

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Esther García Soriano

Directora

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Musicología



**LA MÚSICA EN EL CINE ESPAÑOL DE LA
POSGUERRA (1939-1950)**

TESIS DOCTORAL

Esther García Soriano

Directora: Dra. Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2014

ABSTRACT: The Spanish film soundtracks constitutes an increasingly important theme in the music investigation field. However, compared to the numerous works by the Anglo-Saxon academia on the American soundtracks made in the Anglo-Saxon, national works are even more limited, namely referred the post-war era, almost entirely based on the author's biography and works, with a very scarce reference to analysis of a particular soundtrack. This doctoral thesis is aimed at analysing the characteristics of music created for its incorporation into Spanish movies during the period 1939-1950, considering the type of images and the composers, particularly the works-of-art corresponding to eight composers devoted to the film industry: Jesús García Leoz, Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada de la Puente, José Ruiz de Azagra, Joan Duran i Alemany, José Muñoz Molleda, Ramón Ferrés i Mussolas and Manuel López-Quiroga.

Analytical approach in this work has been exclusively carried out after having examined the bibliographic resources making possible the presentation of the subject matter and to obtain information relating to the general features of the Spanish film soundtracks during the post-war era, the professional career of the composers involved in this media and the working process followed in Spain for the creation of film soundtracks at that time. Following the review of hundreds of films and the analysis of scores still preserved today, we extracted a series of film passages –either principal, main or secondary– which were studied having regard to their category, whether background or source music, and the theme involved in the scene in which the music is inserted. The analysis of some aspects such as melody, rhythm, harmony, orchestration, dynamic, *tempo*, texture and form of each segment and their relationship with the images, enabled us to identify several composing patterns, having their own particularities and aims, which were generally used by the foregoing composers depending on the content and characteristics of the images of the relevant films.

Consequently, some clichés were identified and classified according to their nature and the language used both in background and source music. Subsequently, we examined the distinctive procedures implemented by each composer through an individual study of each composer's productions based on a traditional musicology analysis of the precedent.

The existence of more than six hundred music transcriptions included in this thesis evidence the work carried out and explained above.

Except for the uninterrupted soundtracks covering almost entirely a single feature film, creating a supposedly homogenous ambience capable of reflecting the emotions

featured on screen, the majority of compositions –with a quality similar to that included in similar American films– show a high number of independent sections including several images accompanied with background music. Said compositions' styles are often connected to Romanticism and Post-Romanticism mixed with some Impressionists' resources, whose elements are combined with images creating certain empathy ensuring the spectator's satisfaction and understanding but limiting the originality and the ability to use such composition in the film drama.

The abuse of clichés inserted in some movies sequences –which is the main source of the embryonic use of language– give raise to certain audiovisual stereotypes in which images and sound are mixed to conform a "scene type", used in opening and ending film credits but also on central scenes in which soundtrack is used to complement some particular sequences: emotions, the speed while in motion, sets, to structure the time sequence, characters, voiceover, printed messages, dreamlike scenes, simultaneous actions and gaps.

Associations between music and the relevant type of scenes are based on the imitation of sounds, gestures, movements and actions generally reproduced in such scenes or in similar circumstances of real life but also based on certain sound codes of Occidental culture referred to melody, rhythm, harmony, orchestration, dynamic, *tempo*, texture and form. The abovementioned sound codes, after being adjusted to a certain model, shall be merged to express a particular meaning which finally complements the relevant images. The characteristics of the compositions are determined by the visual part of the scene in which said compositions are to be inserted but also by the public to which the scene is addressed, whose enjoyment and understanding shall be guaranteed.

Having regard to said characteristics, the following should be taken into consideration:

- The basic melodic category of these soundtracks corresponds to the theme. Either the main, central or secondary themes shall be capable of being memorized (thus, not too long) and easy to be adapted to different scenes through its repetition, fragmentation or variation.
- The main types of textures used to enhance said materials are the accompanied melody and the homophony. The clear harmony offered by the tonal system is the perfect vehicle for the audience to follow easily the plot shown on screen.

- The *tempo* and music rhythm matches both the speed and length of movement in each sequence and the characteristics of the film rhythm and its fluctuations, as a result of which the form does not conform the usual music structures.
- The orchestration and several sound effects (*staccato*, *tremolo*, *glissando* and others) are full of semiological contents creating a rapport between specific images, providing spectators the exact information at any time. Strings and woodwind instruments organised in chamber ensemble groups do extend over the main part of the feature film. Film sonority –which is quite deficient at that time due to the emphasis and the decreasing intensity of volume during the final editing of the film– does not enable to completely capture the dynamic diversity reflected in the score, which is then limited to *mezzoforte* and *mezzopiano*.
- The remaining alternatives for the texture (counterpoint), harmony (impressionism and expressionism), dynamic (from *pianissimo* to *fortissimo*) and orchestration (participation of the full orchestra) are used in a very limited manner, usually associated to particular situations less frequent in the analysed films such as: dreamlike sequences, flashback, meteorological events and extreme emotional scenes.
- In addition to the classic film symphony, the background popular music – folkloric and urban popular music– conforms part of the Spanish film soundtrack of that time, which main function is to create a particular regional ambience, determine the origins of a particular character or even its social class.
- The narrative aim of the source music corresponding to post-war Spanish films is referred to the illustration of certain sets (geographic locations, military environment, epic histories, posh and popular ambiances) through a number of songs and instrumental pieces, both classic and popular, which were either composed or organised by the composers analysed throughout this work, as well as by other coetaneous musicians or other individuals who were generally unlucky and not favoured as their names and participation was not reflected in the film's credits.

All studied composers stuck to the clichés and stereotypes governing the film production during the post-war period, which ended up in all productions apparently resembling to each other, except after a meticulous analysis of their individual work which enables to capture the unique features of their individual works.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin la colaboración de una serie de personas e instituciones que muy amablemente me brindaron toda la ayuda e información necesarias para llevar la investigación adelante, a quienes deseo manifestar mis más expresivas gracias por su paciencia y dedicación.

A mi tutora, la Dra. Victoria Eli Rodríguez, por sus valiosas enseñanzas y persistente guía, sin la cual este trabajo no se hubiera hecho realidad.

A Margarita Lobo y Trinidad del Río, que tan cariñosamente me atendieron en la Filmoteca Española y con quienes compartí intensos y entrañables meses de verano visionando una y otra vez las películas que conforman la tesis.

A M^a Luz González Peña, sin cuya cooperación no habría podido contactar con los familiares de los compositores aquí estudiados y que puso a mi disposición, junto con Adelaida Muñoz, los materiales del Archivo necesarios en este estudio.

A Cayetano Hernández Muñiz y Victoria Mas García, por facilitarme con tanta atención y simpatía las fuentes disponibles en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España.

A Antoni Duran Barba, que con gran afecto me abrió las puertas de su casa y puso a mi alcance, pleno de interés e ilusión, el legado musical filmico aún conservado de Joan Duran i Alemany.

A Manuel López-Quiroga y Clavero, por permitirme el acceso a la obra cinematográfica de Manuel López-Quiroga.

Al resto de familiares y herederos: M^a Mercedes Erdocia Landa, Francisco Ruiz de Azagra Sanz, M^a del Rosario San José Castañé y Margarita Martos.

A Fernando Pérez Ollo, crítico musical y literario, y redactor jefe del *Diario de Navarra*.

A Josep Martí Baiget, director del Archivo Municipal de Valls.

Al Archivo Real y General de Navarra.

Y a mi familia: a mi padre, por sus valiosas videgrabaciones; a mi hermana, por sus recursos informáticos y cinematográficos; y a mi madre, a quien debo mi vida, mi carrera y todo el tiempo de este mundo. Por su infinito amor y apoyo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
--------------------	----

SECCIÓN I. ESTADO DE LA CUESTIÓN, MÉTODOS

Y PROCEDIMIENTOS	15
------------------------	----

1.1. Bibliografía internacional	15
---------------------------------------	----

Historia	15
----------------	----

Teoría y técnica.....	18
-----------------------	----

Compositores	22
--------------------	----

Guías, diccionarios y enciclopedias.....	24
--	----

Géneros	28
---------------	----

1.2. Bibliografía nacional.....	31
---------------------------------	----

Historia	31
----------------	----

Compositores	33
--------------------	----

Guías, diccionarios y enciclopedias.....	37
--	----

Géneros	38
---------------	----

1.3. Recursos <i>web</i>	39
--------------------------------	----

1.4. Películas	40
----------------------	----

1.5. Partituras	43
-----------------------	----

Borradores para piano.....	45
----------------------------	----

-Guion	45
--------------	----

-Borrador musical del tráiler.....	46
------------------------------------	----

Música incidental.....	47
------------------------	----

-Partitura para orquesta.....	47
-------------------------------	----

-Partichelas.....	61
-------------------	----

Música diegética	62
------------------------	----

1.6. Otros documentos musicales	64
---------------------------------------	----

Letras de canciones.....	64
--------------------------	----

Guiones musicales	65
-------------------------	----

Plantillas orquestales	68
------------------------------	----

1.7. Ediciones comerciales.....	68
---------------------------------	----

Partituras	69
------------------	----

Grabaciones discográficas	70
1.8. Métodos y procedimientos	71
La música. De secundaria a protagonista	71
Visionados, grabaciones y transcripciones	78
Estudio audiovisual.....	79
Estructura y procedimiento del análisis musical	81
 SECCIÓN II. LA MÚSICA EN EL CINE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA	
(1939-1950)	87
2.1. Características de la banda sonora española de posguerra	90
2.2. Los compositores cinematográficos españoles de la etapa (1939-1950). Clasificación y productividad	94
2.3. La elaboración de la banda sonora en la España de posguerra	99
 SECCIÓN III. ESTUDIO ANALÍTICO	109
3.1. Música incidental	110
Títulos de crédito iniciales.....	111
-Genéricos monotemáticos.....	112
-Genéricos politemáticos	114
Títulos de crédito finales	124
Desarrollo argumental	127
-Emociones	129
-Velocidad en el desplazamiento	229
-Espacio dramático.....	244
-Vertebración temporal	315
-Personajes	331
-Voz en <i>off</i> . El narrador	356
-Mensajes impresos.....	374
-Secuencias oníricas.....	393
-Simultaneidad de acciones.....	401
-Huecos	404
3.2. Música diegética	412
Títulos de crédito iniciales.....	420

Títulos de crédito finales	425
Desarrollo argumental	431
-Emociones	431
-Espacio dramático.....	440
-Personajes	476
3.3. Los compositores	481
Jesús García Leoz	482
-Características generales.....	484
-Características particulares	484
-Música popular	525
-Autoplagio	526
Juan Quintero Muñoz	532
-Características generales.....	533
-Características particulares	533
-Música popular	561
-Autoplagio	561
Manuel Parada de la Puente.....	571
-Características generales.....	572
-Características particulares	573
-Música popular	591
-Autoplagio	591
José Ruiz de Azagra.....	594
-Características generales.....	595
-Características particulares	595
-Música popular	615
-Autoplagio	616
Joan Duran i Alemany	617
-Características generales.....	619
-Características particulares	619
-Música popular	629
-Autoplagio	629
José Muñoz Molleda.....	631
-Características generales.....	631
-Características particulares	632

-Música popular	644
-Autoplagio	644
Ramón Ferrés i Mussolas.....	645
-Características generales.....	646
-Características particulares	647
-Música popular	651
-Autoplagio	652
Manuel López-Quiroga.....	654
-Características generales.....	655
-Características particulares	657
-Música popular	661
-Autoplagio	662
CONCLUSIONES	665
BIBLIOGRAFÍA	677
Recursos <i>web</i>	689
Discografía.....	690
ANEXOS	693
ANEXO 1. PELÍCULAS VISIONADAS	693
ANEXO 2. ÍNDICE DE TRANSCRIPCIONES	699
ANEXO 3. ÍNDICE DE IMÁGENES	705
ANEXO 4. ÍNDICE DE TABLAS	709
ANEXO 5. GLOSARIO	711
<i>CURRICULUM VITAE DE LA AUTORA</i>	

INTRODUCCIÓN

Cuando se inició la presente investigación, hace ya varios años, el interés que este objeto de estudio suscitaba en España era poco significativo. La mayor parte de la bibliografía existente entonces se limitaba al ámbito anglosajón, y algunos como Joan Padrol, Alejandro Pachón o Rosa Alvares, entre unos pocos, se adentraban en el panorama nacional. A lo largo de este tiempo, dicho campo ha ido ganando más adeptos, procedentes de diferentes ramas como la filosofía, la comunicación audiovisual o la historia del arte, con interesantes trabajos al respecto. No obstante, la mayoría de los escritos son monografías sobre compositores en las cuales se examinan sus vidas y trayectorias profesionales en conjunto, no se distingue de manera especial la etapa que ha sido investigada en el presente trabajo, y lo que podría considerarse el análisis de la música, se limita a una o dos bandas sonoras calificadas como representativas.

Dada la riqueza cuantitativa y cualitativa de este período cinematográfico, y ante la escasez de investigaciones que examinen en profundidad la música de aquellas producciones, se decidió orientar esta tesis doctoral en esa dirección con el objetivo de ofrecer tanto una visión de conjunto de dicho legado, como de sus diversas particularidades vinculadas a la naturaleza de las imágenes y a sus creadores. Se delimitó el período de posguerra desde el fin de la guerra civil en 1939 hasta 1950, atendiendo a las ordenaciones por etapas realizadas por diversos especialistas en cinematografía, sobre la base de los cambios históricos y estilísticos producidos en la industria en España tras dicha fecha, con la incorporación de nuevos realizadores y una progresiva transformación de los géneros.

Dentro del espacio señalado, la lista de compositores relacionados en mayor o menor medida con el cine era considerable por lo que fue circunscrita a aquellos que hicieron de este medio su profesión, o su dedicación al mismo les llevó a recopilar una filmografía lo suficientemente extensa, dentro del período señalado, como para que al estudiarla fuera posible extraer datos sobre el estilo de sus obras, la relación de estas con los diversos géneros fílmicos y la manera de acometer las distintas escenas según sus características. Así, los ocho compositores objeto de esta investigación son Ramón Ferrés i Mussolas (Valls [Tarragona], 3-III-1878; Barcelona, 7-III-1962), Joan Duran i Alemany (Barcelona, 21-IX-1894; Barcelona, 22-IV-1970), Manuel López-Quiroga (Sevilla, 30-I-1899; Madrid, 13-XII-1988), José Ruiz de Azagra (Madrid, 13-I-1900; Madrid, 17-VI-1971), Juan Quintero Muñoz (Ceuta, 29-VI-1903; Madrid, 26-I-1980), Jesús García Leoz (Olite [Navarra], 10-I-1904; Madrid, 25-I-1953), José Muñoz

Molleda (La Línea de la Concepción [Cádiz], 16-II-1905; Madrid, 26-V-1988) y Manuel Parada de la Puente (San Felices de los Gallegos [Salamanca], 26-VI-1911; Madrid, 10-VII-1973).

A pesar de que todos ellos intervinieron en la composición musical para cortometrajes, la mayoría de sus creaciones estuvieron destinadas a producciones de larga duración, por lo que se decidió enfocar la tesis doctoral en ese único sentido. La estructura queda como sigue. Expuestos el estado de la cuestión y la metodología en la primera sección, se muestran los datos que recogen los diferentes trabajos en relación al tema objeto de estudio, comenzando por las características de la música del cine español de la posguerra, esto es, la influencia norteamericana, el empleo de clichés y la presencia del elemento popular, precedido de un breve comentario sobre las particularidades del cine nacional en aquella época. Seguidamente se ofrece una síntesis del recorrido profesional dentro de la industria de cada uno de los compositores vinculados al medio. Se cierra la segunda sección con unas páginas relativas a la creación de una banda musical cinematográfica en ese período en España, enriquecida con nuevas citas y testimonios de los músicos y sus familiares.

El estudio analítico, principal propósito de la tesis, se lleva a cabo en la tercera sección, cuyo primer apartado se centra en el examen de la música incidental de numerosos largometrajes escrita por los compositores señalados, en relación a las diferentes escenas fílmicas en las que intervino como acompañamiento, habiendo clasificado las imágenes previamente según su contenido. El segundo apartado, exactamente igual al precedente, está dedicado a la música diegética. La finalidad de ambos capítulos es determinar cuáles fueron los recursos compositivos cinematográficos utilizados de forma más generalizada por los creadores de la etapa, su naturaleza y funciones. Para observar el sello personal de cada uno de los músicos, se incluye un último análisis de sus obras respectivas estableciendo las características particulares, paralelismos y divergencias entre ellos.

SECCIÓN I. ESTADO DE LA CUESTIÓN. MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS

1.1. Bibliografía internacional

Existe una amplia y variada bibliografía sobre la música cinematográfica (origen, función, compositores, entre otros), fundamentalmente en el ámbito anglosajón. A partir de su revisión y análisis, pudo procederse a su contrastación posterior con la correspondiente al entorno nacional. En el presente capítulo se ha reunido una parte de ese repertorio clasificándolo en virtud de su contenido. No se trata de una recopilación exhaustiva, sino que se ha intentado reunir un grupo de títulos citados de manera frecuente, y dentro de un amplio lapso editorial, que pretende lograr un acercamiento a aquella que aborda el objeto de esta tesis: cine y música. Para el comentario de las distintas obras se ha seguido el orden cronológico.

Historia

La mayoría de los trabajos de carácter histórico estructuran la materia en dos capítulos: la música en el cine mudo y la música en el cine sonoro. Generalmente comienzan mencionando la causa de la inclusión de música en el cine. Apoyándose en la tradición, los investigadores echan la vista atrás vinculando el nuevo arte en movimiento con aquellos espectáculos del pasado que de igual modo concibieron la presencia de música en sus representaciones. Asimismo, señalan los antecedentes del propio cine en sí, como el kinetoscopio y el kinetófono.

El acompañamiento musical que recibieron aquellas primeras proyecciones sirve de punto de partida para acometer cuestiones como los músicos pioneros de la industria cinematográfica, esto es, el pianista, los conjuntos de cámara y las orquestas cuando no eran sustituidas por diferentes máquinas más económicas, prácticas y que proporcionaban idénticos resultados¹, junto al director musical, predecesor del futuro compositor. Otro aspecto es la interpretación, que abarca los tipos de obras empleadas, desde las improvisaciones hasta los catálogos de música clásica y popular preexistente, su estilo y calidad, tanto a nivel de escritura como de ejecución y sonoridad.

En cuanto a la llegada del sonoro al cine, se parte de las modificaciones que este ocasionó en el ámbito musical, como por ejemplo la aparición de nuevos profesionales

¹ La más prestigiosa de esas máquinas fue el órgano Wurlitzer. Era capaz de imitar a varios instrumentos orquestales y crear diversos efectos sonoros como ruidos de animales, atmosféricos, etc.

con responsabilidades y deberes a compartir con el compositor, como fueron los orquestadores, arreglistas y copistas. La música enriqueció sus funciones, y la interpretación, el estilo y categoría artística evolucionaron igualmente a causa de esta nueva filiación con la imagen.

Desde la década de los años treinta hasta finales del siglo XX se estudia a los principales compositores que conforman cada período, responsables de los diferentes lenguajes que ha mostrado la música cinematográfica: Steiner, Korngold, Waxman, Tiomkin, Rózsa o Herrmann, y el romanticismo; la comedia musical de Broadway; North, Moross o Goldsmith y el nuevo sinfonismo; el estilo ligero de Mancini y los géneros populares como el *jazz*, el pop y el *rock*; John Williams y el colosalismo, y por último la música electrónica.

Tony Thomas en *Music for the Movies*² se centra precisamente en la vida y obra de los compositores más destacados para tratar las distintas épocas de la historia de la banda sonora filmica, de los que ofrece datos biográficos, información relativa a sus carreras en el cine, modo de trabajo, señas de identidad compositivas y la filmografía correspondiente.

Una obra con idéntico enfoque es *Música y cine*³, en la que Manuel Valls Gorina y Joan Padrol abordan tanto la trayectoria europea como hollywoodiense. Los autores desarrollan las siguientes ideas. Por un lado, la naturaleza de la banda sonora como lenguaje musical subordinado, y, por otro, la de su posible omisión de la película sin que esta se vea afectada por ello. Intercaladas entre ellas describen y subrayan la dura labor del compositor, cuestión que es ampliada en un último epígrafe dedicado a la composición y registro sonoro de la partitura. Además de las teorías expuestas, Valls y Padrol presentan unas nociones generales sobre el estilo musical en los dibujos animados, el uso y función de la música clásica en la pantalla y el cometido de la música diegética y no diegética en el filme⁴.

Roy M. Prendergast también se remite a un buen número de compositores para examinar la evolución de la banda sonora en *Film Music, a Neglected Art*⁵, donde toma como referente la tendencia cinematográfica del momento en Hollywood, en función de la cual selecciona uno o dos filmes para llevar a cabo el análisis crítico de sus bandas

² THOMAS, Tony. *Music for the Movies*. South Brunswick, Barnes and Company, 1977.

³ VALLS GORINA, Manuel / PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.

⁴ Los autores las llaman música viva y música transicional, respectivamente

⁵ PRENDERGAST, Roy M. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. Nueva York-Londres: W.W. Norton & Company, 1992.

sonoras. Contempla aspectos como el origen, organización y modo de obrar de los departamentos musicales de los años treinta y cuarenta, la labor del orquestador o las continuas quejas de la ASCAP⁶ en torno a los derechos de autor y a las abusivas condiciones de trabajo dentro de los estudios. Toda la investigación cuenta con testimonios directos de los protagonistas: los directores y compositores. Finaliza con una sección dedicada a la música en los dibujos animados y su evolución desde los años treinta a los cincuenta. A continuación siguen unos capítulos breves sobre la estética de la música de cine, la forma musical de la banda sonora en la pantalla, los pasos a seguir en la creación de una banda sonora, la composición musical para televisión y las técnicas y herramientas contemporáneas como la vídeo posproducción, el audio digital y la música de sintetizador.

*Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*⁷, recorre igualmente cada una de las etapas de la banda sonora fílmica deteniéndose en sus principales figuras compositivas, prestando la misma atención a las cinematografías norteamericana, europea, latinoamericana y asiática. Cabe señalar la amplia retrospectiva otorgada a los espectáculos músico-visuales de la antigüedad. Colón Perales concluye con un breve espacio relativo a la música en las teleseries donde vuelve a considerar la corriente europea. Junto a la bibliografía, adjunta una discografía básica perteneciente a cada uno de los temas tratados en su libro que demuestran las distintas ideas que en él se discuten. Seis años después de esta publicación, Carlos Colón editó una ampliación de la misma titulada *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*⁸ con una segunda parte especializada en teorías sobre la música en el cine donde recoge las funciones de la música en la pantalla, ausentes en esta primera síntesis de la historia de la música cinematográfica⁹.

En *La música en el cine*¹⁰, Russell Lack prescinde de incluir la biofilmografía de los principales compositores de la industria fílmica, no obstante trata en profundidad cada período histórico. Entre sus puntos más destacados se encuentra el concerniente a los

⁶ Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores.

⁷ COLÓN PERALES, Carlos. *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar, 1993.

