una película titulada *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952). Sin embargo, cuando el compositor del *Concierto de Aranjuez* recibe por primera vez el encargo de concebir una banda sonora musical en solitario decide innovar estilísticamente. Para el tema principal de la película Rodrigo parte de una melodía compuesta por los 12 sonidos de la escala cromática, a continuación transporta la serie e inicia una serie de superposiciones que hacen más densa la textura original. Es decir, el maestro experimenta tímidamente con un lenguaje y un procedimiento al que nunca se aproximó en su música “de concierto”¹⁶.

Algo similar –aunque quizá más esperable– nos encontraremos un año después con la obra de Cristóbal Halffter, un compositor joven, que acababa de recibir el Premio Nacional de Música por su *Concierto para piano y orquesta*. Su segunda banda sonora musical, *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), pertenece a un drama con trasfondo político que se inicia con el viaje de unos niños españoles que durante la Guerra Civil fueron trasladados (según el film, secuestrados) a Rusia. Halffter recurre también a la atonalidad, presentándonos una melodía casi dodecafónica, sobre la que va tejiendo un entramado contrapuntístico absolutamente aje-

16 Para un estudio más profundo sobre la relación de Joaquín Rodrigo con el cine puede verse: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. “La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine”. SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2009, pp. 143-169.



Ilustración 1: Cristóbal Halffter: tema de cabecera de *Murió hace quince años* (1954)

Un terreno interesante en el que se introdujo de forma “menos traumática” la música contemporánea y experimental fue el del documental. Y hablar de documental en el periodo franquista nos lleva inevitablemente a hablar de No-Do, noticiario documental español, que nace por orden gubernamental en 1942 como único y exclusivo noticiario de proyección obligada en todo el territorio nacional. Como agencia de noticias y organismo de producción de documentales, No-Do generó un sistema bastante eficaz y consolidado a lo largo de cuarenta años¹⁷. Fueron muchos los compositores del periodo que trabajaron para No-Do. Juan Quintero, por ejemplo, tiene una gran cantidad de títulos registrados en SGAE de estas pequeñas películas, si bien en su archivo no hay ni rastro de sus partituras. La explicación puede encontrarse en el propio sistema de producción y sonorización de No-Do. La agencia encargaba habitualmente a los compositores distintas músicas de fondo, con el requisito de que durasen entre 90 y 120 segundos. El compositor entregaba la partitura y ésta se grababa en estudio con orquesta. Una vez grabada, la música pasaba a formar parte del archivo musical de la casa, con lo que se fue creando un fondo de recursos sonoros que se fue utilizando y mezclando a lo largo de los años. Los compositores fueron muchos y de distintos estilos: al principio Manuel Parada, José Solá, Julio Mengod, José Torregrosa o Moreno Torroba, y después, encontramos nombres jóvenes, de la llamada generación musical del 51, como Carmelo Bernaola o Antón García Abril.

A partir de los años sesenta encontramos sonoridades cada vez más avanzadas, no sólo con influencia de los ritmos urbanos como el jazz y el

17 Véase: TRANCHE, Rafael / SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 156-157.

pop, sino con una creciente presencia del estilo experimental, lo que también iba en consonancia con el perfil de las noticias. Así, por ejemplo, el reportaje que informaba sobre el *Lanzamiento primer cohete español*, que tuvo lugar en Huelva en Octubre de 1966, se acompaña con una música de percusión y viento metal, ágil, disonante, llena de ostinatos y notas a contratiempo que nos remite al carácter dinámico y “futurista” de la noticia. Recientemente el sello discográfico Verso ha editado un CD con la música del compositor salmantino Gerardo Gombau para conjunto instrumental¹⁸. Se trata de un compositor que por edad pertenece a la Generación del 27, pero que tuvo un contacto muy fluido con los jóvenes compositores de la Generación del 51, el grupo Nueva Música, Alea y las primeras experiencias de la vanguardia española con la música electroacústica. En este disco se incluyen unos registros sonoros del año 1968 de breves composiciones de estilo experimental y vanguardista para noticias de No-Do (composiciones originales para una noticia concreta). Se ha dejado incluso la voz original de Gombau, que “canta” las claquetas de las tomas del estudio: “Metalúrgica”, “Textiles”, “Esquema A”, “Acústica”, “Maestoso” y “Orientalismo”.

Conclusión

Como única conclusión, tan sólo podemos insistir en las ideas apuntadas inicialmente: variedad y versatilidad, como claves del estilo musical en el cine del periodo franquista. Los investigadores tenemos que seguir aproximándonos a este cine, estudiarlo y conocerlo mejor, analizar las películas y buscar las fuentes que nos permitan complementar dicho análisis (partituras, grabaciones, documentación) haciéndolo cada vez más completo y riguroso. En definitiva, el estudio de este periodo nos depara hallazgos siempre interesantes y sobre todo nos ayuda a pintar un cuadro en el que ya no todo es blanco o negro (sinfonismo o casticismo) sino que hay un amplia escala de grises que enriquecen nuestra visión del cine, la música y en general la cultura artística de los años centrales del siglo XX en España.

18 Taller de Música Contemporánea de Salamanca (Dir. José Luis Temes). 2006. *Gerardo Gombau. Obra completa para conjunto instrumental*. Verso.

Bibliografía

- ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, Fernando. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- DAPENA, Gerard. "Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950". En: *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1 - 2 (2002), pp. 141 – 151.
- HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine". LOLO, Begoña (ed.) *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinares de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 771-784.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *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>
- PELLEJERO PALOMO, Carlos Javier. "García Leoz, Jesús". En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. www.catalogodecompositores.com [Consulta: 05/05/2010].
- SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asíns Arbó: música y cinematografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008. <http://www.tdx.cat/TDX-0111110-090527> [Consulta: 20/06/2010]
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2009.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- TRANCHE, Rafael / SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2005.