⁸ COLÓN, Carlos Colón / INFANTE, Fernando / LOMBARDO, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

⁹ Esta parte de la obra fue realizada por los otros dos autores del estudio: Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega, becarios de investigación en el Departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, y miembros del equipo de investigación de “Historia de la imagen en movimiento” y de “La música audiovisiva” dirigido por Carlos Colón quien además es director de sus respectivas tesis doctorales.

¹⁰ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.

sistemas de grabación de sonido anteriores a Vitaphone, basados en el fonógrafo tales como el cronomegáfono, el apologramófono, el filmófono y el replicáfono. También son interesantes las citas recogidas en torno a la resistencia que teóricos, críticos y directores filmicos mostraron ante la llegada del sonido, negándose a reconocer las propiedades de las nuevas tecnologías. Ya en la década de los cincuenta Lack dedica un capítulo a un tema poco tratado en este campo: las bandas sonoras pregrabadas. El uso de la banda musical como transmisor del contenido político de algunos filmes es observado con detenimiento. Por último, destacar la atención que Russell Lack pone en el cine de autor de los sesenta y en el empleo que este hace del repertorio concertístico.

*Tócala otra vez, Óscar*¹¹, aborda la historia de la música cinematográfica, exponiendo los diferentes criterios de la Academia de Cine de Hollywood y su evolución a lo largo de las distintas décadas, sobre la concesión de premios a las mejores bandas sonoras anuales, analizando tanto los títulos ganadores como algunos de los nominados. Además de los galardones a las partituras originales, se incluyen también los correspondientes a las películas musicales, las composiciones adaptadas y las canciones.

*La música en el cine*¹² es una breve aproximación a sus orígenes, repertorios, usos y funciones complementada con análisis de secuencias, testimonios de cineastas y compositores del medio, norteamericanos y europeos.

Teoría y técnica

La creación de una banda sonora es el principal asunto sobre el que versan los estudios teóricos y técnicos. A diferencia de los de contenido histórico, que recogen gran información al respecto circunscrita a la época silente, estos se inclinan por aquellos procedimientos tal y como se realizan en la actualidad. Comprenden todos los pasos que conforman el diseño de la partitura, su composición y posterior grabación y sincronización con la imagen, es decir, la lectura del guion, las conversaciones entre el compositor y el realizador, las discusiones en torno a qué partes del filme llevarán música y con qué objeto, la elección del lenguaje musical, el cronometraje, el marcaje y las distintas fases de la sincronización. La relación música-imagen, las funciones de la música en el cine, y los efectos que esta ejerce sobre el ser humano son desarrolladas de la misma forma.

¹¹ ESTEBAN PLAZA, Ricardo (ed.). *Tócala otra vez, Óscar*. Madrid: Ilarion, 2011.

¹² MOUËLLIC, Gilles. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 2011.

*La música en el cine y la música para el cine*¹³, de Salvador Ruiz de Luna, se concentra en las funciones de la banda sonora fílmica, y en correspondencia con ellas dispone una triple clasificación: música objetiva, música subjetiva y música descriptiva. Mostrada la teoría, el autor la ilustra con bandas sonoras de distintos filmes.

*The Technique of Film Music*¹⁴ muestra los análisis de obras que han resultado ser excelentes composiciones musicales cinematográficas, para que músicos y directores se beneficien al observar en ellas ciertos recursos y soluciones que otros emplearon previamente. Manvell y Huntley se aproximan a la función del director musical y su relación con el resto de la plantilla cinematográfica compuesta por el productor, el guionista, el director, los actores, el cámara e iluminador, el director artístico y el editor, entre otros.

Claudia Gorbman establece las bases de la construcción y funcionamiento de la música cinematográfica en <<Narrative Film-Music>>¹⁵, e indaga en la capacidad que posee junto con el resto de elementos fílmicos (luz, posición de la cámara, espacio dramático, vestuario, maquillaje, etc.) de configurar el modo en que el espectador percibe la historia narrativa a través de las múltiples connotaciones que encierran y transmiten durante la proyección.

En el libro de Hanns Eisler y Theodor W. Adorno, todos los puntos enunciados hasta el momento en relación con la banda sonora son objeto de reflexión. *El cine y la música*¹⁶ es una crítica a la naturaleza, estética, función, empleo y método de creación de la música cinematográfica, reivindicando el uso del arte sonoro contemporáneo como el único capaz de satisfacer y adaptarse correctamente a las necesidades técnicas y dramáticas del filme.

*Film Music I*¹⁷ está constituido por once capítulos, escritos por diferentes especialistas en música cinematográfica, sobre temas como la inaccesibilidad a las partituras originales de los filmes, el acompañamiento musical del cine mudo, la relación de Stravinsky con la compañía Metro-Goldwyn-Mayer y la de David Raksin en los estudios de la Twentieth Century-Fox, y la carrera dentro y fuera del cine de Bernard

¹³ RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: edición del autor, 1960.

¹⁴ MANVELL, Roger / HUNTLEY, John. *The Technique of Film Music*. Nueva York: Hasting House, 1975.

¹⁵ GORBMAN, Claudia. <<Narrative Film-Music>>. *Yale French Studies*. New Haven, 60 (1980), pp. 183-203.

¹⁶ ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981

¹⁷ McCARTY, Clifford (ed.). *Film Music I*. Nueva York-Londres: Garland, 1989.

Herrmann, entre otros. Como conclusión, Kathryn Kalinak, Steven D. Wescott y Richard H. Bush analizan tres bandas sonoras, lo que permite observar diferentes maneras de abordar este examen.

En *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*¹⁸, Fred Karlin y Rayburn Wright comentan todos los aspectos relativos a la creación musical cinematográfica y los enriquecen con otros generalmente excluidos o tan solo nombrados en investigaciones de esta índole, como la intuición del compositor, la música que acompaña los créditos del filme, la armonía adecuada para la caracterización, la participación del productor, el editor del filme, el editor musical y el supervisor y ejecutivo musical. La composición musical para series y documentales, los recursos técnicos específicos que se precisan para los *spots* publicitarios, los programas deportivos y los noticiarios también se dan cita en este volumen. Para terminar, se incorporan treinta y seis entrevistas realizadas a productores, directores, editores, escritores, ingenieros de grabación, copistas, agentes y demás profesionales del mundo cinematográfico con la intención de mostrar una perspectiva más amplia de lo que implica la elaboración de una banda sonora filmica. Cuatro años después de publicar este trabajo, Karlin sacó a la luz *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*¹⁹, de características similares.

*Música para la imagen. La influencia secreta*²⁰ constituye un manual de composición musical filmico propio tanto para el principiante como para el experimentado. Cada una de las ideas manejadas durante el discurso es ejemplificada a través del diseño de escenas ficticias, adecuadas para cada caso, o acudiendo a varios de los filmes cuyas bandas sonoras fueron creadas por el propio Nieto. Se concede especial protagonismo al montaje, su importancia en la creación de la banda sonora y la *spotting session*, fase clave en la planificación de la partitura donde se decide “para qué, dónde y cuándo”²¹ ha de ir la música que acompañe la imagen. Otros campos de interés son el de la banda sonora en el documental y el del sonido y su calidad, respecto al cual Nieto dedica un apartado al sistema sonoro Dolby Stereo.

Uno de los autores entregados al estudio de la relación sonido-imagen con varias investigaciones publicadas sobre el tema es Michel Chion. Entre ellas, merece atención

¹⁸KARLIN, Fred / WRIGHT, Rayburn. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. Nueva York: Schirmer Books, 1990.

¹⁹KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. Nueva York: Schirmer Books, 1994.

²⁰ NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

²¹ Con esas tres preguntas se resume el significado de la *spotting session*.

*La música en el cine*²² que expone los resultados de la evolución de la banda sonora en la pantalla, atendiendo a sus características expresivas y los beneficios que ha reportado a la imagen a lo largo de la historia cinematográfica. En relación al nexo creado entre el celuloide y la música desde sus orígenes, el autor plantea una teoría basada en el movimiento como hilo conductor de ambas artes. Señala las reacciones fisiológicas del oído y el ojo en la percepción de imagen y sonido, doctrinas que, por otro lado, aparecen ampliadas en su trabajo dedicado a la audiovisión²³. Respecto a la música como elemento auxiliar de la película, subraya la doble naturaleza, diegética y no diegética²⁴ que aquella puede presentar dentro de un mismo largometraje, describiendo sus características y funciones²⁵; al igual que la música como protagonista o tema central de la historia narrada, examinando aquellos casos en los que se trata de filmar a la propia música. Sobre el arte sonoro clásico, se ocupa de las aportaciones hechas al cine por algunas creaciones de compositores barrocos, clásicos y románticos. El último capítulo está consagrado a los realizadores y al estilo musical característico que estos han conferido a sus filmes.

*Cine y música: el arte al servicio del arte*²⁶, de Carlos A. Cuéllar Alejandro, se refiere en las funciones de la banda sonora fílmica y en conexión con ellas determina más de quince tipologías musicales (música empática, ambiental, rítmica, cómica, enfática, entre otras). Tras el argumento teórico se da paso a su ilustración a través de bandas sonoras pertenecientes a distintos filmes.

En relación a los efectos que la música de cine en particular y la música en general provocan en las personas, cabe mencionar las investigaciones llevadas a cabo por Philip Tagg. Una de las más sobresalientes aparece recogida en la obra *Ten Little Tittle Tunes*²⁷, a través de la cual se estudian las múltiples asociaciones que establece el ser humano con diez extractos musicales interpretados sin acompañamiento visual, aunque previamente fueran o pudieran ser utilizados como música de cabecera de cine o televisión. Se recopilan así cientos de conceptos tales como soledad, naturaleza, amor, nostalgia, tristeza, noche, día, verano, montañas, viajes, desiertos, soldados, urgencia,

²² CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

²³ CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

²⁴ El autor prefiere llamarlas música de pantalla y de fondo respectivamente.

²⁵ Más que de funciones, el autor habla de usos de la música

²⁶ CUÉLLAR, Carlos A. *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV, 1998.

²⁷ TAGG, Philip. / CLARIDA, Bob. *Ten Little Tittle Tunes*. Montreal: The Mass Media Music Scholars Press, 2003.

moda, diversión y muchos otros, y los vínculos correspondientes con diversas tipologías de estructuras musicales como por ejemplo los acordes disminuidos, los arpeggios pianísticos, los acordes menores, el modalismo, el pentatonismo, entre otras, utilizadas en la cultura mediática desde finales del siglo XX.

Diversos aspectos ya mencionados en obras anteriores tales como las funciones y recursos de la música cinematográfica, sus orígenes e influencia sobre la psique humana y los procedimientos y métodos en la composición musical filmica, son tratados sintéticamente por Jaume Radigales en *La música en el cine*²⁸, con ejemplos tomados de diversos largometrajes para complementar cada concepto. Concluye con un pequeño apéndice que reúne algunos de los creadores más representativos de bandas sonoras del cine europeo y norteamericano.

Después de explorar el campo de la semiótica musical y establecer las características del lenguaje específico de la música cinematográfica, Alejandro Román se adentra en la semiótica de la música audiovisual en *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*²⁹. El autor analiza sus, funciones, estereotipos, asociaciones, connotaciones, estructura y su capacidad para representar colores, formas, gestos, movimiento, espacios así como su aportación al relato cinematográfico desde el punto de vista narrativo y dramático. Unos apuntes acerca de la estética y autonomía de la música cinematográfica concluyen el volumen.

Compositores

Como ya fue señalado, es habitual entre los trabajos sobre la historia musical cinematográfica dedicar un espacio a los más insignes compositores de bandas sonoras, no obstante en ellos se recoge solo una muestra de lo que aquellos profesionales simbolizan dentro del ámbito musical filmico. El campo de los creadores constituye una materia de investigación en sí misma. Ahondar en la vida y obra de estos hombres, no solo da la oportunidad de conocerles tanto personal como profesionalmente, sino que a través de ellos es posible conectar y aproximarse con mayor precisión y fidelidad a un momento concreto de la historia del cine así como a todo ese mundo que encierra la composición musical para la gran pantalla.

²⁸ RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2008.

²⁹ ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

Las monografías de este tipo poseen una configuración afin. Con mayor o menor detenimiento incluyen en sus páginas la biografía y filmografía de la persona en cuestión y su producción extracinematográfica. El estilo musical y la metodología de trabajo se detallan al tiempo que se analiza una selección de sus obras. Algunos autores optan por añadir una entrevista realizada por ellos mismos al compositor. Esta información puede engrosarse con datos acerca de la creación de una banda sonora, su función y cualquier aspecto relativo a la música fílmica.

En *Rota-Fellini*³⁰, Carlos Colón Perales analiza el lenguaje musical empleado por el compositor italiano para acompañar las películas del realizador, reseñando el estilo de ambos maestros, complementarios y mutuamente influyentes. Las diferentes ideas toman forma a través del examen musical de seis películas de Fellini en el que la música es presentada “como factor dramático conformador de la acción o modificador de ella”³¹. Colón transcribe las ideas de Rota en torno al concepto, función y estética de la música cinematográfica, su presencia y características en manos de Fellini, y en los filmes estudiados, extraídas de una entrevista realizada por él mismo al compositor.

*La música de Agustín Lara en el cine*³² transmite el éxito de Lara como escritor de canciones para el cine mejicano y lo que estas significaron para aquella industria. Taibo inserta las letras de muchas de ellas, las cuales dieron origen y nombre a numerosas películas en los años cincuenta. El autor añade una pequeña entrevista realizada a Lara para un programa televisivo que nunca se grabó, con cuestiones como ¿Le gusta el cine cómico? ¿Qué entiende usted por buen cine? ¿Qué opina de la censura? y demás preguntas triviales acerca del séptimo arte, pero ninguna referente a su carrera musical.

En *Visconti e la musica*³³, el cineasta no es un personaje inactivo en la elaboración de la banda sonora. Junto a los compositores cuyas partituras sonaron en las películas del director italiano, Mannino plasma el papel que asumió Visconti en el ámbito musical cinematográfico de sus propias producciones. El autor contempla otros campos en los que destacó el director, como la ópera, el teatro y el *ballet*, mostrando la actitud participativa de Visconti en la ambientación musical de sus obras. También relata algunas experiencias personales correspondientes a las ocasiones en que colaboró con Luchino, componiendo las partituras de varios de sus filmes.

³⁰ COLÓN PERALES, Carlos. *Rota-Fellini* Sevilla: Anales de la Universidad Hispalense, Serie Filosofía y Letras, 1981.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² TAIBO, Paco Ignacio. *La música de Agustín Lara en el cine*. México, D. F: Universidad Nacional Autónoma, 1984.

³³ MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & Lim, 1994.

*Ennio Morricone: música, cine e historia*³⁴ se adentra en la biografía y producción del compositor italiano, para después explorar siete de sus bandas sonoras. Rodríguez Fraile incorpora una entrevista hecha a Morricone y otra realizada a Joan Padrol, quien aporta su visión crítica sobre el músico. Varios apartados concernientes a la definición, historia, forma, función y composición de la música cinematográfica completan la monografía.

Guías, diccionarios y enciclopedias

Gracias a la labor de investigadores y amantes del cine y la música existen numerosos inventarios que recogen en sus páginas infinidad de filmes y compositores de todas las épocas y géneros cinematográficos.

En *Film Music: From Violins to Video*³⁵, un primer listado alfabético de películas sirve de guía al siguiente, donde los mismos filmes se ordenan cronológicamente, acompañados de su compositor o director musical. Estos últimos aparecen organizados de manera alfabética en una tercera relación con las distintas películas para las que escribieron música en orden cronológico. El siguiente y último listado alfabético hace referencia a las bandas sonoras grabadas en disco de 78, 45 y 33 revoluciones por minuto.

*Des compositeurs pour l'image*³⁶, engloba los compositores franceses que trabajaron para el cine y la televisión. Tal y como se expresa Jean-Loup Tournier en el prefacio, “después de unos 70 años de diálogo entre compositores y maestros de la escena hacía falta establecer el inventario de esas colaboraciones, la única condición es que los compositores estuvieran vivos”³⁷. Los nombres aparecen en orden alfabético acompañados de sus obras.

*Nombres de la banda sonora: diccionario de compositores*³⁸ recoge de forma abreviada la vida y obra de más de quinientos creadores, los favoritos de José M^a Benítez y Luis Miguel Carmona, sus autores, junto con la discografía de las cien mejores bandas sonoras editadas. Dicha recopilación abarca a músicos de todas las

³⁴ RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.

³⁵ LIMBACHER, James L. *Film Music: From Violins to Video*. Metuchen (N.J.): The Scarecrow Press, 1974

³⁶ LACOMBE, Alain. *Des compositeurs pour l'image*. París: Musique et promotion, 1982.

³⁷ *Ibid.*, s.n.

³⁸ BENÍTEZ, José M^a / CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora: diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996.

nacionalidades y a filmes de todos los géneros, exceptuando el musical. Incluye también una relación de las bandas sonoras nominadas a los Óscar de Hollywood desde 1941 hasta 1995, indicando cuál fue premiada cada año, así como las ganadoras y nominadas a los premios Goya desde 1987 a 1996.

En *Cien bandas sonoras en la historia del cine*³⁹, Roberto Cueto escoge y reúne cronológicamente por décadas, desde los años veinte a los noventa, cien títulos filmicos cuyas partituras ejemplifican diversas funciones de la música cinematográfica, descritas en un apartado introductorio. Cueto enuncia las ediciones discográficas de cada banda sonora analizada y adjunta un listado alfabético de compositores con una pequeña biografía de cada uno y su filmografía.

La enciclopedia *Cine & música*⁴⁰ contiene información sobre sesenta películas de la historia del cine, además de una selección de las bandas sonoras grabadas. Se divide en tres volúmenes, cada uno especializado en varios géneros filmicos, con datos de diversa naturaleza respecto a cada filme (su argumento, el rodaje, problemas y anécdotas durante su realización, los actores, entre otros).

Conrado Xalabarder introduce en su *Enciclopedia de las bandas sonoras*⁴¹ la filmografía de unos 160 compositores de todas las nacionalidades, desde 1926 hasta finales del siglo XX. Añade también una relación de las bandas sonoras nominadas a los Óscar desde 1934 hasta 1995 y un anexo dedicado a los compositores clásicos que escribieron para la pantalla grande con su filmografía, un listado de las mejores bandas sonoras y otro más de películas. El autor reserva un extenso capítulo a aquellas colaboraciones compositor-director estables en la historia del cine, tales como Herrmann-Hitchcock, Rota-Fellini y Williams-Spielberg, de las que indica su producción y una panorámica de sus carreras, antes, durante y después de trabajar juntos. Otros apartados versan sobre la técnica compositiva cinematográfica, los géneros y la historia de la banda sonora, desde el cine mudo hasta la actualidad.

*Film Composers in America: A Filmography 1911-1970*⁴², se circunscribe a compositores cinematográficos que trabajaron para películas americanas entre los años 1911 y 1970, en total más de 1500. En tan largo recorrido alberga unos 20000 filmes norteamericanos de toda índole (largometrajes, cortometrajes, documentales, cine de

³⁹ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.

⁴⁰ NAVARRO, Francesc (dir.). *Cine & música*. 3vols., Barcelona: Salvat, 1997.

⁴¹ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

⁴² McCARTY, Clifford. *Film Composers in America: A Filmography 1911-1970*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

vanguardia, de animación, entre otros), realizados por los principales estudios de cine como Columbia, Paramount y Universal. En un listado referido a colaboradores, se nombran arreglistas, orquestadores, directores musicales y demás profesionales del medio.

En *La música de mis sueños: colección privada de Gerardo Vega*⁴³ aparecen representadas más de trescientas bandas sonoras grabadas en *long play*. Vega recopila solo primeras ediciones norteamericanas, organizadas alfabéticamente por compositores, y adorna esta serie con las fotografías en color de las portadas de los discos.

Tras un breve acercamiento a la historia de la música en el cine, Heriberto y Sergio Navarro Arriola reúnen una selección de películas en orden cronológico como complemento a la parte histórica con información relativa a su ficha técnica, sinopsis, comentarios sobre el largometraje y su banda sonora, en *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*⁴⁴. Una relación alfabética de compositores con algunas de sus obras más representativas, seguida de la historia de los premios Óscar y Goya con sus candidatos y ganadores respectivos, ponen punto final al volumen.

Al igual que en *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*⁴⁵, donde Joan Padrol recogía los diálogos mantenidos con veintiocho compositores destacados del panorama cinematográfico internacional, en *Conversaciones con músicos de cine*⁴⁶ el autor amplía el número de tertulias a cuarenta y dos, a través de las cuales da a conocer sus métodos de trabajo, relaciones con los directores de cine, colaboradores, detalles sobre algunas de sus obras, anécdotas y experiencias personales vividas dentro del medio.

*Diccionario de bandas sonoras*⁴⁷ es un catálogo de los 2000 mejores discos de vinilo de música de cine internacional, excluyendo canciones pop y filmes musicales, editados desde mediados de los años cincuenta hasta que fueron reemplazados por el disco compacto. Dispuestos en orden alfabético por el título en español de la película,

⁴³ Festival de Cine Español de Málaga. *La música de mis sueños: colección privada de Gerardo Vega*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, 2001.

⁴⁴ NAVARRO ARRIOLA, Heriberto / NAVARRO ARRIOLA, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

⁴⁵ PADROL, Joan. *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.

⁴⁶ PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones: Festival Ibérico de Cine, 2006.

⁴⁷ PADROL, Joan. *Diccionario de bandas sonoras*. Madrid: T & B, 2007.

aparecen complementados con una reseña sobre el largometraje, su sinopsis, los actores y la banda sonora. Para terminar se incluye un apéndice de recopilatorios.

Luis Miguel Carmona reúne más de 300 profesionales del ámbito musical fílmico en su *Diccionario de compositores cinematográficos*⁴⁸. Junto a los creadores de música incidental, se sitúan orquestadores, arreglistas, directores de orquesta, músicos sinfónicos, músicos de jazz, autores clásicos, autores de canciones y letristas de todas las épocas y nacionalidades en la historia del cine. Dispuestos por orden alfabético proporciona de cada uno de ellos datos sobre su biografía, trayectoria profesional, influencias, colaboradores, filmografía y discos imprescindibles de sus mejores bandas sonoras editadas. Un anexo relativo a los premios de cine europeo, norteamericano, asiático y australiano, concluye el volumen junto con la bibliografía.

Así como José M^a Benítez y Luis Miguel Carmona justifican la exclusión del musical en su obra, aludiendo a la necesidad de dedicar un estudio solo a él⁴⁹, los siguientes catálogos se especializan justamente en dicho género cinematográfico.

*Movie Musicals on Record: A Directory of Recordings of Motion Picture Musicals, 1927-1987*⁵⁰ recoge unas 6500 canciones con sus intérpretes, procedentes de 666 álbumes de películas musicales disponibles en el mercado, desde 1927 a 1987. Prescinde de los discos sobre documentales de conciertos, cortometrajes, filmes de danza, y ópera. Aunque el listado es predominantemente americano, aparecen títulos extranjeros. Otros índices corresponden a las películas, los intérpretes y los técnicos, es decir, compositores, escritores de canciones y directores musicales.

*The Guinness Who's Who of Film Musicals and Musical Films*⁵¹, documenta la llegada del musical desde los años treinta hasta la actualidad. Por orden alfabético y sin clasificación previa muestra una extensa relación de nombres de compositores, cantantes, actores y filmes con más o menos información sobre cada uno de ellos, dependiendo de su relevancia.

Thomas S. Hischak cataloga 1760 canciones de quinientos musicales americanos, con alguna excepción inglesa, comprendidos entre 1927 y 1998 en *The American*

⁴⁸ CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T & B, 2008.

⁴⁹ BENÍTEZ / CARMONA. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁰ CHIGLEY, Richard. *Movie Musicals on Record: A Directory of Recordings of Motion Picture Musicals, 1927-1987*. Nueva York: Greenwood Press, 1987.

⁵¹ LARKIN, Colin (ed.). *The Guinness Who's Who of Film Musicals and Musical Films*. Enfield: Middlesex, Guinness, 1994.

*Musical Film Song Encyclopedia*⁵². Se identifican autores e intérpretes y se añade contenido adicional acerca de las canciones como el tema que tratan y cuál es su cometido en el filme. Además de los listados habituales de películas y temas, se suma uno de títulos alternativos a las melodías que variaron el suyo original desde su estreno en la pantalla hasta su grabación en disco.

En *Rock et ciné*⁵³, Eduardo Guillot da a conocer más de cuatrocientos filmes *rock* realizados desde los años cincuenta en adelante. De cada uno de ellos indica datos relativos al lugar y fecha de su rodaje, los intérpretes, el realizador, la sinopsis y unas líneas expresando lo más destacado de cada película, su calidad o su atractivo. Un capítulo está dedicado a los actores, en este caso, músicos-actores, dispuestos en orden alfabético con la filmografía correspondiente.

Géneros

Tanto la música clásica como la popular han constituido dos pilares fundamentales en el establecimiento y desarrollo de la música cinematográfica. En el siguiente apartado se reúnen las obras que eligieron algunos de esos géneros musicales como objeto central de sus investigaciones.

*La música en el cine: III edición*⁵⁴ examina la presencia de la música clásica en el cine, exponiendo las formas en las que esta aparece integrada en el filme, cómo se introduce en el mismo y las maneras erróneas y poco efectivas en que los realizadores la han utilizado. También se reserva un espacio a la ópera en el cine. Tras la introducción, comienza el tema central del trabajo: la presencia de Wagner en el cine, en el que se recopilan tanto versiones cinematográficas de óperas completas del compositor, producciones abreviadas y adaptaciones musicales, como películas que narran su vida o que simplemente incluyen la figura de Wagner en su argumento. Ordenadas cronológicamente, se agregan la sinopsis y la ficha técnica de cada una de ellas. Como complemento, aparecen las biofilmografías de realizadores relacionados con el tema y un apéndice fotográfico de algunas de estas producciones. A este volumen le sucedió *La*

⁵² HISHAK, Thomas S. *The American Musical Film Song Encyclopedia*. Westport (Connecticut); Londres: Greenwood Press, 1999.

⁵³ GUILLOT, Eduardo. *Rock et ciné*. Valencia: La Máscara, 2000.

⁵⁴ UTRERA, Claudio. (ed.). *La música en el cine: III edición*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.

*música en el cine. IV edición*⁵⁵ que, de idénticas características al anterior, fue dedicado a la figura de Wolfgang Amadeus Mozart.

*Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*⁵⁶ trata diversas cuestiones en torno a la música popular en la industria del cine. Once escritos muy parejos en tratamiento y extensión, firmados por críticos, realizadores y músicos dan cuenta, a través de la mención y el leve comentario de distintas películas, del gran poder evocador que posee esta categoría musical y cómo se ha reflejado en la pantalla grande desde mediados de los años cincuenta hasta prácticamente la actualidad, el tipo de papeles que los artistas del pop han venido representando en la industria fílmica, la relación entre el cine *underground* y la música pop, y la transformación del músico de *rock* en compositor de bandas sonoras, entre otros.

En *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*⁵⁷, Krin Gabbard desvela el verdadero mundo que giró en torno al *jazz* en el ámbito fílmico con todas sus virtudes y defectos, ilustrándolo a través de numerosos títulos cinematográficos anteriores a 1970, fecha a partir de la cual este género raras veces representó en la pantalla un papel no relacionado con lo marginal⁵⁸. Gabbard atiende asimismo un asunto importante en la historia del *jazz* como es su transformación en arte. La trompeta como símbolo del mismo que mejor representa la sexualidad masculina, llena un capítulo. Se observan igualmente las carreras cinematográficas de distintas personalidades consagradas a este campo musical como Duke Ellington, Louis Armstrong, Nat King Cole y Hoagy Carmichael. El trabajo cierra con la situación de este tipo musical tras 1970.

*The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*⁵⁹ investiga el desarrollo de la música popular en relación con los demás factores que la rodean, tanto a ella como al cine, como son la sociedad, la cultura, la economía y la tecnología. Smith se detiene en el vínculo existente, aún hoy, entre ella y el cine a nivel comercial. Parte del nacimiento del álbum de la banda sonora como herramienta de promoción fílmica a través del cual muestra la interacción de Hollywood con la industria discográfica, sus distintas etapas dentro de ese mercado, las diferentes estrategias y medios empleados en

⁵⁵ UTRERA, Claudio. (ed.). *La música en el cine: IV edición: 2-23 de mayo de 1990*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1990.

⁵⁶ ROMNEY, Jonathan / WOOTTON, Adrian. *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. Londres: British Film Institute, 1995.

⁵⁷ GABBARD, Krin. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁹ SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Nueva York: Columbia University Press, 1998.

la explotación y difusión del mencionado álbum, y la autosuficiencia que esta música cinematográfica ha logrado alcanzar hoy en día. Aparte de estas piezas, Smith contempla la otra alternativa musical del género como es la partitura de compilación y su resurgimiento a finales de los años sesenta.

A través de *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*⁶⁰, John Mundy expone las diversas formas en que la música popular ha convivido con la imagen, desde las primeras representaciones hollywoodienses hasta las últimas manifestaciones en vídeo musical.

Tras una reflexión sobre las características, perspectivas y problemática de la música en el cine en cuanto a su subordinación a la imagen y sus efectos y funciones sobre la misma, Ana M^a Sedeño Valdellós se introduce en el campo de la música clásica del siglo XX en *La música contemporánea en el cine*⁶¹. Precedido de una perspectiva histórica general sobre las corrientes musicales tales como el expresionismo, el neoclasicismo, el futurismo, la música electroacústica, entre otras, y los primeros autores contemporáneos que trabajaron para el celuloide, el estudio refleja el empleo de dichos estilos en la historia del cine, centrándose en la música serial, atonal, dodecafónica, concreta, electrónica y minimalista, incluyendo la trayectoria profesional y las obras de sus compositores cinematográficos más destacados.

*Experimentalismo en la música cinematográfica*⁶² recorre asimismo la historia de la música de concierto del siglo XX, y observa las ventajas que ofrece como acompañamiento fílmico respecto a la tradicional de corte romántico.

Diferentes especialistas examinan los estilos derivados del *rock* tales como el pop, el *soul*, el *hip-hop*, el *punk*, entre otros, y su relación con el celuloide presentando y comentando los títulos cinematográficos que han incluido como acompañamiento musical alguno de los géneros citados y su aportación a los largometrajes, en *¡Rock acción!: ensayos sobre cine y música popular*⁶³.

⁶⁰ MUNDY, John. *Popular Music on Screen: From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

⁶¹ SEDEÑO, Ana M^a. *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2005.

⁶² ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

⁶³ GUILLOT, Eduardo (coord.). *¡Rock acción!: ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avant press, 2008.

En *Speakin' de cine en jazz*⁶⁴, Manuel Antonio Menéndez, bajo el seudónimo de Tony Dawn Senior, selecciona las películas más representativas de la historia del cine que contienen música de jazz. De cada una de ellas ofrece su sinopsis, datos biográficos y profesionales del director y compositor, y comentario de la banda sonora en relación a las escenas que acompaña, su significado y contribución al largometraje. Una valoración de la misma en tono cómico finaliza cada artículo.

Javier Coma presta especial atención a las piezas musicales norteamericanas que formaron parte del cine desde sus comienzos hasta la década de los años sesenta en *Las canciones del gran Hollywood*⁶⁵. Himnos, marchas, tonadas patrióticas, baladas del viejo oeste, canciones amorosas, entre otras, aparecen recopiladas en este volumen, vinculadas a las películas donde fueron interpretadas. El autor proporciona de cada una de ellas información relativa a sus creadores, su finalidad narrativa en los filmes donde fueron incluidas, su significado, así como una descripción de las secuencias cinematográficas en las que intervinieron. Un anexo con el listado alfabético de las canciones mencionadas en el texto, los compositores, letristas y los profesionales que doblaron a las estrellas de la pantalla en escenas de canto, cierran el estudio.

1.2. Bibliografía nacional

Frente a la amplia y variada muestra bibliográfica que existe sobre todo en relación al ámbito norteamericano, la vinculada a la música cinematográfica nacional disminuye considerablemente, y aún más dentro del período objeto de estudio, restringida en gran parte a ponencias realizadas en diversos congresos y artículos en publicaciones varias. Como en el caso precedente, tras su examen y clasificación, se ha seguido el orden cronológico para su comentario.

Historia

Existen pocos títulos relacionados con la historia musical del cine español. Al igual que los especializados en el entorno estadounidense, engloban las diferentes épocas con sus particularidades estilísticas, compositores y obras.

⁶⁴ DAWN, Tony. *Speakin' de cine en jazz*. Fuenlabrada, Madrid: Entrelineas, 2009.

⁶⁵ COMA, Javier. *Las canciones del gran Hollywood*. Madrid: Notorius, 2010.

*Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*⁶⁶, ofrece una panorámica de las etapas por las que ha pasado la música cinematográfica española desde los años treinta hasta mediados de los ochenta. Junto a las características generales del estilo musical de cada período, se presentan los compositores correspondientes. Finalizada esta sección, le sigue la concerniente a Carmelo Bernaola, elegido por el Festival de Cine de Alcalá de Henares para rendirle homenaje. En ella se relata sucintamente su biografía, su producción concertística y la creada para el teatro, la radio y televisión, para después entrar de lleno en el terreno cinematográfico.

En *Música y cine*⁶⁷, Valls Gorina y Padrol se adentran en la música cinematográfica española a través de sus compositores, aunque de manera parcial en algunas etapas, como los años cuarenta en los que tan solo mencionan a Juan Quintero y Manuel Parada.

Alejandro Pachón Ramírez revisa la historia de la banda sonora filmica nacional de la mano de sus creadores en *La música en el cine contemporáneo*⁶⁸, desde sus orígenes hasta la década de los noventa. Concede una primera parte a la naturaleza de la música cinematográfica, sus aportaciones al celuloide, la partitura clásica y las formas musicales de la banda sonora, entre las que enuncia la sinfonía, el concierto y los *end titles*, “la piéce de force de todo soundtrack que se precie”⁶⁹.

La investigación histórica que lleva a cabo Carlos Colón Perales en *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*⁷⁰ es algo más reducida, extendiéndose desde los años treinta hasta la generación del cincuenta y uno.

En el volumen VII de *Historia de la música catalana, valenciana y balear*⁷¹, Josep Lluís i Falcó dedica un capítulo al cine en donde repasa las bandas sonoras desde la etapa silente hasta comienzos de este siglo, haciendo hincapié en la música catalana. En el período de posguerra se centra en la música de jazz, mencionando los compositores y sus obras más representativas como Joan Duran i Alemany y la película *Melodías prohibidas* (1942) de Miguel Iglesias, Rafael Martínez Valls y el filme *La tonta del bote* (1939) de Gonzalo Pardo Delgrás, Vicenç Quirós y *Sol de Valencia* (1941) de Josep

⁶⁶CALVO, Fernando (coord.). *Evolución de la Banda Sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

⁶⁷VALLS / PADROL. *Op. cit.*

⁶⁸PACHÓN, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 1992.

⁶⁹*Ibid.*, p. 54.

⁷⁰COLÓN. *Introducción a la historia...*

⁷¹LLUÍS I FALCÓ, Josep. <<El cinema>>. En: *Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, vol. 7. Barcelona: Ed. 62, 2001, pp. 203-232.

Gaspar, Leopoldo Magenti y la película *La última falla* (1940) de Benito Perojo, entre otras.

La tesis doctoral de David Roldán Garrote, *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*⁷², es una referencia obligada, con un importante estudio de la prensa cinematográfica de la época. Contiene un extenso capítulo sobre los compositores del cine español, y añade entre sus anexos entrevistas a distintos profesionales del medio.

En <<La música en el cine español en los primeros años del franquismo>>⁷³, Roldán Garrote expone una de las teorías de su tesis en la que relaciona los estilos musicales cinematográficos españoles en aquella época con el entorno jurídico y económico en el que se desarrollaron.

Compositores

La principal fuente de información con testimonios y noticias sobre los compositores españoles de posguerra, es la prensa cinematográfica de la época. David Roldán Garrote coteja estas fuentes en su tesis doctoral⁷⁴, y cita principalmente *Primer Plano*, *Radio Cinema* y *Cámara*, que recogen artículos, críticas y entrevistas a músicos que relatan cómo era el oficio de compositor de cine en España, la consideración que se tenía de este arte musical y la influencia norteamericana. Junto a estas referencias, hay algunos trabajos monográficos que exploran las biografías, carreras artísticas y analizan algunas de las creaciones de estos músicos.

Con motivo de la muerte de Jesús García Leoz, el Ateneo de Madrid rindió un homenaje al músico del que da cuenta Antonio Fernández-Cid en una pequeña obra de la colección *O crece o muere* titulada *Jesús Leoz*⁷⁵. En ella, ensalza la vida y labor del artista, con un breve apartado relacionado con su actividad cinematográfica.

*El compositor José Muñoz Molleda: de la generación del 27 al franquismo*⁷⁶, es una aproximación biográfica, artística y estética a la figura del creador gaditano, desde los

⁷² ROLDÁN GARROTE, David. *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. Universidad Politécnica de Valencia (2004). Tesis doctoral dirigida por Eulalia Adelantado Mateu.

⁷³ ROLDÁN GARROTE, David. <<La música en el cine español en los primeros años del franquismo>>. En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 467-470.

⁷⁴ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*

⁷⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Jesús Leoz*. Madrid: Ateneo, 1953.

⁷⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería: Zéjel Editores, 1989.

años veinte hasta su última etapa activa. Apenas se detiene en la música de cine, con la simple mención de los títulos en los que participó el músico y una descripción general de la cinematografía durante la etapa franquista.

En ocasión del centenario del nacimiento de López-Quiroga, se editó la monografía *Quiroga, un genio sevillano*⁷⁷, de Miguel Espín y Romualdo Molina, sobre la canción española y el teatro musical, con múltiples citas del propio compositor y otras personalidades de su entorno. No se menciona la obra cinematográfica del músico, salvo al final, en el catálogo de obras realizado por M^a de los Ángeles Pidal Fernández.

Martín de la Plaza recopila igualmente la obra discográfica y cinematográfica del músico sevillano que completa con un CD con algunos de los temas más significativos, en *Maestro Quiroga, compositor: de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas*⁷⁸.

Gabriel Sevilla Llisterri se acerca a las figuras de Manuel Parada y Juan Quintero en *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*⁷⁹. Explora los fundamentos ideológicos del franquismo y el filme modelo cruzada en las etapas nacionalsindicalista (1939-1945) y nacionalcatólica (1945-1959), que ejemplifica con la película *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, y los filmes de Juan de Orduña *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), con sus correspondientes análisis filmicos y comentarios de algunos de sus bloques musicales transcritos por el autor.

En *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*⁸⁰, Josep Lluís i Falcó aborda la vida y obra de ocho músicos catalanes que trabajaron para el cine: Ramón Ferrés i Mussolas, Joan Dotras i Vila, Josep Casas i Augé, Joan Duran i Alemany, Frederic Martínez i Tudó, Augusto Algueró Algueró, Augusto Algueró Dasca y Ricard Lamote de Grignon i Ribas. Adjunta un apéndice bibliográfico con las filmografías de estos y otros treinta y tres compositores catalanes, algunos de los cuales participaron esporádicamente en el cine. Dicho apartado contiene datos que no quedan claros o apenas se mencionan en los créditos de las películas, como por ejemplo la autoría de las

⁷⁷ ESPÍN, M. / MOLINA, R. / PIDAL, M. A. *Quiroga, un genio sevillano*. Madrid: Fundación Autor, 1999.

⁷⁸ PLAZA, Martín de la. *Maestro Quiroga, compositor: de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

⁷⁹ SEVILLA LLISTERRI, Gabriel. *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

⁸⁰ LLUÍS I FALCÓ, Josep. *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals: Pòrtic, 2009.

canciones y los letristas. También ofrece información sobre los discos editados de la época con piezas cinematográficas de éxito, así como de las nominaciones y premios que dichos compositores recibieron.

En la tesis *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz*⁸¹, junto a los datos biográficos y artísticos del compositor, y las fuentes existentes para su estudio, Joaquín López González facilita el modelo de trabajo del músico en el cine, y una propuesta de análisis audiovisual de la banda sonora que pone en práctica sobre tres obras de Quintero⁸².

Laura Miranda González analiza una selección de las obras sinfónicas de Manuel Parada que ilustraron los géneros filmicos de cruzada, literario, musical, religioso, entre otros, en su tesis *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*⁸³, mostrando la doble posición adoptada por el compositor, a favor y en contra de la política imperante, a través de su música para cine.

Entre los artículos y comunicaciones acerca de los compositores españoles para el cine de posguerra, se encuentra el perteneciente a M^a de los Ángeles Pidal Fernández. En <<La contribución del maestro Quiroga al cine español e hispanoamericano>>⁸⁴, tras un pequeño recorrido por la vida y obra del compositor, se indica cronológicamente los filmes con música de López-Quiroga, ya sea incidental o diegética, con una ficha técnica y un sucinto comentario de cada uno en relación a su éxito o fracaso, lo que significó para la carrera de sus cantantes protagonistas y si tuvo repercusiones en el mundo del disco, entre otros. Cabe señalar la información que proporciona la autora sobre los títulos de los números musicales que se interpretan en cada película, muchas veces ausentes en los títulos de crédito cinematográficos.

⁸¹ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Universidad de Granada (2009). Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno.

⁸² La *Revista de Musicología* incluye dos comunicaciones de Joaquín López González en relación a su Tesis: <<Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española>>. *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Oviedo, pp. 1029-1050, y <<Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)>>. *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010). VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 573-601. Un tercer artículo relacionado con su tesis doctoral, <<Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz>>, aparece incluido en *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 333-356.

⁸³ MIRANDA GONZÁLEZ, Laura. *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Universidad de Oviedo (2011). Tesis doctoral dirigida por Celsa Alonso González.

⁸⁴ PIDAL FERNÁNDEZ, M^a de los Ángeles. <<La contribución del maestro Quiroga al cine español e hispanoamericano>>. *Scripta. Estudios en homenaje a Élide García García*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.

David Roldán Garrote, en <<Clásicos del cine español: sinfonías inacabadas para el recuerdo>>⁸⁵, se centra en la vida y obra de Jesús García Leoz, Manuel Parada y Juan Quintero, con motivo del trabajo discográfico de José Nieto⁸⁶ sobre la música de aquellos creadores. El autor comenta el repertorio incluido en cada CD y concluye agradeciendo la labor hecha por Nieto y animando a otros a que continúen con la tarea de recuperación de un patrimonio musical aún desconocido. Del mismo modo, las notas a estos discos compactos realizadas por Julio Arce constituyen apuntes relevantes sobre la vida, obra y estilo de estos compositores.

En <<Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada>>⁸⁷, Lluís i Falcó revisa brevemente la obra del músico destacando determinadas bandas sonoras de las que subraya rasgos distintivos como la abundancia de números diegéticos, el peso del tema principal, el empleo de orquestas reducidas y la clara influencia norteamericana. Diferencia dos etapas en la producción de Parada: la primera caracterizada por el sinfonismo y la riqueza orquestal, propia de la década de los cuarenta hasta los sesenta; y la segunda, experimental, menos imaginativa y deudora de modelos extranjeros, desde los sesenta hasta su muerte.

Por otra parte, en <<Compositores clásicos en el cine español>>⁸⁸, Lluís i Falcó hace un repaso general de los principales compositores habituales de la sala de conciertos, que han trabajado también para la gran pantalla, desde los años veinte hasta finales del siglo XX.

Manuel Parada es nuevamente el artista representado en <<La música en el cine de propaganda: *Raza*>>⁸⁹, donde Álvaro Málaga Gil y Amaya Sara García Pérez indagan en la película de José Luis Sáenz de Heredia y su música, a través de la cual Parada ensalza a la iglesia, el ejército y la familia.

⁸⁵ ROLDÁN GARROTE, David. <<Clásicos del cine español: Sinfonías inacabadas para el recuerdo>>. *Rosebud* (Valencia), 18 – 19 (Verano, 2001).

⁸⁶ QUINTERO, Juan. *José Nieto dirige la música de Juan Quintero* (CD). Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava y Coro del Teatro Nacional de Eslovaquia. José Nieto (dir.). Madrid: Fundación Autor, 1998.
GARCÍA LEOZ, Jesús. *José Nieto dirige la música de Jesús García Leoz* (CD). Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. José Nieto (dir.). Madrid: Fundación Autor / SGAE / Karonte. 1999.
PARADA, Manuel. *José Nieto dirige la música de Manuel Parada* (CD). Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. José Nieto (dir.). Madrid: Fundación Autor / SGAE, 2000.

⁸⁷ LLUÍS I FALCÓ, Josep. <<Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada>>. *Música de cine* (Valencia), 6 (Abril, 1991).

⁸⁸ LLUÍS I FALCÓ, Josep. <<Compositores clásicos en el cine español>>. En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 317-332.

⁸⁹ MÁLAGA, Álvaro / GARCÍA, Amaya Sara. <<La música en el cine de propaganda: *Raza*>>. *Ibid.*, pp. 471-483.

Laura Miranda escoge a José Muñoz Molleda así como a José Ruiz de Azagra y analiza tres de sus bandas sonoras pertenecientes a la filmografía de Edgar Neville, en <<La música en el cine policiaco de Edgar Neville. Del cosmopolitismo hollywoodiense al casticismo de posguerra. Propuesta de análisis audiovisual>>⁹⁰.

Guías, diccionarios y enciclopedias

Siguiendo el modelo de los trabajos de ámbito internacional, las siguientes investigaciones presentan cronológica o alfabéticamente la biofilmografía de los creadores españoles vinculados al cine. Algunos títulos muestran dichos contenidos mediante las entrevistas mantenidas con los propios músicos.

La *Enciclopedia de las bandas sonoras*⁹¹, reúne a poco más de una decena de compositores españoles, tales como Bernardo Bonezzi, Luis de Pablo, Jesús García Leoz, Alberto Iglesias, Bingen Mendizábal, Manuel Parada y Juan Quintero, entre otros, con comentarios de sus obras, filmografía, discografía recomendada y premios obtenidos. Contiene un listado de bandas sonoras nominadas a los premios Goya desde 1986 a 1995, indicando cuáles fueron las ganadoras.

Entre los veintiocho creadores incluidos en *Pentagramas de película*⁹², se encuentran diversos músicos españoles (Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Xavier Montsalvatge, José Nieto y otros) con datos acerca de su trabajo, producciones, relaciones con otros profesionales de la industria y una discografía.

Roberto Cueto introduce a los principales creadores españoles de las últimas décadas del siglo XX, a través de las conversaciones mantenidas con cada uno de ellos en *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*⁹³. Además de sus filmografías y discografías, da a conocer sus testimonios en relación al método de trabajo, problemas técnicos, soluciones musicales, géneros preferidos, estilo, colaboración con directores, sentido y función de la música de cine, trabajos en televisión y trayectoria profesional.

⁹⁰ MIRANDA, Laura. <<La música en el cine policiaco de Edgar Neville. Del cosmopolitismo hollywoodiense al casticismo de posguerra. Propuesta de análisis audiovisual>>. *Revista de Musicología*, XXXII, 2, (2009). VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 685-700.

⁹¹ XALABARDER. *Op.cit.*

⁹² PADROL. *Pentagramas de película...*

⁹³ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: 33 Festival del Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2003.

El *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*⁹⁴ comprende la vida y obra de numerosos compositores cinematográficos nacionales, incluidos los creadores protagonistas de esta tesis, de los que amplía la información recogida en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁹⁵ relativa a sus vidas, obra y estilo.

Géneros

El jazz, el pop, la zarzuela y el flamenco, entre otros, constituyen los temas centrales de los siguientes títulos, en los que se observa la evolución de dichos géneros en el mundo del cine, sus compositores, intérpretes y los filmes donde toman lugar.

José Antonio López Silva se adentra en el cine folclórico español de posguerra en *Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta*⁹⁶, donde explica los orígenes del género y las razones por las que persistió y alcanzó gran éxito durante el franquismo.

Dentro de *El jazz y sus espejos*⁹⁷, existe un apartado titulado <<Jazz y cine>>⁹⁸ donde se revisa el cine español desde los años veinte hasta la actualidad. Joaquim Romaguera i Ramió menciona en cada década los filmes que han incorporado el jazz a sus bandas sonoras, comentando brevemente su argumento, director, productora, actores principales, compositor e intérpretes de las piezas correspondientes. En el caso de los años cuarenta habla de películas como *Melodías prohibidas* (1942) de Francisco Gibert, *El difunto es un vivo* (1941) de Ignacio F. Iquino, *Una chica de opereta* (1943) de Ramón Quadreny y muchas otras, deteniéndose especialmente en la figura de Joan Duran i Alemany, compositor cinematográfico de la época especializado en el género.

En *La música en el cine español*⁹⁹, Luis Miguel Carmona hace un recorrido por la música popular española llevada al cine, desde la zarzuela en la época del cine mudo hasta la llegada del pop. Más que inspeccionar la historia musical, Carmona se aproxima a sus principales intérpretes de los que proporciona biografías y características

⁹⁴ CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. 10 vols. Madrid: SGAE, 2011.

⁹⁵ CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.

⁹⁶ LÓPEZ SILVA, José Antonio. <<Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta>>. En: *Actas del Congreso Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000. Ed. Ignacio Henares Cuéllar. Granada: Universidad, 2000, vol. 2, pp. 287-302.

⁹⁷ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 55-115.

⁹⁹ CARMONA, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel, 2007.

de sus carreras, con alguna cita de los protagonistas. Incluye en sus páginas a los grandes cantantes de la copla, los intérpretes de la canción ligera, los cantaores y genios del baile flamenco, los principales nombres del pop, y presenta las zarzuelas que fueron llevadas al cine, además de hablar de la revista, el cuplé y otros géneros. Añade como final dos anexos: uno dedicado a compositores destacados con una breve biografía y filmografía, y otro para los principales premios musicales del cine español, como los del Sindicato Nacional del Espectáculo, los del Círculo de Escritores Cinematográficos y los Premios Goya.

Entre los artículos relacionados con este asunto se encuentra <<Raza, género y denegación en el cine del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas>>¹⁰⁰, donde Labanyi analiza ambos géneros cinematográficos y demuestra cómo al mismo tiempo que respondían a las exigencias del nuevo Régimen, también mostraban aspectos opuestos a él. En el caso de los filmes folclóricos, recurre a títulos de las décadas de los años treinta y cuarenta para exponer sus argumentos, centrándose fundamentalmente en los personajes y su significado en relación a la ideología franquista.

Gerard Dapena, en <<Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema 1940-1950>>¹⁰¹, señala dos tendencias musicales en las bandas sonoras del cine español de los años cuarenta: la música popular americana, que acompañaba normalmente las comedias románticas; y la folclórica nacional, que comprendía básicamente el flamenco, otras músicas regionales, la zarzuela y la música clásica española. Para ilustrar esta segunda corriente, Dapena estudia la función y significado de la música en las películas *Canelita en rama* (1942) de Eduardo García Maroto, *Terremoto* (1941) de Luis Marquina, *Serenata española* (1947) de Juan de Orduña, *Bambú* (1945) de José Luis Sáenz de Heredia, *Goyescas* (1942) de Benito Perojo, y *Teatro Apolo* (1950) de Rafael Gil, en relación a los conflictos ideológicos de la sociedad española de posguerra.

1.3. Recursos web

Dado el elevado número de datos existentes en la red, internet constituye un instrumento útil a tener en cuenta por el investigador. Sin embargo, no todas las páginas son fiables por lo que es necesaria una selección previa teniendo en cuenta las fuentes

¹⁰⁰ LABANYI, Jo. <<Raza, género y denegación en el cine del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas>>. *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (1999), pp. 23-42.

¹⁰¹ DAPENA, Gerard. <<Spanish film scores in early Francoist cinema 1940-1950>>. *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1-2 (2002), pp. 141-151.

empleadas para su construcción al igual que los autores de las mismas. Aun así, la información manejada es inexacta y parcial en muchos casos y se reproduce en multitud de páginas sin ningún tipo de enmienda o actualización.

En lo tocante al tema objeto de esta tesis, si bien hay diversas *webs* que recogen con mayor o menor detalle la vida y obra de compositores españoles cinematográficos de posguerra, los errores presentes en ellas son frecuentes. Los más habituales se concentran en las filmografías de estos músicos, casi siempre incompletas y con incorrecciones en los títulos y las fechas de producción de cada película que pueden oscilar hasta en tres o cuatro años respecto a la original. Los géneros con los que son identificados algunos de estos largometrajes también son imprecisos, englobando a muchos de ellos bajo los epígrafes “drama” o “comedia” en sustitución de otros más específicos como “musical”, “policiaco”, “histórico” o “aventuras”. En los casos más graves, la autoría de las bandas sonoras también es equívoca. Por todo ello, resulta imprescindible la contrastación de los datos ofrecidos en las diferentes direcciones de internet antes de tenerlas en consideración.

Tras visitar un buen número de ellas, y a la vista de la información ofrecida, resultó de interés la página *web* de Josep Lluís i Falcó titulada *Compositores Cinematográficos del Estado Español*¹⁰², de contenido biográfico y carácter profesional sobre algunos de los creadores objeto de estudio. En cuanto a las filmografías de estos maestros, destacan las incluidas en la base de datos de la Filmoteca Española denominada *Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura*¹⁰³, las pertenecientes a *The Internet Movie Data Base*¹⁰⁴, y las presentes en *The Film Database*¹⁰⁵. Todas ellas muestran una amplia relación de bandas sonoras para cada compositor, así como una ficha técnica de cada película con el año, director, productora, guion, fotografía, intérpretes, música, distribución, sinopsis, entre otros.

1.4. Películas

Las películas constituyeron la principal herramienta de trabajo para poder realizar el estudio de la música cinematográfica. Aunque las partituras son igualmente un material

¹⁰² LLUIS I FALCÓ, Josep. *Compositores Cinematográficos del Estado Español*, <http://usuarios.lycos.es/compositores/present.html>. (Última consulta: marzo 2012).

¹⁰³ *Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura* (España). <http://www.mcu.es/cine/index.html>. (Última consulta: agosto 2012).

¹⁰⁴ *The Internet Movie Data Base* (IMDB). <http://spanish.imdb.com> (Última consulta: agosto 2012).

¹⁰⁵ *The Film Database*. <http://www.citwf.com> (Última consulta: agosto 2012).

imprescindible en la consecución de un examen riguroso y completo de este legado artístico, únicamente fueron la vía para su análisis desligado de la imagen.

La música ha sido siempre considerada la más abstracta y autónoma de todas las artes dada su naturaleza inmaterial e independencia de referentes externos para alcanzar plena coherencia. Sin embargo, dichas características cambian si este arte se combina con la imagen. Al interactuar, ambas disciplinas se influyen mutuamente, constituyendo un único producto artístico con una sola acepción, hasta el punto que su desunión puede alterarla. La música cinematográfica depende del contexto mostrado en la pantalla para alcanzar su significación total¹⁰⁶, por ello, es en el filme donde esta manifestación artística ha de ser analizada, lo que no excluye su examen independiente a través de la partitura que detalla con precisión y profundidad su conformación. Por otra parte, la inexistencia, en muchos casos, de música impresa y de grabaciones de bandas sonoras del período investigado, hizo que la película se convierta en la única herramienta de acceso a la música.

Los lugares destinados a recuperar y preservar películas son las filmotecas, por lo que fueron los principales organismos a visitar en busca de los largometrajes españoles de posguerra. Las primeras surgieron a comienzos de los años treinta, con el fin de salvaguardar las producciones mudas que, ante la llegada del sonoro, fueron objeto de destrucción y abandono. En la Filmoteca Española, creada en febrero de 1953, se conserva el patrimonio filmico español, y entre sus funciones está la documentación, catalogación, restauración y difusión del mismo, fomentando su investigación. Este centro proporcionó el acceso a los fondos cinematográficos necesarios para desarrollar el presente trabajo. El registro de los mismos se realiza sobre materiales y sistemas diversos, sin embargo no todos están a merced del investigador. Los largometrajes de los que se conservan duplicados en negativo, copias en nitrato o en 35 mm no pueden ser visionados. Aquellos filmes de los que solo existe una copia, se destina exclusivamente a conservación. De igual modo, las reproducciones en mal estado, pendientes de restauración y las películas ausentes del catálogo, quedan fuera del alcance del interesado. Por todo ello, muchos títulos no pudieron ser consultados, no obstante la mayor parte de los empleados en esta tesis fueron examinados en este centro en los formatos U-matic, Betamax, VHS, Betacam, DVD y cine.

¹⁰⁶ Estas teorías aparecen desarrolladas en ROMÁN. *Op. cit.*

La Biblioteca Nacional de España posee un amplio catálogo de videograbaciones correspondientes a la producción nacional. La colección se fue formando a través del ingreso por el Depósito Legal de un ejemplar de cada edición videográfica. Dicho fondo lo constituyen audiovisuales de información y documentales, audiovisuales musicales, multimedia y películas españolas y extranjeras, de todos los géneros y épocas. Entre ellas se encuentran algunas producciones nacionales de posguerra, la mayor parte en los formatos Betamax y VHS. En menor número, existen copias en DVD, resultado del proyecto puesto en marcha por el programa de conservación preventiva de la biblioteca, con el fin de digitalizar todas las cintas de vídeo y soportes físicos originales para su salvaguardia. El visionado de estos materiales puede realizarse en la sala Barbieri del edificio, habilitada a tal efecto con monitores de televisión y auriculares, en sustitución de las cabinas independientes presentes en la Filmoteca Española. Estas condiciones, junto a la ausencia de contadores para el cronometraje fílmico, resultaron insuficientes para desarrollar la tesis, ya que, además del visionado, se precisaba grabar la música de determinadas secuencias y anotar los minutos donde estas aparecían insertadas.

La televisión fue otro de los medios de aproximación a las películas. La llegada de la Televisión Digital Terrestre (TDT) trajo consigo un incremento considerable en el número de canales, no obstante, a pesar de la especialización de algunos de ellos en música, deporte, animación, entre otros, son pocos los consagrados al cine. La Sexta 3 y Paramount Channel, constituyen las principales fuentes de difusión cinematográfica por televisión, con emisiones de largometrajes y espacios relacionados las veinticuatro horas del día. Sin embargo, la mayor parte de estos títulos pertenecen a la industria extranjera, y los escasos de ámbito nacional se encuentran fuera de la época objeto de estudio. La máxima aportación en este sentido corre a cargo de 8Madrid TV, con una programación específica que se emite de jueves a domingo bajo el título *Lo mejor del cine español*, muchos de cuyos títulos se encuentran dentro del período 1939-1950. La televisión de pago también ofrece algunos canales de estas mismas características como son DCine Español, perteneciente a Digital Plus, y Somos, de Teuve.

Otro modo de conseguir estos largometrajes fue a través de las ediciones comerciales en DVD, lanzadas al mercado por Divisa/Vídeo Mercury y la revista *AGR* el verano de 2009 tras someter las películas a un proceso de restauración y remasterización digital. La colección, compuesta por producciones desde los años treinta hasta mediados de los sesenta, recoge algunas de las más destacadas de la década de los cuarenta: *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña, *Malvaloca* (1942) de Luis Marquina, *Eloísa está*

debajo de un almendro (1943) de Rafael Gil, y *El clavo* (1944), también de Gil, entre otras.

1.5. Partituras

Visionadas y examinadas las películas, las partituras fueron el siguiente material a consultar. Su localización fue algo compleja. “No existen centros de documentación en los que se conserven de manera sistemática este tipo de fuentes”¹⁰⁷, lo que obliga al investigador a visitar distintos archivos y bibliotecas buscando el material disperso. Afortunadamente, existen trabajos como los de López González¹⁰⁸ y Roldán Garrote¹⁰⁹, con datos al respecto. A la luz de sus investigaciones se puede afirmar que las partituras cinematográficas aún conservadas están en manos de los herederos de los compositores, algunos de los cuales las donaron a distintas entidades para garantizar su consulta a todos los interesados. En la actualidad se conoce el paradero de la obra cinematográfica de algunos de los creadores objeto de estudio como son Jesús García Leoz, Manuel Parada de la Puente, José Muñoz Molleda y Juan Quintero Muñoz. A excepción de la de este último, aún en propiedad de los familiares, la de los tres primeros artistas se conserva en organismos públicos y privados a merced del investigador.

El legado musical de Jesús García Leoz estaba en posesión de su hijo y heredero José Luis García Leoz hasta que en enero de 1996 lo donó al Gobierno Foral de Navarra para la creación de una fundación o museo. Hoy en día, dicha obra se encuentra en Pamplona, en el Archivo Real y General de Navarra¹¹⁰. De igual modo, la obra de Manuel Parada de la Puente fue adquirida a su esposa M^a Reyes EliceGUI Cans y se halla en Madrid, en la Biblioteca Nacional de España. También en la capital, en el Archivo Musical de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), se ubican las partituras para cine de José Muñoz Molleda.

M^a Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE, donde se almacenan las partituras de esta sociedad, puso a nuestro alcance la obra de Muñoz Molleda y prestó su colaboración al facilitar el contacto con los

¹⁰⁷ LÓPEZ G. *Música y cine...*, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*

¹¹⁰ De algunas de estas producciones, concretamente las compuestas para las películas *La sirena negra* (1947) de Carlos Serrano de Osma, y de *Balarrasa* (1950) de José A. Nieves Conde, existen ediciones a ordenador en el Archivo Musical de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en Madrid, correspondientes a las adaptaciones hechas por José Nieto y Benito Lauret para la grabación del CD *José Nieto dirige la música de Jesús...*

familiares de los demás compositores objeto de investigación. A excepción de las producciones cinematográficas de Manuel López-Quiroga y Joan Duran i Alemany, no se tuvo acceso a las creaciones de Juan Quintero Muñoz, José Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés i Mussolas, por diferentes razones:

La música para cine de Juan Quintero Muñoz estaba en manos de su viuda, Francisca Martos Plasencia, que tras fallecer el 15 de mayo de 2011 pasó a su sobrina, Margarita Martos¹¹¹. Aún en vida de su tía, doña Margarita contestó en su nombre a la carta que le fue enviada en diciembre de 2009 comunicando que, dicho material estaba en aquel momento en manos de otro investigador, pero que una vez lo recuperase no tendría inconveniente en posibilitar el acercamiento al mismo. Sin embargo, todos los correos enviados a doña Margarita desde entonces hasta la fecha, donde quedaba de manifiesto el deseo de explorar la obra de su tío, no tuvieron respuesta. Por otra parte, Francisco Ruiz de Azagra Sanz, hijo de José Ruiz de Azagra, certificó que la producción de su padre fue destruida por la segunda esposa del compositor, junto con el piano del músico.

Para localizar las partituras filmicas de Ramón Ferrés i Mussolas, M^a del Rosario San José Castañé, nuera del compositor, consideró pertinente acudir al Ayuntamiento de Valls. Esta institución nos vinculó con el Archivo Municipal, donde fue donada la obra del productor y director cinematográfico Ignacio Ferrés Iquino, hijo del compositor. El director del Archivo, Josep Martí Baiget, explicó que en el fondo solo constaban copias en vídeo de algunas películas de Iquino y fotografías, pero nada relativo al maestro Ferrés i Mussolas. Por el contrario, el legado musical filmico de Manuel López-Quiroga y Joan Duran i Alemany, existe y está en posesión de sus hijos y herederos, Manuel López-Quiroga y Clavero y Antoni Duran Barba, respectivamente.

De algunos autores se consultaron todas las obras correspondientes a los filmes visionados, concretamente las pertenecientes a Jesús García Leoz, Manuel Parada de la Puente y José Muñoz Molleda. En el caso de López-Quiroga únicamente se pudieron inspeccionar las pertenecientes a ocho largometrajes de los doce examinados¹¹²,

¹¹¹ La partitura manuscrita de música incidental para orquesta de la película de Juan de Orduña, *Locura de amor* (1948), ausente en dicho legado, fue encontrada en julio de 2012 en el archivo musical de la SGAE.

¹¹² Estos son: *Pepe Conde* (1941) de José López Rubio, *Canelita en rama* (1942) de Eduardo García Maroto, *El crimen de Pepe Conde* (1946) de José López Rubio, *Oro y marfil* (1947) de Gonzalo P. Delgrás, *La Cigarra* (1948) de Florián Rey, *Jalisco canta en Sevilla* (1948) de Fernando de Fuentes, *Olé torero* (1948) de Benito Perojo, y *Rumbo* (1949) de Ramón Torrado.

mientras que de la obra de Duran i Alemany solo se preserva la música correspondiente a cinco de los dieciséis filmes manejados¹¹³.

La producción cinematográfica conservada se guarda en sobres, cajas o carpetas, cada uno de los cuales alberga la banda sonora de uno o varios filmes conformada por una serie de manuscritos, presentes en mayor o menor medida en el fondo de estos maestros. Dichos originales son los borradores para piano de la banda sonora, las partituras de música incidental y las partituras de música diegética.

Borradores para piano

Bajo este epígrafe se integra el borrador de la banda sonora completa del filme, también denominado guion, y el borrador musical del tráiler.

Guion

El guion es la primera expresión escrita de la banda sonora de una película. En él se ponen de manifiesto todas las ideas del compositor, tanto provisionales como definitivas, sobre la música que acompañará a cada una de las escenas del filme. Está manuscrito a lápiz y con los tachones y enmiendas propios de un boceto. A partir de él se elabora la partitura de la película¹¹⁴. A continuación se muestra una página del guion de Manuel López-Quiroga perteneciente a los títulos de crédito del filme *Jalisco canta en Sevilla* (véase figura 1).

¹¹³ La compuesta para las películas *El misterioso viajero del Clipper* (1946) de Gonzalo P. Delgrás, *Héroes del 95* (1947) de Raúl Alfonso, *Don Juan de Serrallonga* (1948), *La niña de Luzmela* (1949), y *El hijo de la noche* (1949), las tres de Ricardo Gascón.

¹¹⁴ Estos documentos están ausentes en la producción consultada de Parada de la Puente y de Duran i Alemany.

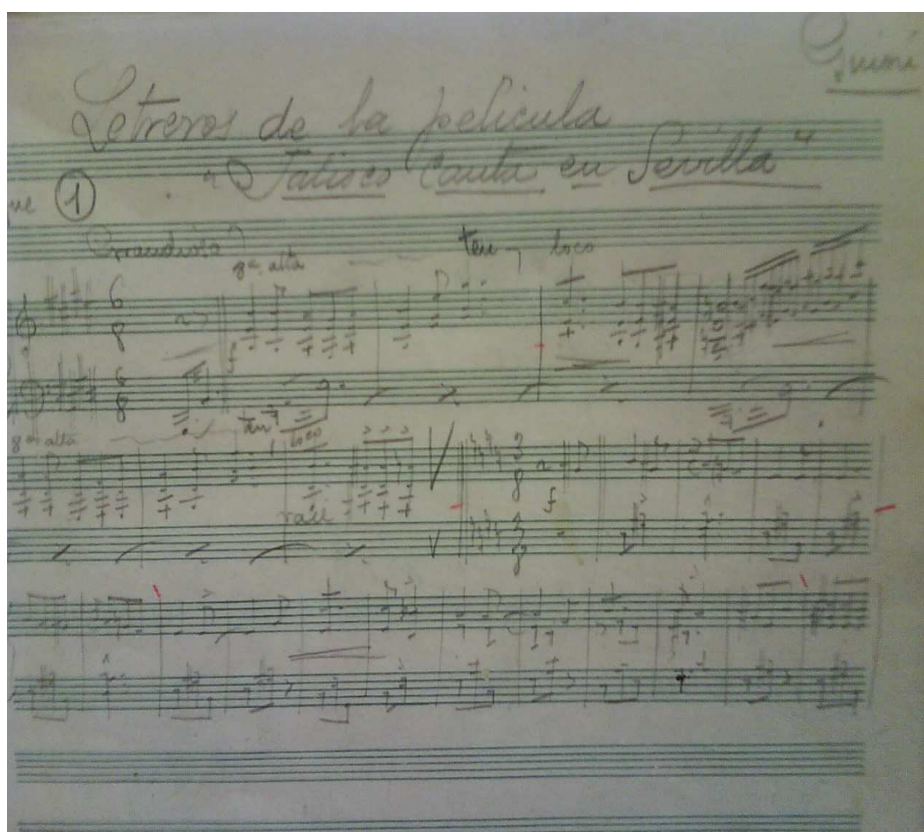


Figura 1. Partitura de Manuel López-Quiroga para la película *Jalisco canta en Sevilla* (1948), de Fernando de Fuentes. Títulos de crédito. Borrador para piano. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.

Borrador musical del tráiler

De iguales características, aunque considerablemente más breve, es el borrador para el tráiler del filme, esto es, la música compuesta para acompañar el anuncio del estreno próximo de la película. Dicho avance, se constituye con los planos más relevantes del largometraje a través de los cuales se adelantan, en pocos minutos o incluso segundos, detalles del argumento y los actores, entre otros. La música para cubrir dichas imágenes está igualmente compuesta por pequeños fragmentos extraídos de los temas centrales de la banda sonora, que se suceden a modo de popurrí, y que sirven para subrayar el carácter del filme. Su escasa duración, apenas unos segundos, aparece señalizada en la partitura al comienzo de cada uno de ellos. Salvo el compuesto por Manuel López-Quiroga para la película de José López Rubio, *Pepe Conde* (1941), (véase figura 2), no ha sido hallado ningún otro manuscrito de estas características en la restante producción consultada de este compositor, ni en la de los demás autores investigados.

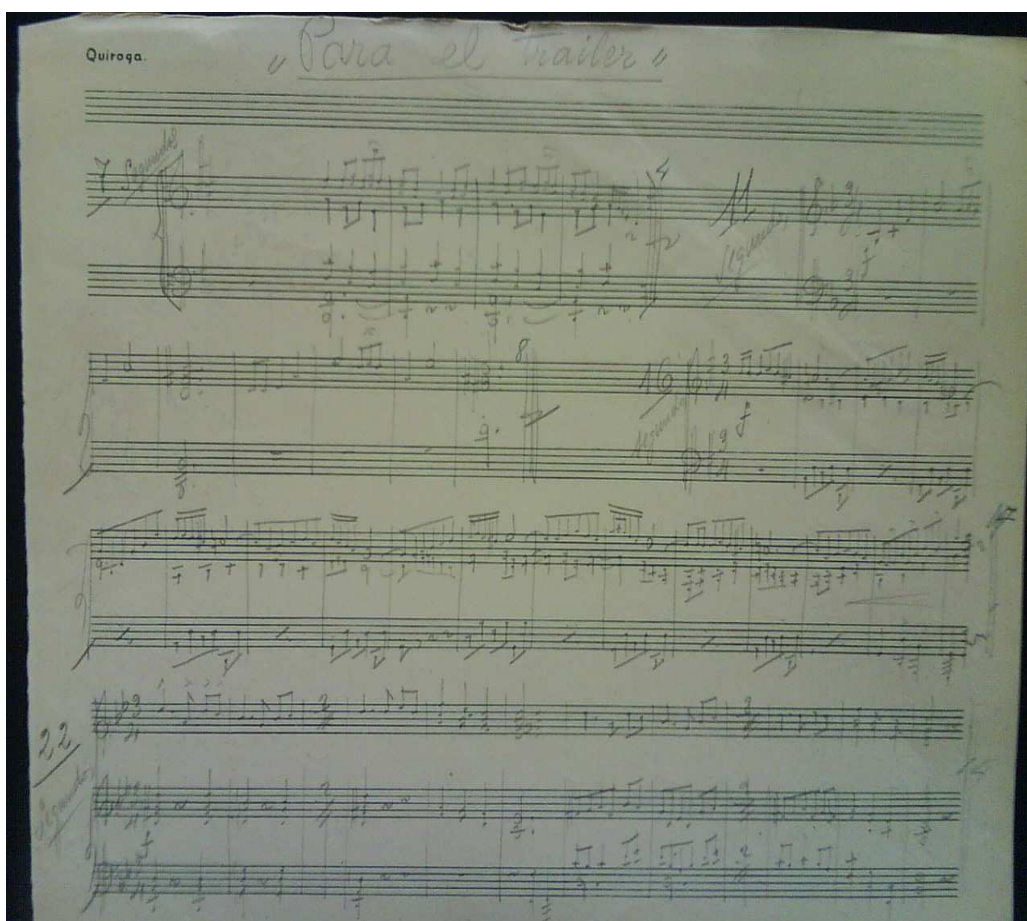


Figura 2. Partitura de Manuel López-Quiroga para la película *Pepe Conde* (1941), de José López Rubio. Borrador del tráiler. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.

Música incidental

Los materiales en donde queda plasmada la música incidental de la película son la partitura orquestal y las partichelas correspondientes.

Partitura para orquesta

La partitura para orquesta puede estar encabezada por una hoja de papel pautado en blanco en la que, a modo de portada, se consigna el título de la película y el nombre del compositor (véase figura 3).

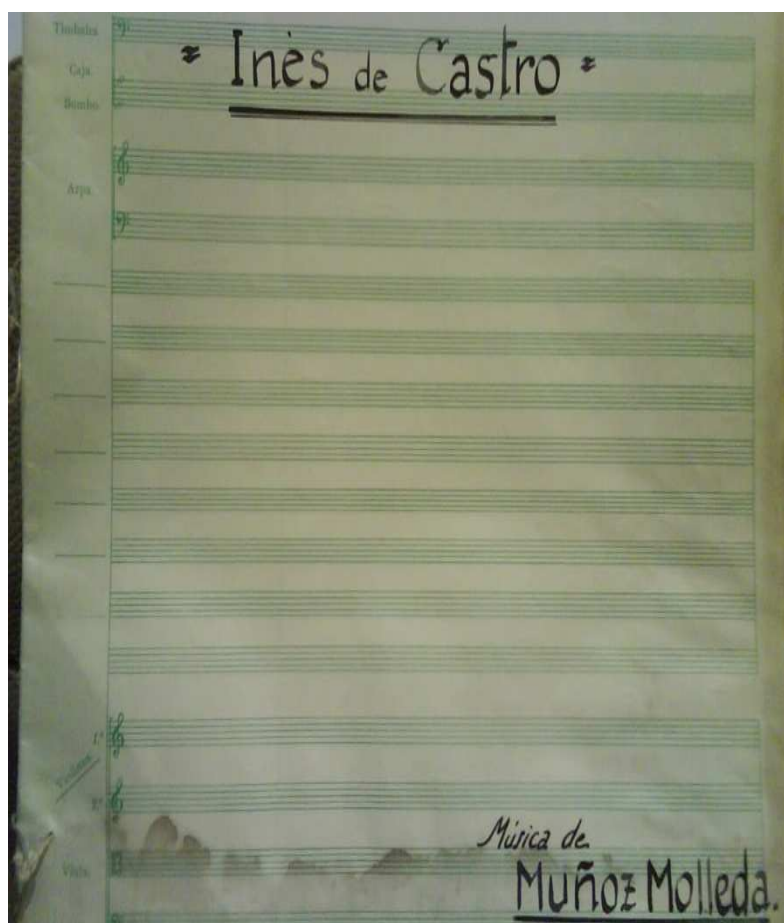


Figura 3. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *Inés de Castro* (1944), de J. Leitaó de Barros. Portada. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Tal presentación puede faltar, en cuyo caso el título del filme aparece inscrito directamente en el margen superior de la primera página de la obra musical propiamente dicha¹¹⁵ (véase figura 4).

¹¹⁵ Excepcionalmente, se incluye hasta en varias hojas a lo largo de toda la composición, como sucede en la obra de José Muñoz Molleda.



Figura 4. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *Don Juan de Serrallonga* (1948), de Ricardo Gascón. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

En algunos casos, los títulos de las películas no coinciden exactamente con los que constan en las partituras, en donde estos se encuentran acotados. Por ejemplo, la obra de Manuel Parada, *Una cualquiera*, corresponde al filme de Rafael Gil *Una mujer cualquiera* (1949). El encabezado para la música de la película de Florián Rey, *Brindis a Manolete* (1948), compuesta por José Muñoz Molleda, figura solamente como *Manolete*. *El misterioso viajero del Clipper* (1946) de Gonzalo P. Delgrás, se titula en la partitura de Duran i Alemany *El viajero del Clipper*.

Otras veces se emplea directamente un rótulo distinto, haciendo referencia a un segundo título adscrito al filme, o al original con el que en un primer momento se pretendía designarlo. Así, la partitura de Jesús García Leoz para el largometraje de Ramón Barreiro, *El pirata Bocanegra* (1946), recibe también el nombre de *A toda vela*. La película *Vértigo* (1950) de César Fernández Ardavín, en un principio se llamó

Frenesí como indica esta anotación de García Leoz: “Esta película tiene hecho el contrato con el nombre de *Frenesí*, que ahora se ha cambiado por el de *Vértigo*”¹¹⁶.

Incluso puede aparecer tachado el título inicial junto al cual figura el nombre definitivo, como sucede en la partitura de José Muñoz Molleda para la película de Edgar Neville, *Café de París* (1943), donde aún se puede leer el original suprimido, *Serenata española*.

Algunas obras incluyen en su portada contenido adicional como el nombre del director, la productora, entre otros datos. Tal es el caso de la partitura de Manuel Parada para la película de José Luis Sáenz de Heredia, *El escándalo* (1943), en donde se lee:

(Estudios Ballesteros)
Superproducción cinematográfica (P. A. de Alarcón)
Realizador: J. L. Sáenz de Heredia
Madrid 15 de agosto de 1943¹¹⁷

Tras la portada comienza la música. Esta se encuentra estructurada de principio a fin en fragmentos musicales independientes denominados bloques, que se corresponden con las diversas secuencias de la película que llevan acompañamiento musical. Cada uno de estos bloques aparece identificado con un número y/o enunciado que hace referencia a la secuencia donde interviene. El primer bloque es, en muchos casos, el perteneciente a los títulos de crédito y como tal se denomina “Títulos” (véase figura 5), aunque puede llevar otros nombres: en la obra de Parada figura como “Cabecera”, en la de Duran i Alemany como “Portada” (véase figura 6) y en la obra de López-Quiroga se denomina “Letreros” (véase figura 7).

¹¹⁶ GARCÍA LEOZ, Jesús. *Vértigo*. Partitura orquestal, p. 1. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

¹¹⁷ PARADA DE LA PUENTE, Manuel. *El escándalo*. Portada de la partitura para orquesta. Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Figura 5. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros. Créditos iniciales. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Figura 6. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *El misterioso viajero del Clipper* (1946), de Gonzalo P. Delgrás. Créditos iniciales. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Figura 7. Partitura para orquesta de Manuel López-Quiroga para la película *Canelita en rama* (1942), de Eduardo García Maroto. Créditos iniciales. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.

Del mismo modo, el último bloque corresponde a la escena “Final” de la película, donde toma su nombre, como se aprecia en la partitura de Muñoz Molleda para el filme de Julio Flechner, *Antes de entrar dejen salir* (1943) (véase figura 8).

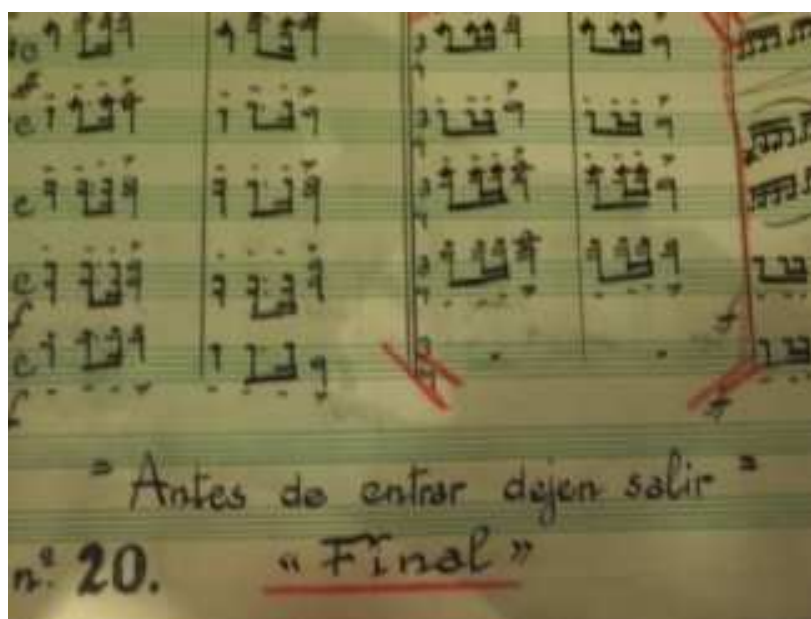


Figura 8. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *Antes de entrar dejen salir* (1943), de Julio de Flechner. Bloque Nº 20 “Final”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Los fragmentos musicales restantes que componen la partitura se vinculan con las escenas correspondientes de forma idéntica, mediante epígrafes breves similares a los empleados para reconocer la música de los títulos de crédito y el final. Así, los bloques que configuran la obra de José Muñoz Molleda para la película *Inés de Castro* presentan rótulos como “Cabalgata”, “Llegada de López Pacheco”, “Fiesta”, “Banquete”, “Muerte de Constanza”, “Marcha de caballos”, “Guerra”, entre otros, haciendo alusión a algún elemento significativo (personaje, suceso, escenario, etc.) por el que destacan las escenas que acompañan (véanse figuras 9 y 10).

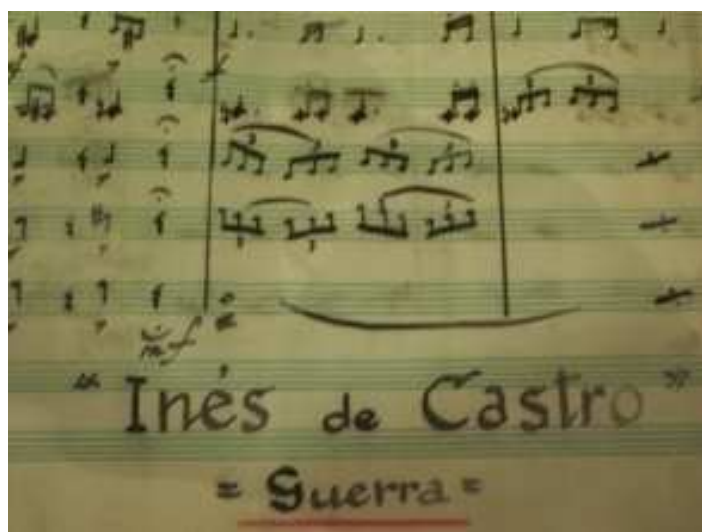


Figura 9. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros. Bloque titulado “Guerra”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Figura 10. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros. Bloque titulado “Marcha de caballos”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

La cantidad de bloques, así como la extensión de los mismos es variable entre los diversos filmes y compositores. En la obra de Jesús García Leoz existen partituras constituidas por siete bloques, como *A dos grados del Ecuador* (1950) de Ángel Vilches, y otras que superan los veinte, como *La maja del capote* (1944) de Fernando Delgado, pero en general su producción es muy dilatada, con una extensión media de unas doscientas páginas por partitura. La obra de Duran i Alemany es igualmente extensa. La mayoría de sus obras se estructuran en unos cuarenta bloques musicales y superan las cien páginas. Manuel Parada posee una producción muy variada en este aspecto. Hay composiciones que van desde los doce bloques musicales, como *El escándalo* (1943) de José Luis Sáenz de Heredia, hasta aquellas que superan los cuarenta, como *Treinta y nueve cartas de amor* (1949) de Francisco Rovira Beleta. Por el contrario, las composiciones de Muñoz Molleda son bastante ligeras en general. Cada obra rara vez alcanza o sobrepasa las cien páginas, y hay títulos como *Domingo de carnaval* (1945), y *Café de París* (1943), ambos de Edgar Neville, compuestos por tan solo cinco bloques musicales que no suman las cuarenta páginas.

Además de la música misma, inscritos en estos originales aparecen otros datos de interés que merecen ser comentados, concretamente las advertencias para el copista y las notas de sincronización.

Compuesta y orquestada una partitura cinematográfica, el siguiente paso consiste en extraer las partichelas correspondientes para comenzar los ensayos con la orquesta con vistas a la grabación. Dicha labor recae sobre el copista, no obstante para llevarla a cabo de forma eficaz, debe atender a todas las advertencias que el compositor ha introducido a lo largo de la obra, bien al comienzo, al final o en el interior de algunos bloques. Tales indicaciones hacen referencia a diversas cuestiones. Una de las más recurrentes tiene que ver con la configuración de algunos fragmentos y el orden en que han de ser transcritos. Tras analizar una partitura para orquesta se observa que varios de los temas empleados en su composición se repiten en diversos bloques, unas veces sometidos a variaciones y otras sin efectuar sobre ellos el más mínimo cambio. En algunos de estos casos, el compositor opta por señalar dichos temas o algunos de sus compases con letras mayúsculas de manera que, si ha de reutilizarlos en la confección de un nuevo bloque o en parte del mismo, no tenga más que anotar las letras correspondientes a las melodías o compases que precisa, en lugar de reescribir toda la música. Este es el sistema que se emplea con frecuencia en la elaboración del bloque perteneciente a los títulos de crédito, puesto que su música se constituye muy a menudo a modo de popurrí,

con segmentos de los bloques más relevantes del filme. Para su construcción, no queda más que indicar al copista los fragmentos musicales exactos que ha de extraer de ciertos bloques y el orden en que ha de colocarlos. Cuando se dan tales circunstancias, lo más natural no es ubicar el bloque de los créditos al principio de la partitura, sino al final, una vez que se han escrito todos los bloques de la banda sonora. En la última hoja de la partitura orquestal de Jesús García Leoz para *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo, se puede leer lo siguiente:

“Títulos” – Cópiese de A a B del N°5

Id de C a D del N°10

Id de E a F del N°5¹¹⁸

Siguiendo esta misma estrategia, esta sección musical puede situarse en cualquier parte en el interior de la partitura, como ocurre en algunas obras de Parada.

Esta manera de proceder no es exclusiva del bloque de los créditos, sino que puede aplicarse a cualquier otro fragmento. Al inicio del bloque N°21 de la partitura compuesta por Joan Duran i Alemany para la película de Raúl Alfonso, *Héroes del 95* (1947), aparece una anotación que indica que el bloque ha de comenzar con cierto segmento del N°16 y después continuar con la música que consta en el propio N°21 (véase figura 11).

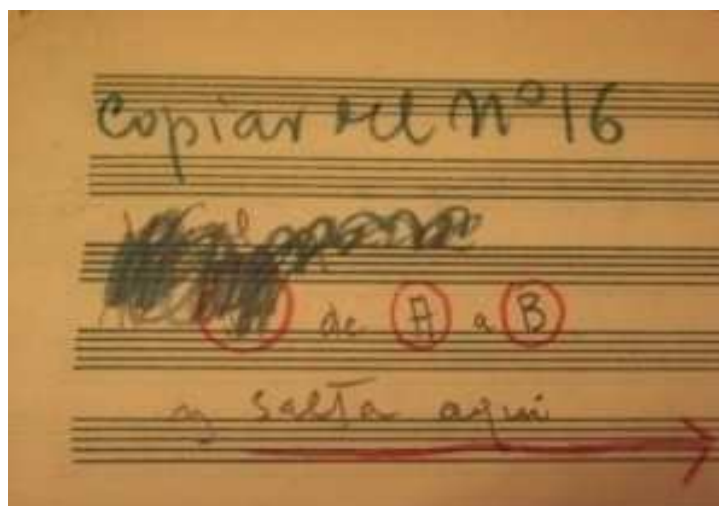


Figura 11. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso. Bloque N°21. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

¹¹⁸ GARCÍA LEOZ, Jesús. *Cuatro mujeres*. Última hoja de la partitura para orquesta. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Una advertencia similar se incluye al final del N°29 de esta misma obra, relativa a la transcripción del N° 35 (véase figura 12).

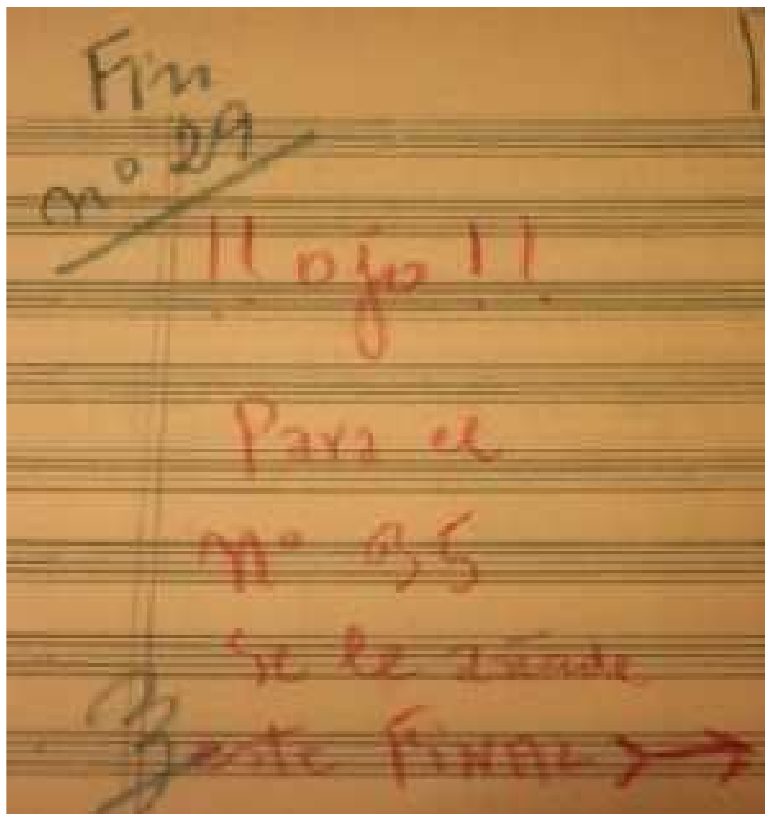


Figura 12. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso. Final del bloque N° 29. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Junto a estas advertencias existen otras sobre el timbre de algunos bloques, a través de las cuales el compositor explica al copista para qué instrumentos o secciones van dirigidos, como la que se lee al comienzo del bloque N°19 de la partitura compuesta por Duran i Alemany para el filme de Gonzalo P. Delgrás, *El misterioso viajero del Clipper* (1946) (véase figura 13).

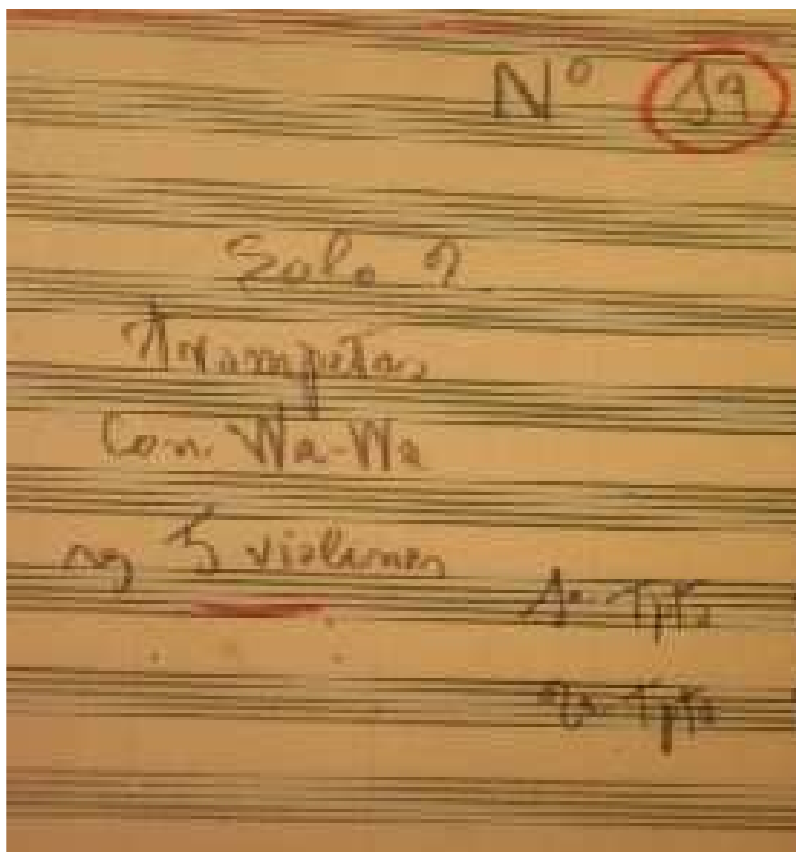


Figura 13. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *El misterioso viajero del Clipper* (1946), de Gonzalo P. Delgrás. Bloque N° 19. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Además de las observaciones dirigidas al copista, la partitura orquestal recoge también las notas de sincronización. Se trata de pequeñas inscripciones acerca de instantes concretos en la escena, con su cronometraje correspondiente, donde tienen lugar determinados acontecimientos, o los personajes realizan ciertos gestos o acciones, que sirven de guía al compositor en la minuciosa tarea de grabación. A través de dichos apuntes, el autor sabe con exactitud dónde debe empezar o terminar un determinado tema, cuándo ha de acelerar o retardar el *tempo*, entre otros aspectos, mientras dirige la orquesta a la vez que visiona el filme en una pantalla. Por ejemplo, en la obra de Muñoz Molleda para la película de Edgar Neville, *El crimen de la calle Bordadores* (1946), el bloque N°4 titulado “La casa del suceso” perteneciente a la secuencia del asesinato, presenta algunos apuntes como: “veintisiete segundos, ven la muerta”¹¹⁹ (véase figura

¹¹⁹ MUÑOZ MOLLEDA, José. *El crimen de la calle Bordadores*. Partitura para orquesta. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

14), “un minuto doce segundos, miran debajo de la cama”¹²⁰ (véase figura 15), “dos minutos un segundo, corren de nuevo”¹²¹ (véase figura 16).



Figura 14. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

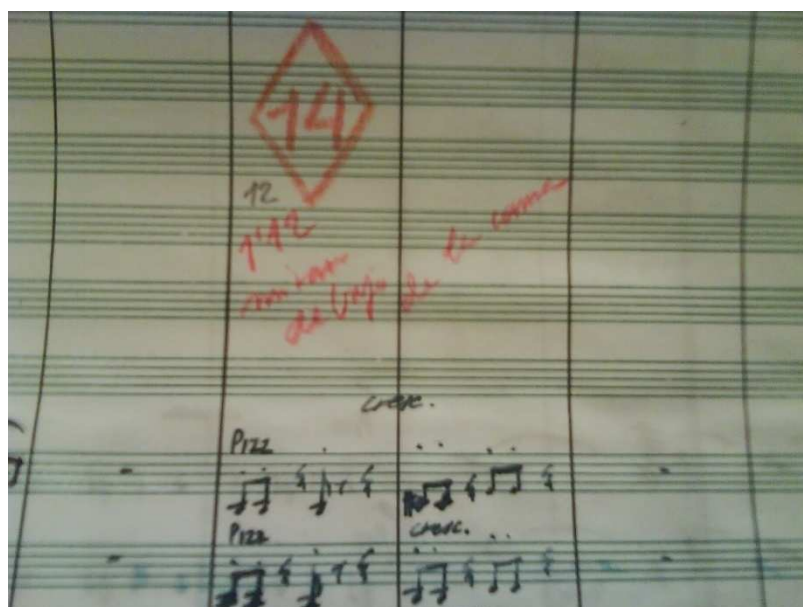


Figura 15. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*



Figura 16. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Durante la grabación, la película se convierte así en el mejor indicador de interpretación de la obra musical, como demuestra esta nota de Duran i Alemany incorporada al final del bloque N°11 de la partitura compuesta para el largometraje de Raúl Alfonso, *Héroes del 95* (1947) (véase figura 17).

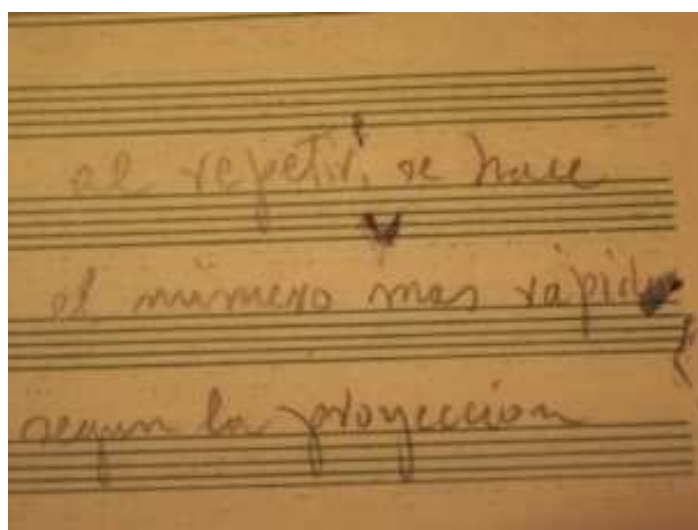


Figura 17. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso. Final del bloque N° 11. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Al término de la partitura se incluye un último dato: la firma del compositor, a la que puede acompañar la fecha y el lugar donde concluyó la obra (véanse figuras 18 y 19).



Figura 18. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película *Nada* (1947), de Edgar Neville. Bloque final. Última página. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

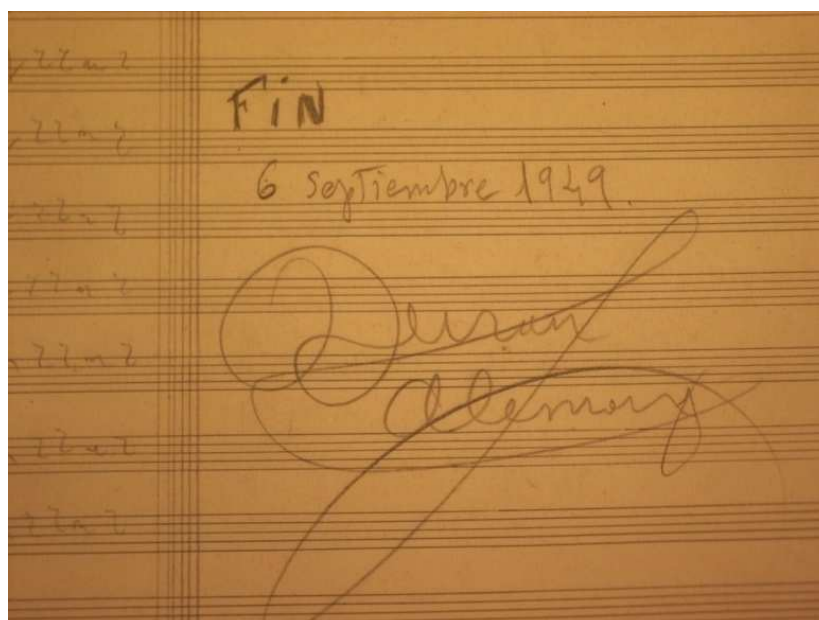


Figura 19. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película *La niña de Luzmela* (1949), de Ricardo Gascón. Bloque final. Última página. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Partichelas

Las partichelas son, además de la partitura orquestal, los otros documentos donde queda inscrita la música incidental de la película. A excepción de en la obra de López-Quiroga, están ausentes en la producción consultada del resto de compositores objeto de estudio.

En el interior de los sobres que albergan las partituras cinematográficas del autor sevillano, estos originales se encuentran acordonados con cintas junto a la partitura orquestal del filme a la que pertenecen. En el margen superior de sus hojas consta el nombre del instrumento al que van destinados y el número y/o título del bloque identificativo de la secuencia a la que corresponde la música que en ellos hay transcrita. Aparte de estos, no presentan ningún otro dato complementario (véase figura 20).

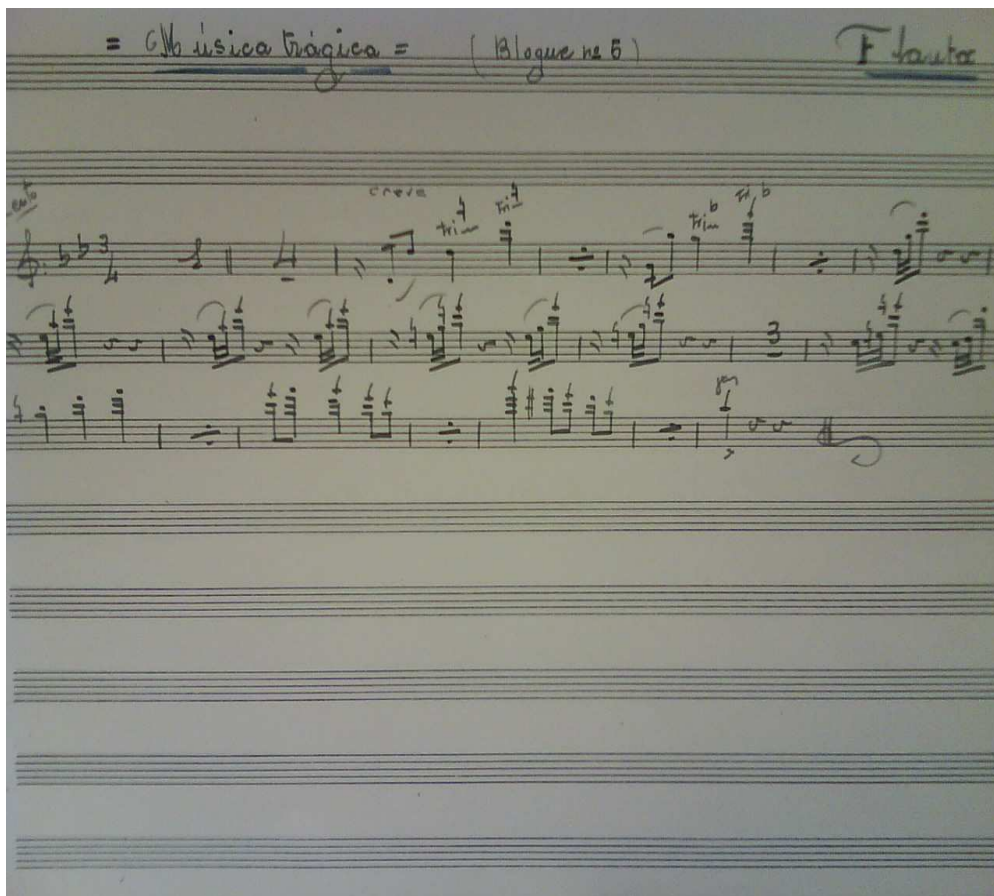


Figura 20. Partichela para flauta de Manuel López-Quiroga para la película *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado. Bloque N°5 “Música trágica”. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.

Música diegética

No es habitual que la música de pantalla se inserte en la partitura para orquesta por distintas causas. La principal es que se escribe antes que aquella para utilizarla en *playback* durante el rodaje de las escenas en las que toma partido. También es posible que su autor sea otro diferente al de la música incidental del filme, de ahí su exclusión de la obra orquestal.

El número de partituras aún existentes de esta categoría es mucho menor en comparación con las que se conservan de música extradiegética. Solo en algunos casos en los que el compositor de esta última es a la vez el autor de la música de pantalla es posible encontrar algún material en los archivos.

Estas obras, al igual que la música de fondo, comprenden piezas de todo tipo, dependiendo del género filmico en el que intervengan. Para las películas de corte histórico, según la época que se retrate, se hallan transcritas canciones trovadorescas, danzas cortesanas, así como románticas polcas y valeses. A los filmes ambientados en el siglo XX, pertenecen obras tanto de corte clásico como popular, en función del escenario donde se desarrolle la acción, desde música para barracas de feria, pasando por marchas militares, hasta elegantes bailes de carnaval. Junto a estas, se sitúan las partituras que recogen música de índole tradicional y urbana. Entre las primeras se encuentran composiciones características de países extranjeros como danzas marroquíes, cantos africanos y melodías cubanas, y la música popular nacional constituida por jotas, chotis, pasodobles, pasacalles, tonadillas, zambras, entre otras. La música popular urbana que completa este repertorio es el *jazz*.

Cualquiera de las manifestaciones musicales citadas aparece representada en estas fuentes tanto a través de la música instrumental como vocal. Existen piezas para solistas, grupos de cámara, pequeñas orquestas, bandas, conjuntos de *jazz* y otras agrupaciones, de las que se conservan principalmente las partichelas (véase figura 21).

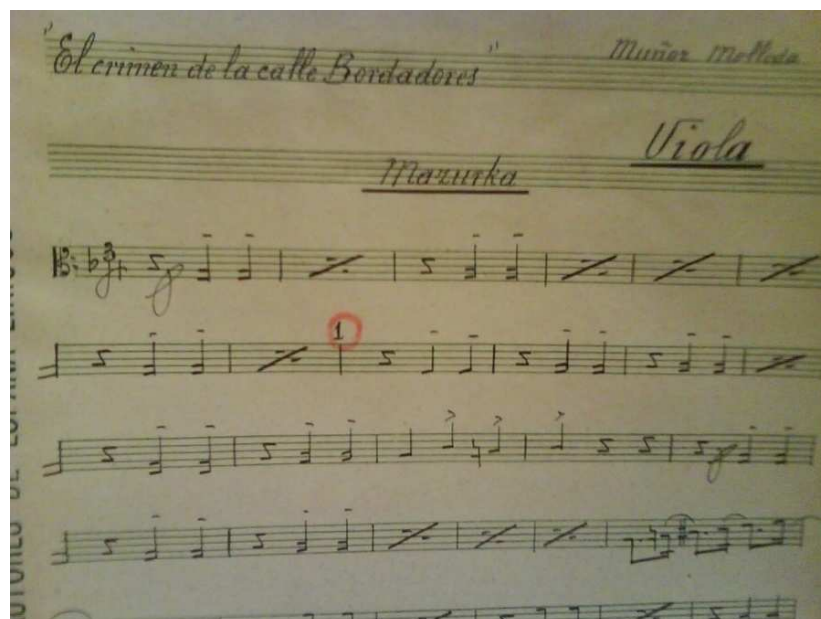


Figura 21. Partichela para viola de José Muñoz Molleda para la película *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Como en el caso de la música incidental, una portada puede encabezar estas obras donde consta el título de la misma y el compositor. Si se trata de una canción, a veces también figura el letrista (véase figura 22).

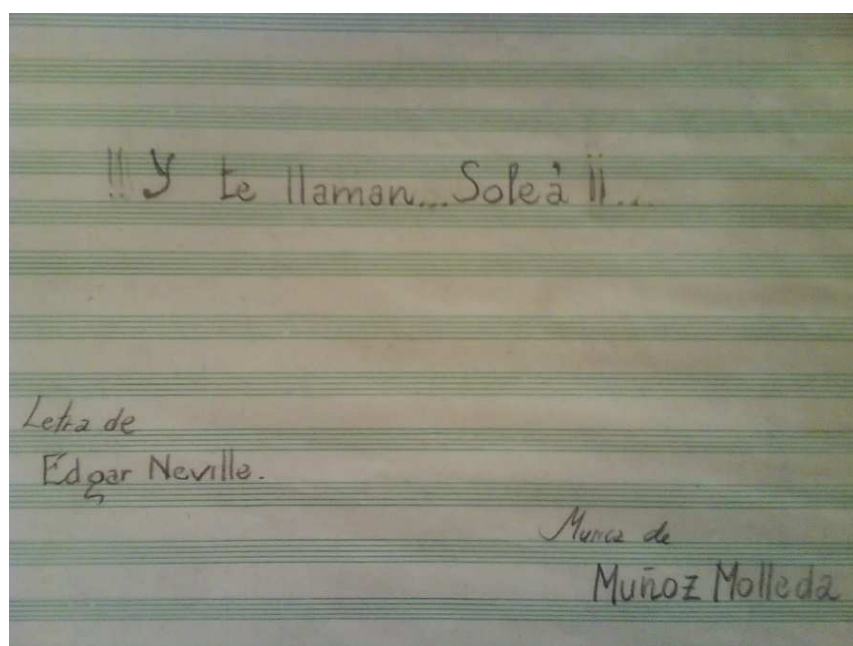


Figura 22. Partitura de la canción *Y te llaman Soleá* de José Muñoz Molleda para la película *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville. Letra de Edgar Neville. Portada. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Sin embargo, el texto de estas melodías suele estar omitido en la partitura, compuesta únicamente por la música de la parte vocal solista y la instrumental de acompañamiento.

1.6. Otros documentos musicales

En el interior de los sobres, cajas y carpetas donde se conservan todos los manuscritos previamente detallados, se hallan diversos papeles que proporcionan información adicional acerca de la banda sonora. Este apartado engloba letras de canciones, guiones musicales y notas sobre la plantilla instrumental.

Letras de canciones

Las letras de las canciones aparecen anotadas a mano por su autor, o a máquina, sobre cuartillas o pequeños fragmentos de papel¹²² (véanse figuras 23 y 24).

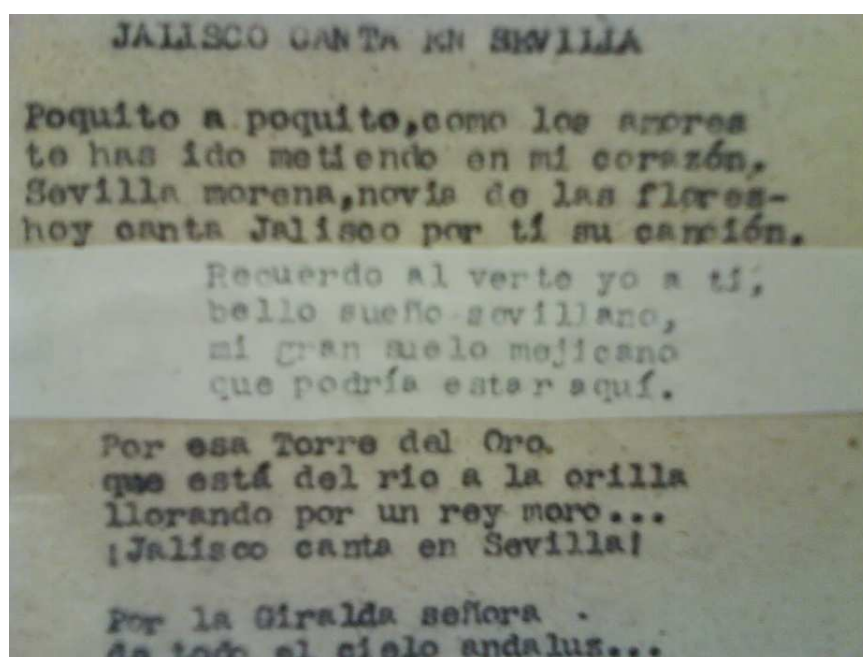


Figura 23. Canción *Jalisco canta en Sevilla* de la película del mismo nombre (1948), de Fernando de Fuentes. Letra de Quintero y León. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.

¹²² Estos documentos están ausentes en la producción consultada de Parada de la Puente y de Duran i Alemany.

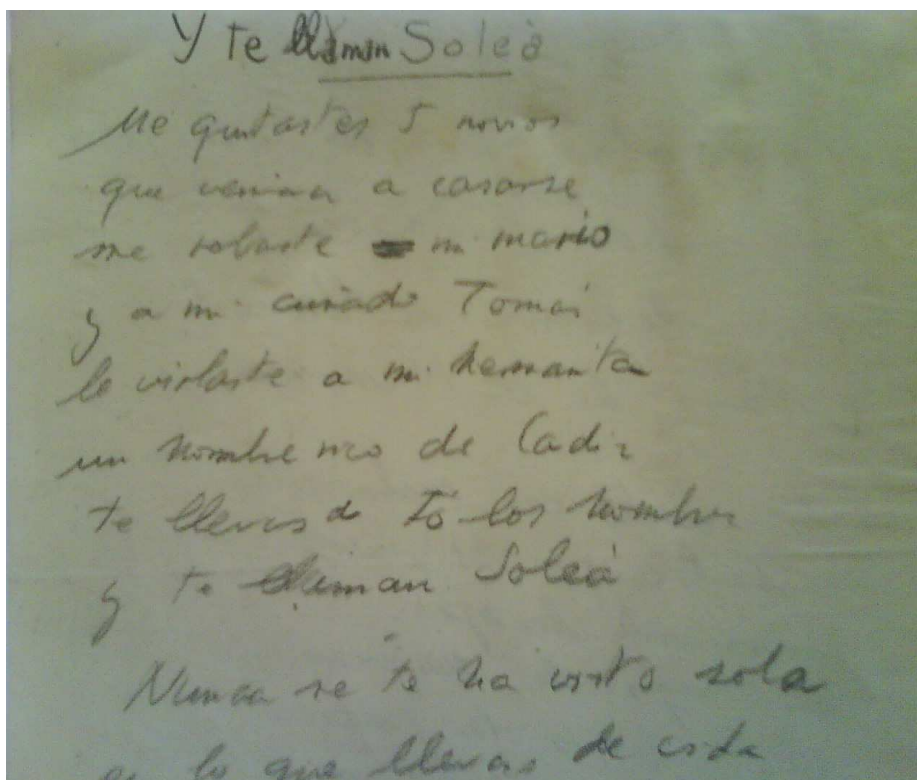


Figura 24¹²³. Canción *Y te llaman Soleá* de la película *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville. Letra de Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Guiones musicales

Una vez rodada la película, es el momento de visionarla y determinar qué partes de la misma llevarán música y con qué fin. Para ello, se anotan las escenas pertinentes, la acción que en ellas acontece, su extensión, las características musicales que se precisan en su acompañamiento y el momento exacto en que este debe comenzar y terminar. El resultado de esta minuciosa labor es el guion musical¹²⁴. Joaquín López González lo define como “listado de los bloques (numerados según el metraje o el tiempo), con una breve indicación sobre la escena y –a veces– la duración del mismo”¹²⁵. A estos datos se pueden sumar otros como detalles significativos del acompañamiento musical requerido (carácter, *tempo*, instrumentación, entre otros) y, en ocasiones, los ruidos correspondientes.

¹²³ Me quitastes (sic) 5 novios / que venían a casarse / me robaste mi marío (sic) / y a mi cuñado Tomás / le virlaste (sic) a mi hermanita / un hombre rico de Cádiz / te llevas a to' (sic) los hombres / y te llaman Soleá / Nunca se te ha visto sola / en lo que llevas de vida.

¹²⁴ Estos guiones están ausentes en la producción consultada de Duran i Alemany.

¹²⁵ LÓPEZ G. *Música y cine...*, p. 310.

Dichas anotaciones pueden estar escritas del puño y letra del compositor, tomadas durante el visionado de la copia de trabajo del filme, o mecanografiadas a máquina, cuando el director es el encargado de enviarlas ya plasmadas al músico¹²⁶. En el guion musical de la película *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado, se observan los bloques numerados en el margen izquierdo, y en el centro el comentario de las escenas y música correspondientes, junto con su duración (véase figura 25).

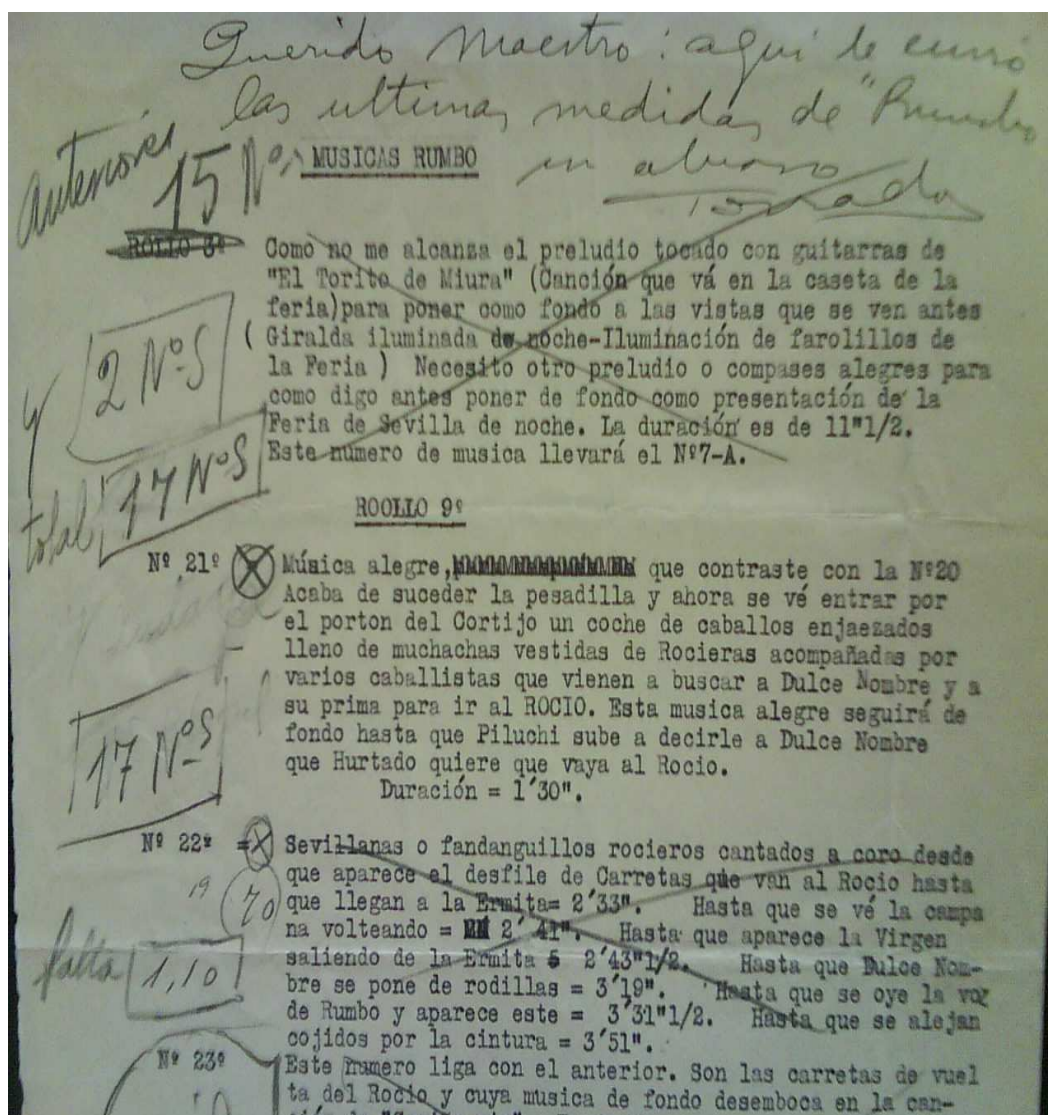


Figura 25¹²⁷. Guion musical de la película *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ En el margen superior de la página se puede leer la siguiente nota del director Ramón Torrado dirigida a Manuel López-Quiroga: Querido maestro: aquí le envío / las últimas medidas de Rumbo / un abrazo / Torrado.

En el archivo de José Muñoz Molleda fue descubierto el guion musical perteneciente al filme de Arturo Ruiz-Castillo, *Dos caminos* (1953). A pesar de encontrarse fuera del período estudiado, se ha creído conveniente su inclusión en esta parte del trabajo dada la claridad con que ejemplifica lo expuesto anteriormente (véase figura 26).

<u>"DOS CAMINOS"</u>					
GUIÓN DE MÚSICA					
<u>Rollo 1º</u>					
Director: ARTURO RUIZ-CASTILLO					
Músico: MTRO. MUÑOZ MOLLEDA					
Blo- que	E s c e n a	Mtrs	Tiem po	M ú s i c a	Ruidos
<u>1</u>	Titulos	45	1'37"	A gran orquesta el te ma de Miguel para deri var a ritmo de pasos	
<u>2</u>	Suelo-Travelling	11	24"	Sigue ritmo de pasos	
	Pies que se paran.-Maquis	15,5	34"	Tras un calderón, otra vez al ritmo	pasos, botas
	Calles del pueblo. Los maquis - avanzan con metralletas hasta P.P. ventana	36,5	1'19" 1'19"	Culmina el ritmo en acelerado y termina - escueto	sobre piedra
	Desde la ventana la casa con Antonio y Carmen			Sin musica	
<u>3</u>	Se abre la puerta. Entran los ma- quis y se llevan a Antonio. Sale a la ventana Carmen y Maquis de ja caer cargador	15	30 38"	Efectista. Agitado y - con inquietud. Resual- ve en graves...	

Figura 26. Guion musical para la película *Dos caminos* (1953), de Arturo Ruiz-Castillo.
Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Plantillas orquestales

Otro de los materiales encontrado junto a las partituras son las anotaciones hechas en cuartillas acerca de la plantilla orquestal, donde se especifica el número de instrumentos agrupados por familias y, a veces, la suma total de los mismos¹²⁸ (véase figura 27).

1' Flautín o 2ª Flauta	1' Flautín
1 Flauta	1 Flauta
1 Oboe	1 Oboe
1 C. I.	2 Clarinetes
2 Clarinetes	1 Fagot
1 Fagot	2 Trompas
2 Trompas	2 Trompetas
2 Trompetas	2 Trombones
2 Trombones	1 Tuba
1 Tuba	1 caja
1 Timbales (2)	1 Bumbo y plat.
2 Sax (alto)	2 Sax
1 (Tenor)	1 C. I.
1 Caja	
1 Bumbo y platillos	
	18.

Figura 27. Plantilla orquestal de la banda sonora de José Muñoz Molleda para la película *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

1.7. Ediciones comerciales

Además de los originales, existen otras fuentes a las que acudir para obtener información sobre la música española cinematográfica de posguerra: las partituras editadas y las grabaciones discográficas.

¹²⁸ Estos materiales solo se conservan en la obra de Muñoz Molleda.

Partituras

La música diegética, fundamentalmente las canciones y melodías que gracias a las películas alcanzaron gran éxito en aquella época, constituyeron el principal objeto de edición en partitura. Sometidas a los arreglos pertinentes, fueron sacadas al mercado para su interpretación vocal con acompañamiento instrumental de banda o piano. Sambas, foxtrots lentos y rápidos, *slows*, zambas, pasodobles, pasacalles, entre otros, se publicaron en Madrid y Barcelona por Ediciones Armónico, Ritmo y Melodía, Publicaciones Musicales Marta, Harmonía y otras durante la posguerra (véanse figuras 28 y 29). La Biblioteca Nacional de España conserva varias de ellas. Actualmente, Ediciones Quiroga, continúa divulgando las obras del compositor sevillano. Algunos de sus éxitos cinematográficos pueden encontrarse en volúmenes monográficos dedicados a grandes artistas de la copla como Imperio Argentina, Juanita Reina, Concha Piquer, Estrellita Castro y otros.

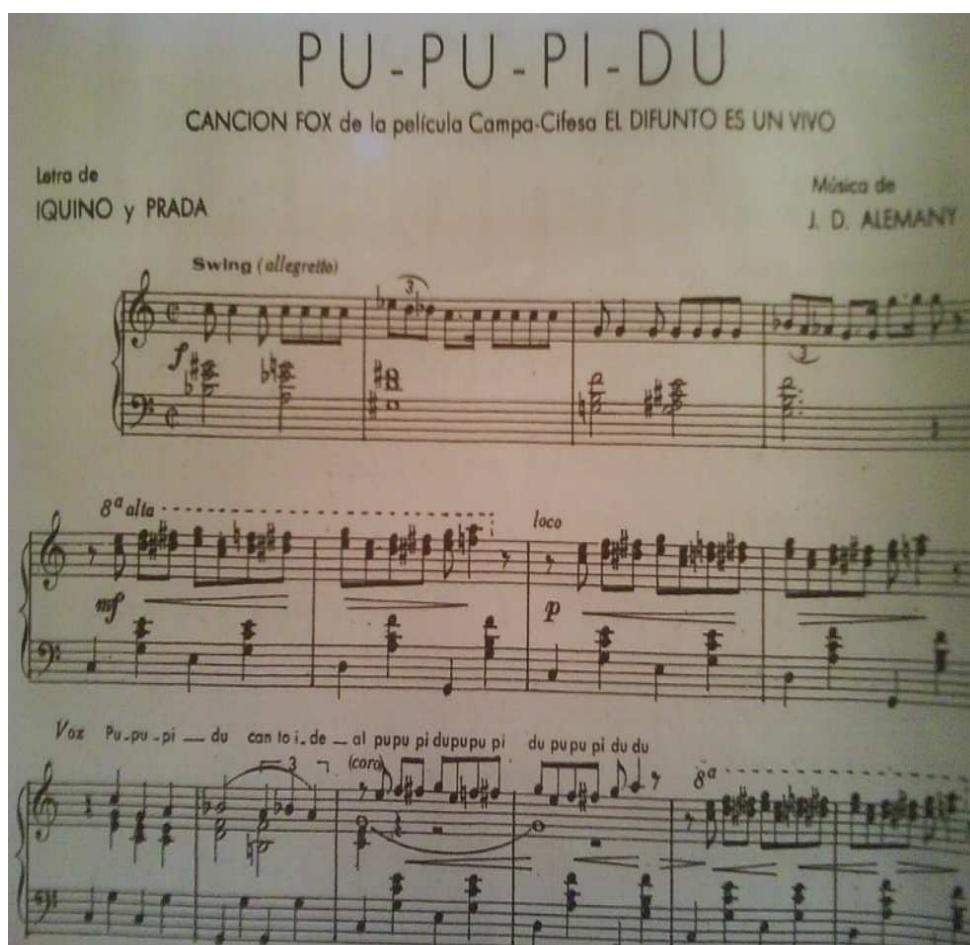


Figura 28. Canción fox *Pu-pu-pi-du* de Joan Duran i Alemany para la película *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino. Letra de Iquino y Prada. Barcelona: Ediciones Armónico (1941). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Figura 29. Samba *El Triqui-truco* de Joan Duran i Alemany para la película *Eres un caso* (1946), de Ramón Quadreny. Letra de R. Quadreny. Transc. de Xanti. Madrid: Harmonía (1946). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Grabaciones discográficas

Tanto la música incidental como diegética de las películas españolas analizadas se ha difundido a través del disco. La Compañía del Gramófono Odeón puso a la venta vinilos de 78 r.p.m. que, al igual que hicieran las partituras editadas de aquella época, recogían las célebres canciones de la pantalla grande. En la Biblioteca Nacional de España existen algunos de ellos.

En 1997, la discográfica Blue Moon editó dos discos compactos con el título *Melodías populares del cine español de los años 40*¹²⁹, con un total de veinticinco

¹²⁹ VV.AA. *Melodías populares del cine español de los años 40*. (2 discos compactos). Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, 1997.

piezas, algunas pertenecientes a los autores estudiados, específicamente a Joan Duran i Alemany, José Ruiz de Azagra, y Juan Quintero Muñoz¹³⁰.

José Nieto y Benito Lauret, a finales del siglo XX, se encargaron de recuperar una pequeña parte de la producción cinematográfica de Juan Quintero Muñoz, Jesús García Leoz y Manuel Parada de la Puente, que quedó plasmada en tres compactos¹³¹, cada uno dedicado a un compositor, con la música incidental de algunas películas en las que trabajaron, como *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña, *Balarrasa* (1950) de José Antonio Nieves Conde, *La sirena negra* (1947) de Carlos Serrano de Osma, *El escándalo* (1943) y *Raza* (1941) ambas de José Luis Sáenz de Heredia, entre otras.

1.8. Métodos y procedimientos

Puesto que el principal objetivo de esta tesis es el examen de la música cinematográfica unida a la imagen, una vez observada la bibliografía internacional y nacional, se procedió a valorar diversos análisis audiovisuales para establecer los criterios que se tendrían en cuenta durante el visionado de las películas. Entre los estudios contrastados existen diversas tipologías que son detalladas a continuación. Para ello se parte de aquellas cuyo planteamiento difiere en gran medida del que persigue esta investigación —ya sea por excluir la imagen o la música en sus explicaciones, por atender a ambas pero de manera superficial, o por carecer de una terminología musical técnica—, hasta llegar a las que más se acercan a él, independientemente de las fechas en que fueron publicadas.

La música. De secundaria a protagonista

Por una parte se encuentran los estudios que, o bien analizan la banda sonora eludiendo cualquier referencia a la propia música, mencionando únicamente su aportación al filme, o por el contrario se aproximan a la misma prescindiendo de la película para la que fue compuesta, es decir, independientemente de las escenas a las que acompaña. Al primer grupo pertenecen propuestas como la de Carlos A. Cuéllar sobre la banda sonora del filme de Bob Fosse, *Cabaret* (1972), incluida en su obra *Cine y música: el arte al servicio del arte*¹³². Esta se constituye de breves descripciones de

¹³⁰ Las notas de Jordi Pujol Baulenas a los discos aportan gran información no solo de los compositores que firmaron grandes éxitos de la canción, sino también de los cantantes y orquestas famosas de aquella época, con imágenes ilustrativas.

¹³¹ QUINTERO / GARCÍA LEOZ / PARADA. *José Nieto dirige la música de...*

¹³² CUÉLLAR. *Op. cit.*

algunos de los espectáculos musicales de cabaré que impregnan la película, indicando su significado dentro de ella con relación a la historia narrada y a la acción que allí se desarrolla. El espectáculo con el que se abre el largometraje, “Wilkommen”, es comentado por Cuéllar de este modo: “...es interpretado por el maestro de ceremonias del cabaré quien da la bienvenida al público asistente e introduce a los artistas del espectáculo. Este número musical se presenta en montaje paralelo con la llegada del protagonista masculino, Brian Roberts, a Berlín”¹³³.

El autor resalta lo que las canciones comunican con sus letras respecto a la trama del filme, así como el sentido del número en sí. Por ejemplo, la canción “Money, money” alude a la burguesía germana simpatizante del partido nazi, y “Maybe this time” “sirve de contrapunto al inicio de las relaciones amorosas entre Sally y Brian”¹³⁴.

En otras palabras. Al igual que cualquier banda sonora cinematográfica subraya, refuerza, insinúa unos acontecimientos o recrea una época o lugar, los espectáculos de la película *Cabaret* asumen algunas de esas funciones, separados de las imágenes a las que se refieren.

El planteamiento de Joan Padrol en *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*¹³⁵, corresponde al otro tipo citado. En la segunda parte de este volumen, el autor concede unas páginas a la vida y obra del compositor vizcaíno. En el capítulo en el que engloba su producción musical cinematográfica, no se limita a ordenarla cronológicamente, sino que junto a muchos de los títulos enunciados añade unas líneas sobre su contenido. Sobre *Españolas en París* (1971), de Roberto Bodegas, Padrol reseña hasta veintiún fragmentos musicales de la siguiente manera:

...2) en la presentación de Laura Valenzuela suenan compases de “La Machicha” para denotar quizá su carácter liberado y su aspiración a sentirse francesa por los cuatro costados; 3) en la encuesta sobre las criadas españolas se puede escuchar un tema muy rápido y penetrante; 4) el tema de Isabel se escucha por primera vez cuando cree que no podrá hablar nunca francés. Es un tema inspirado en Rameau, pero muy actualizado; 5) en la conversación entre López Vázquez y Laura Valenzuela se oye muy tenue los compases de un vals muy lento al estilo francés¹³⁶.

¹³³ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ PADROL, Joan. <<Carmelo Bernaola>>. En: CALVO (coord.). *Op. cit.*, pp. 77-123.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 107.

Junto al de Cuéllar y Padrol, fueron descartados otros exámenes similares, como el de Salvador Ruiz de Luna en *La música en el cine y la música para el cine*¹³⁷, que elaboran un superfluo reconocimiento de la banda sonora, fundamentalmente de su carácter y finalidad, mediante calificativos triviales como “sinuosa”, “expresiva”, “obsesiva”, “rápida”, “penetrante”, “tenue”, en sustitución de un lenguaje especializado.

Otros autores, cuidan más la terminología musical en sus presentaciones, gracias a la cual el lector recibe una orientación precisa, no obstante siguen omitiendo la imagen en las mismas. Así obra Julio Carlos Arce Bueno en la última parte de *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto*¹³⁸. En ella, comienza con las características generales de la música de cine de Nieto en cuanto a género, estilo, técnica, forma, cohesión, melodía, armonía, textura e instrumentación, que seguidamente ilustra sobre filmes como *Amantes*, *Intruso*, *Amanece que no es poco*, *Bwana*, *El perro del hortelano*, *Beltenebros*, entre otros, aunque sin sacar a relucir escenas concretas de cada uno de ellos, simplemente se refiere a la banda sonora de los mismos en su conjunto. En las ocasiones en que la singularidad musical a subrayar se ubica en un espacio determinado de la película y de la partitura en lugar de distribuirse por toda ella, Arce se remite a la misma no desde la escena donde toma lugar, sino a través del bloque musical al que pertenece. Tal es el caso de la interpretación que realiza del bloque N°5 del filme de Vicente Aranda, *Intruso* (1993):

La línea del bajo, junto a un grupo de instrumentos de cuerda, va a sostener una textura que podemos calificar de amalgama. Se produce una yuxtaposición de elementos muy diversos: un diseño compuesto por semicorcheas se sucede a modo de *ostinato*, primero en las violas y posteriormente en los violines; a partir del tercer compás aparece un motivo de carácter rítmico realizado por un grupo de instrumentos de cuerda a base de corcheas. La textura se rellena con breves y sutiles motivos con alteraciones rítmicas y recursos tímbricos como *pizzicatos*, trémolos, sonidos ejecutados sobre el puente de los instrumentos de cuerda, etcétera¹³⁹.

Por otro lado están los estudios que agregan la imagen junto a la música en sus declaraciones. Sin embargo, el tratamiento dado a estos elementos es variable. Trabajos como el de Manvell y Huntley, *The Technique of Film Music*¹⁴⁰, observan superficialmente ambas disciplinas. Los autores otorgan un breve espacio a las

¹³⁷ RUIZ DE LUNA. *Op. cit.*

¹³⁸ ALVARES, Rosa / ARCE, Julio Carlos. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996, pp. 179-231.

¹³⁹ *Ibid.*, p 216.

¹⁴⁰ MANVELL / HUNTLEY. *Op. cit.*

características principales de la banda sonora (cuántos temas musicales la gobiernan, qué instrumentos son los predominantes y si existe un *tempo* o un ritmo protagonistas). A continuación señalan algunas de las escenas musicalmente más destacadas sobre las que reflejar las peculiaridades citadas. La exposición sobre la música compuesta por Arthur Bliss para el filme de William Cameron Menzies, *Things to Come* (*La vida futura*) (1936), se inicia del siguiente modo:

Después de una guerra a gran escala, el mundo está en ruinas y la pestilencia estalla, esparcida por un desesperado adversario; la música subraya la naturaleza emocional de las escenas. Sigue un período de reconstrucción y una secuencia en la que nuevas máquinas reconstruyen las ciudades del futuro. Bliss produjo algunos sonidos orquestales extraordinarios para sugerir el gran y escondido poder del equipo, usando los zumbantes efectos de grandes masas de cuerdas al unísono, con secciones alternadas tocando pizzicato¹⁴¹.

Discursos similares aparecen en *Rota-Fellini* de Carlos Colón¹⁴², *Cien bandas sonoras en la historia del cine* de Roberto Cueto¹⁴³, la *Enciclopedia de las bandas sonoras* de Conrado Xalabarder¹⁴⁴, *La música en el cine* de Michel Chion¹⁴⁵, *La música en el cine* de Russell Lack¹⁴⁶, así como en *Ciudadano Kane: Orson Welles (1941)*¹⁴⁷ de José Javier Marzal.

En contraposición a estos escritos, existen otros que atienden a la relación música-imagen de forma más amplia, pero sin ahondar en la música en sí misma. Fred Karlin en *Listening to Movies*¹⁴⁸ explora de forma extensa y estructurada varias bandas sonoras como guía para un público inexperto con el propósito de entrenarle en la escucha de este tipo de obras y poder así evaluarlas. Enuncia algunas propiedades de la partitura tales como su concepción sinfónica o camerística, el lenguaje estilístico predominante, su construcción a base de temas o motivos, el ritmo sobresaliente y lo que estas aportan al filme. De la creación de Erich W. Korngold para la película de Michael Curtiz y William Keighley, *The Adventures of Robin Hood* (*Robin de los bosques*), (1938), apunta lo siguiente:

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴² COLÓN PERALES. *Rota...*

¹⁴³ CUETO. *Cien bandas sonoras...*

¹⁴⁴ XALABARDER. *Op. cit.*

¹⁴⁵ CHION. *La música...*

¹⁴⁶ LACK. *Op. cit.*

¹⁴⁷ MARZAL, José Javier. *Ciudadano Kane: Orson Welles (1941)*. Valencia: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2000.

¹⁴⁸ KARLIN. *Listening to Movies...*

...incluye la utilización de todos los recursos instrumentales de una gran orquesta, el entrelazado y el desarrollo de un número de temas inicialmente identificados con una situación o personaje particular, el rico lenguaje armónico de finales del siglo XIX y una participación con el drama considerado normalmente operístico en naturaleza debido a su estrecha conexión con la acción en cada momento¹⁴⁹.

Después presenta la lista de cortes musicales con su duración y un título identificativo para cada uno. Karlin no indaga en la música de esos pequeños fragmentos, tan solo especifica el momento exacto en que estos comienzan a sonar dentro de la secuencia, el instante en que terminan, si empiezan a la vez que la escena o en un momento concreto dentro de la misma y el efecto que ello produce, si son demasiado breves, si se encuentran bajo diálogos, y otras puntualizaciones. Seguidamente nombra los temas musicales indicando en qué cortes se encuentran, y, en muy pocas ocasiones, lo que expresan en el filme. Por último, recoge las impresiones provocadas en conjunto por la banda sonora sobre el largometraje, como los habituales refuerzo, subrayado, ambientación, entre otros, mostrando en ocasiones los extractos en los que con mayor claridad se reflejan tales funciones.

Josep Lluís i Falcó propone un vasto estudio de la música en <<Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica>>¹⁵⁰, pero con terminología específica para cada apartado, respondiendo a cuestiones como la estructura temática, función articuladora, coherencia argumental, entre otras, a través de las cuales determina el cometido de la música en dicha secuencia y sus características en cuanto al plano auditivo, cómo se introduce en la escena, su duración y su ubicación en el montaje, pero no acerca de sus particularidades *per se*, lo mismo que Karlin. Su exposición de la secuencia prólogo de la película *Raiders of the Lost Ark (En busca del arca perdida)*, (1981), de Steven Spielberg comienza así:

Musicalmente, la secuencia presenta tres bloques, de los cuales podemos decir (prescindiendo del contexto filmico: MDC) que han sido compuestos por un compositor profesional de la música cinematográfica, en este caso John Williams. Presentan una estructura politemática y un carácter predominantemente físico, aunque el primer bloque podría también ser considerado como anímico¹⁵¹.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵⁰ LLUÍS I FALCÓ, Josep. <<Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica>>. *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

Las obras de Javier Rodríguez Fraile: *Ennio Morricone: música, cine e historia*¹⁵², y Conrado Xalabarder, <<Principios informadores de la música de cine>>¹⁵³, exhiben planteamientos análogos.

El procedimiento analítico utilizado por Joaquín López González, en su tesis doctoral *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz*¹⁵⁴, aplicado a la banda sonora del citado músico para *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil, fue un importante punto de partida para la realización de esta tesis doctoral. López González fundamenta su propuesta en el texto de Fred Karlin¹⁵⁵, aunque penetra más que este en el análisis, que completa con fragmentos anotados en partitura. Para observar la interacción de la música con el argumento y las imágenes, sigue la metodología propuesta por Lluís i Falcó¹⁵⁶. Del tema principal de *Huella de luz*, escribe lo siguiente:

El tema principal de la banda sonora, al que hemos asignado la letra A, tiene un carácter claramente positivo, optimista. Lo identificamos con el título de la película, “Huella de luz”, que se refiere al deslumbrante rastro que dejan tras de sí los fuegos artificiales. Un rastro brillante y bello pero también fugaz y efímero. En su versión original está en la tonalidad de Fa Mayor y destacan en su configuración los intervalos de 4ª, 5ª y 6ª ascendente, así como los grupos de cuatro semicorcheas descendentes a modo de enlace. Parecen representar esos rastros lumínicos que caen tras la subida y explosión de un cohete¹⁵⁷.

El análisis de López González se distingue por profundizar en la revisión de la música, incorporar las transcripciones necesarias con el fin de suplementar y clarificar cada disertación, establecer el contexto visual donde tiene lugar el acontecimiento musical, determinar su significado y función dentro del mismo, y, en algunos casos, atender a las cualidades más relevantes de la imagen.

Otros procedimientos que son referentes cercanos para nuestra propuesta analítica se encuentran en la obra de Prendergast, *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. En esta destaca la aproximación de Frederick Sternfeld a la creación de Hugo Friedhofer para una de las escenas de la película de William Wyler, *The Best*

¹⁵² RODRÍGUEZ F. *Op. cit.*

¹⁵³ XALABARDER, Conrado. <<Principios informadores de la música de cine>>. En: OLARTE (ed.). *La música en...*, pp. 155-204.

¹⁵⁴ LÓPEZ G. *Música y cine...*

¹⁵⁵ KARLIN. *Listening to Movies...*

¹⁵⁶ LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>

¹⁵⁷ LÓPEZ G. *Música y cine...*, p. 372.

Years of Our Lives (Los mejores años de nuestra vida), (1946)¹⁵⁸. Sternfeld vincula en todo momento música e imagen, inspecciona con atención la partitura señalando, a medida que esta discurre, lo que sucede en la pantalla y el significado que ambas comparten. El autor también describe las posiciones de la cámara: “...mientras nos aproximamos al clímax, y mientras los ángulos de la cámara sugieren un imaginario despegue, la progresiva disminución del segundo motivo ascendente simboliza el calentamiento del motor”¹⁵⁹.

Uno de los capítulos que conforman la obra *Film Music I* es el de Steven D. Wescott, centrado en la banda sonora cinematográfica del filme de William Wyler, *Ben-Hur* (1959), firmada por Miklós Rózsa¹⁶⁰. El objeto principal del examen –uno de los más completos hasta el momento– es el uso que Rózsa hace del *leitmotiv* a lo largo de casi todo el filme. Las ideas presentadas por el autor sobre los distintos fragmentos musicales se ilustran con secciones de la partitura, abundantes a lo largo del análisis. Aporta datos sobre la estructura, el ritmo, la melodía, la armonía, la tonalidad, la modalidad, el tipo de escala, las cadencias, los acordes, la interválica, la instrumentación y demás aspectos de una obra musical. Wescott relaciona los distintos extractos musicales, observando si presentan o no elementos en común, cuál es su procedencia, las transformaciones que sufren durante el filme y si son recurrentes en la composición. Selecciona solo algunos pasajes que prueban perfectamente el empleo del *leitmotiv* por Rózsa y que distinguen a la partitura fílmica. Aparte de su naturaleza musical, se repasa su carácter y potencia expresiva dentro del largometraje, como se demuestra a continuación:

El uso melódico y armónico del tritono, especialmente en los gestos descendentes coloreados por ornamentación cromática, representa la característica más sobresaliente de este grupo de temas. (Sin necesidad de mayor interpretación, puede de hecho representar el tradicional *diabolus in música*, que aquí funciona como diablo musical simbólico en el drama de *Ben-Hur*.) Esta poderosa y disonante fórmula se extiende por muchas de las más trágicas escenas del filme, incluyendo las del encarcelamiento de la madre y hermana de Ben-Hur, y es especialmente evidente en la música asociada con los “leprosos”¹⁶¹.

¹⁵⁸ STERNFELD, Frederick W. <<Music and the Feature Film>>. *Musical Quarterly*. Octubre, 1947. Citado en PRENDERGAST. *Op. cit.*, pp. 77-79.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶⁰ WESCOTT, Steven D. <<Miklós Rózsa's *Ben-Hur*: The Musical-Dramatic Function of the Hollywood *Leitmotiv*>>. En: McCARTY. *Film Music...*, pp. 183-207.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

Como enriquecimiento de cualquiera de los estudios citados, se inserta ocasionalmente información relativa a la vida y obra del compositor, método de trabajo, familiaridad con el género filmico en cuestión, su concepción de la partitura, la relación con el director, el rodaje, anécdotas relevantes, la ficha técnica, sinopsis, premios o galardones, críticas, entre otros aspectos.

En la tesis se empleó el léxico propuesto por Lluís i Falcó¹⁶² y Xalabarder¹⁶³ referente a la conjunción música-imagen, así como el vocabulario cinematográfico específico para describir particularidades de las escenas –tomado de las obras de Bordwell y Thompson¹⁶⁴ y de Most¹⁶⁵– que se incluyen en el corpus anexo.

Visionados, grabaciones y transcripciones

Una vez seleccionado el tipo de análisis a realizar, se reunió la filmografía de cada compositor objeto de investigación dentro del período 1939-1950. Dado el alto número de películas en mal estado, en proceso de restauración, en conservación o ausentes del fondo cinematográfico de la Filmoteca Española, no se consideró pertinente realizar ningún tipo de discriminación previa, visionando el total de títulos de cada autor disponibles en este organismo hasta agosto de 2012¹⁶⁶. Un porcentaje importante de los mismos fue adquirido a través de la grabación en vídeo de diversas emisiones televisivas. En la tesis aparecen representados un total de 123 largometrajes.

Las sesiones de visionado plantearon varios problemas dependiendo del formato en el que se preservara el filme. Mientras que el DVD ofrece grandes ventajas a la hora de acceder con rapidez a escenas concretas de la película, el resto de sistemas utilizados (U-matic, Betamax, VHS, Betacam y cine) son bastante más lentos en ese aspecto además de presentar otras dificultades. La principal es el desfase que se crea en el cronometraje tras someter a las cintas a sucesivos rebobinados, necesarios, por otro lado, para observar en su totalidad la imagen y la música de las distintas secuencias. Dicho inconveniente, obligó a realizar varios visionados de cada filme.

¹⁶² LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>

¹⁶³ XALABARDER. <<Principios informadores...>>, pp. 155-204.

¹⁶⁴ BORDWELL, David / THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

¹⁶⁵ MOST, Jacob. *Así se crea cine: métodos prácticos para realizar el guion, la producción, la dirección, el rodaje, el montaje y la sonorización, desde la primera toma hasta la proyección de la película*. Barcelona: Rosaljai, 1997.

¹⁶⁶ En el último capítulo de esta tesis dedicado a los compositores se encuentran elaboradas las tablas de sus filmografías correspondientes, indicando las películas que fueron visionadas.

Durante el primero, fueron anotados en horas, minutos y segundos, los instantes exactos de inicio y fin de cada secuencia que llevaba acompañamiento musical, sin atender a ningún otro aspecto, con el objeto de no rebobinar y así mantener intacto el contador de tiempo. En los siguientes visionados, se examinaron música e imagen sin perjuicio de alterar el cronometraje con los sucesivos rebobinados lo cual permitió explorar con precisión todas las características. De cada fragmento musical se anotaron las particularidades relacionadas con los diversos momentos del filme donde aparecían insertados, concretamente su localización (cronometraje), significado y finalidad dentro de la escena, plano auditivo (su posición sonora en primer plano, segundo plano o fondo respecto a los diálogos y ruidos), su naturaleza incidental o diegética y las posibles anomalías encontradas en función de la calidad audiovisual de la cinta. Del mismo modo, se atendió a las peculiaridades de las secuencias a las que dichos bloques acompañaban, tanto en lo referente a la acción que acontecía en ellas, como a algunos aspectos de la imagen (encuadre, transición entre planos y movimiento de cámara).

En las sesiones de visionado fueron grabados en varios casetes todos los fragmentos musicales con el fin de realizar un estudio pormenorizado de los mismos sin acudir nuevamente a la película. A través de la escucha, se transcribieron los segmentos musicales más significativos de cada filme, entre ellos los correspondientes a los títulos de crédito, el tema principal, los temas centrales y secundarios, y algunas secciones de música diegética.

Estudio audiovisual

En posesión de las grabaciones musicales, las transcripciones correspondientes y las notas sobre la música e imagen tomadas en los visionados, se completó el análisis. Para un estudio ordenado de las diversas secuencias que incluían música fueron reunidas, por una parte, las sustentadas por acompañamiento incidental, y por otra las de apoyo diegético, con el fin de examinarlas separadamente. Puesto que la música interviene en escenas de naturaleza muy diversa, tras esta primera clasificación se realizó una segunda en función de la temática de las imágenes que dio como resultado los siguientes epígrafes: títulos de crédito iniciales, títulos de crédito finales y desarrollo argumental.

Los dos primeros enunciados recogen las secciones fílmicas con las que se abre y cierra la película en donde se muestra el elenco cinematográfico que ha intervenido en su realización. El desarrollo argumental corresponde al transcurso de la historia

narrativa, desde su comienzo hasta su conclusión, y alberga el resto de las escenas que llevan complemento musical, las cuales fueron reagrupadas en los siguientes apartados: emociones, velocidad en el desplazamiento, espacio dramático, vertebración temporal, personajes, voz en *off*, mensajes impresos, secuencias oníricas, simultaneidad de acciones y huecos.

Esta sistematización permitió observar todas las situaciones cinematográficas pertenecientes a un mismo grupo y de ese modo determinar sus características y la existencia o no de rasgos comunes entre sí. Para ello, se realizó en primer lugar un análisis puramente musical de las mismas sobre aspectos como la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre, la dinámica, el *tempo*, la textura y la forma, a partir del cual se establecieron los vínculos con el tratamiento de la imagen y la dramaturgia en su conjunto. Se revisaron y anotaron los datos extraídos durante los visionados sobre la relación de dichos bloques musicales con las imágenes respectivas, esto es, su localización, significado y función, plano auditivo, y las posibles anomalías encontradas relativas a la calidad audiovisual de la cinta. Por último, se comprobaron las notas sobre las citadas secuencias respecto a la acción y la imagen. De esta manera se procedió con las distintas escenas de cada una de las categorías arriba señaladas.

Expuesta la información obtenida, se llevó a cabo su ilustración con ejemplos de los compositores, como confirmación y complemento de las explicaciones. Tanto en el capítulo dedicado a la música incidental como en el centrado en la música diegética, se introdujeron al menos una demostración por autor y por tipo de escena, excepto cuando la filmografía consultada, bien por insuficiencia o por uniformidad, se mostró desprovista de una o varias de las secuencias “tipo” señaladas. En dichos casos, la ejemplificación aparece reducida, o bien, la falta de figuración de algún compositor se suple con una o más representaciones del resto de los músicos investigados. Al seleccionar los fragmentos musicales de los autores estudiados, se trató de obtener la mayor diversidad cinematográfica posible en cada uno de ellos, procurando ilustrar los distintos conjuntos de escenas temáticas con segmentos musicales pertenecientes a filmes diferentes.

La condición sonora del bloque musical fue otro aspecto a considerar. La baja calidad y el mal estado en que se encontraban muchos de ellos, forzó su exclusión al imposibilitar su análisis. A través de este primer examen se establecieron los distintos recursos compositivos con sus particularidades y finalidad, utilizados de forma generalizada por los creadores cinematográficos españoles de posguerra en función de

la naturaleza de las imágenes. Para fijar la manera distintiva de proceder de cada compositor, en el capítulo correspondiente se estudiaron individualmente sus producciones respectivas extrayendo las características mediante un análisis musicológico tradicional, observando los medios o parámetros expresivos que participan en el discurso de la música.

La extensión y variedad filmográficas de cada autor, determinaron el número de elementos musicales a observar, desde el ritmo, la armonía y la textura, entre otros, en el caso de García Leoz con un amplio corpus cinematográfico, a simplemente el discurso melódico, como sucedió con el exiguo legado de Ferrés i Mussolas. Acompañando a cada particularidad se incluyeron varios fragmentos musicales ubicados en sus respectivas secuencias. Al igual que en los capítulos precedentes, en la elección de los segmentos se tuvieron en cuenta su calidad sonora y la variedad en su procedencia filmográfica. Escogidos los ejemplos, se consultaron las partituras cinematográficas aún conservadas con el fin de hallar dichos segmentos, copiarlos, estudiarlos debidamente ratificando, completando o corrigiendo –según cada caso– la información obtenida de ellos a través de los visionados, grabaciones y transcripciones, e insertarlos en la tesis.

La localización de los diferentes fragmentos musicales fue una tarea laboriosa. La música de una partitura cinematográfica está estructurada en bloques identificados con un número y/o título relativo a la escena en la que intervienen. Muchas de las partituras examinadas los presentaban desordenados por lo que el primer paso fue reorganizarlos. Puesto que la paginación de estas obras es imprecisa por diversas causas¹⁶⁷, los únicos referentes para llevar a cabo esta labor fueron los números de los bloques, salvo cuando estaban ausentes, en cuyo caso solo sirvieron de guía los encabezamientos y la lectura de la propia música. Ordenadas las partituras, fue el momento de encontrar los diferentes fragmentos mediante la observación íntegra de las composiciones.

Estructura y procedimiento del análisis musical

Una vez recopilado y examinado todo el material, fue diseñado el modelo de análisis. Los créditos iniciales y finales, al ser las partes más breves de cualquier película, se incluyen en primer lugar; a continuación se aborda el desarrollo argumental, donde se concentra el grueso de la banda sonora.

¹⁶⁷ No todas las hojas aparecen paginadas; la paginación se reanuda al inicio de cada bloque; numeración errónea; se emplea una doble paginación no coincidente señalizada en dos colores a lo largo de la obra.

La música de los títulos de apertura y de cierre se observa únicamente desde el punto de vista del número de temas que la componen y la función que desempeñan en la presentación y conclusión del filme. Esto se debe a que en estas secciones se reúnen melodías de diversa naturaleza en función del género fílmico y su carácter (trágico, cómico, sentimental, tenso, entre otros), que después son clasificadas y analizadas en el curso del relato.

En el estudio del desarrollo argumental, cada apartado relativo a las diversas tipologías de escenas con complemento musical (emociones, velocidad en el desplazamiento, espacio dramático, vertebración temporal, personajes, voz en *off*, mensajes impresos, secuencias oníricas, simultaneidad de acciones y huecos) se inicia con un comentario sobre las características comunes acerca de la acción dramática que tiene lugar en las imágenes que albergan. Se añaden también observaciones sobre su conformación respecto al encuadre, transición entre planos y movimiento de cámara en aquellos casos en que tales aspectos resultaron llamativos por su recurrencia en la confección de secuencias temáticas similares. A continuación se sitúa el análisis de la música acompañante.

El orden de epígrafes relativo a las secuencias temáticas comprendidas en el desarrollo argumental responde a la naturaleza de la música inserta en cada una de ellas, colocando en primera posición aquellas que utilizan fórmulas musicales diferentes, (emociones, velocidad en el desplazamiento, espacio dramático y vertebración temporal), y ubicando a continuación las que emplean aditamentos sonoros similares a los expuestos en las categorías anteriores (personajes, voz en *off*, mensajes impresos, secuencias oníricas, simultaneidad de acciones y huecos). Las emociones encabezan el conjunto puesto que casi todas las escenas, independientemente de su naturaleza, incluyen algún tipo de sentimiento que se representa musicalmente con los mismos procedimientos englobados bajo dicho rótulo inicial. De este modo, tales patrones se exponen y analizan de antemano de manera que en sucesivas reapariciones puedan ser reconocidos a través de su mera enunciación y un resumen de sus particularidades. La disposición adoptada por el resto de títulos atiende a las mismas razones, esto es, la recurrencia de sus pautas musicales en apartados subsiguientes.

El último capítulo de la tesis, donde se observa de forma individual la obra fílmica de cada músico, comienza con Jesús García Leoz, el autor más prolífico de los aquí recogidos y del que mayor filmografía se ha dispuesto para su análisis, seguido por el resto de compositores dispuestos en orden decreciente, en función de la cantidad de

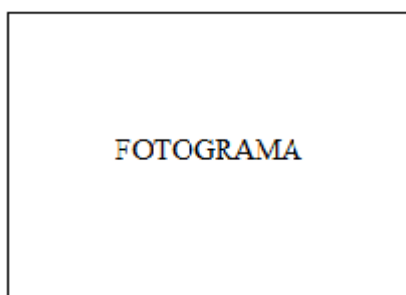
material reunido de cada uno para su examen y de los datos obtenidos. Se otorga un epígrafe a cada uno de ellos precedido de unas líneas referentes a su cuantiosa o escasa producción cinematográfica y las facilidades o dificultades encontradas para realizar su estudio. Seguidamente, una tabla expone su filmografía entre 1939 y 1950, indicando el año, título, director y género de cada película. En dicho listado aparecen marcados los títulos visionados para esta investigación¹⁶⁸. Posteriormente se presentan las características generales de su obra filmica para después desarrollar una a una sus particularidades, tras lo cual se exponen las aportaciones hechas por cada autor en el terreno de la música popular, tanto diegética como incidental, comentando la naturaleza y cuantía de las obras. Para concluir se añade un epígrafe relacionado con el autoplagio donde se muestran aquellos fragmentos de un mismo compositor que son similares o idénticos y han sido utilizados en distintos filmes.

El estudio audiovisual llevado a cabo en los tres capítulos –música incidental, música diegética y compositores– se completa con los ejemplos musicales de los diversos creadores. Cada ejemplo aparece encabezado por un fotograma de la escena a la que pertenece, salvo en los casos en donde se precisa mostrar que dicho segmento se emplea en dos secuencias distintas del mismo filme o en dos películas diferentes, en los que se insertan los dos fotogramas respectivos. Junto a ellos figuran los siguientes datos: título/s de la/s película/s, año/s, director/es, compositor, letrista –si se trata de música vocal, en los casos en que haya podido ser identificado–, cronometraje/s del/de los segmento/s musical/es¹⁶⁹, posibles defectos audiovisuales en la/s copia/s visionada/s, una breve descripción de lo que acontece en la/s secuencia/s y su análisis musical correspondiente. En las situaciones que incluyen una voz en *off* o mensajes impresos, se adjuntan también los textos correspondientes a los narradores, leyendas y cartas. Luego se inserta el respectivo fragmento en notación, íntegro o parcial, según su longitud. En la mayoría de los casos, este corresponde únicamente a la melodía o tema que suena en una secuencia concreta, interpretado por una familia instrumental o un solista. No obstante, en los casos precisos, se añadieron asimismo unas líneas de acompañamiento. A lo largo del estudio se incorporan más de 600 fragmentos musicales, entre los extraídos de las fuentes originales y las transcripciones propias, añadidas cuando fue

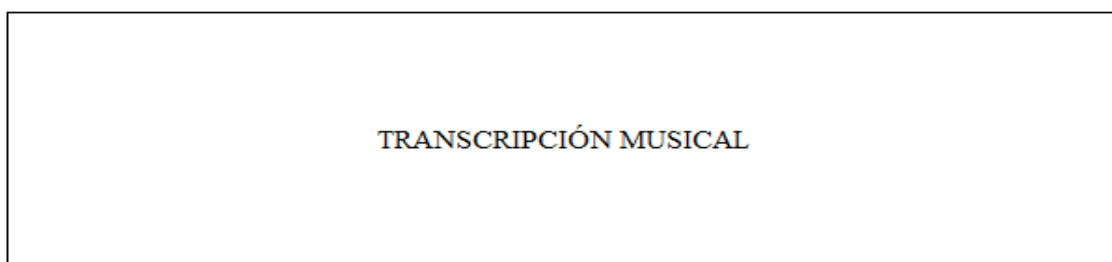
¹⁶⁸ A veces, un mismo filme aparece incluido en las filmografías de diferentes compositores. Ello es debido a que han sido varios autores los que han participado en la creación de la banda musical de esa película, ya sea a nivel diegético y/o incidental.

¹⁶⁹ Su ubicación en el filme expresado en horas, minutos y segundos. Se puso el contador de tiempo a 0:00:00 justo cuando comenzaban los títulos de crédito, una vez finalizada la breve fanfarria introductoria de la productora.

imposible el acceso a las partituras, eran inexistentes o se encontraban incompletas. Al pie de cada ejemplo de música consta el título del filme, año y compositor al que pertenece. Si se trata de una canción consta además el título y el letrista, siempre y cuando hayan podido ser reconocidos. En aquellos extraídos directamente de las partituras, se indica también su localización señalando los números y/o los títulos de los bloques junto con la ubicación física de las fuentes. Cuando no se pudieron realizar las transcripciones, debido a la escasa sonoridad de la cinta o al plano de figuración adquirido por la música, se agregaron en su lugar breves observaciones acerca de la misma. Para clarificar la similitud entre los ejemplos reunidos en los diferentes epígrafes, estos se disponen según su grado de semejanza; de no presentar analogía se observa el orden cronológico. En cualquiera de los apartados, fueron hallados fragmentos textuales cortados, inaudibles o ininteligibles en las copias visionadas, pertenecientes a las voces en *off* de narradores y canciones, que se señalan de la siguiente manera (...). A continuación se incluye la ficha de análisis con los datos mencionados.



Película, año y director:
 Compositor:
 Letrista:
 Cronometraje:
 Defectos:
 Secuencia:
 Narrador o Mensaje impreso:
 Música:



Película. (Número y/o título del bloque). Año y compositor. (Ubicación física de la fuente.).

Cuando el fragmento musical es compartido por dos momentos fílmicos o dos películas diferentes, los fotogramas respectivos se sitúan uno frente al otro incluyendo los datos entre ambos:

FOTOGRAMA	Películas, años y directores: Compositor: Letrista: Cronometrajes: Defectos: Secuencia: Narrador o Mensaje impreso: Música:	FOTOGRAMA
TRANSCRIPCIÓN MUSICAL		

Película/s. (Números y/o títulos de los bloques). Año/s y compositor. (Ubicación física de la/s fuente/s.).

SECCIÓN II. LA MÚSICA EN EL CINE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA (1939-1950)

Los años cuarenta no constituyeron una época esplendorosa para el cine español. Diego Galán se refiere a ella como “la más extravagante, enloquecida, curiosa y patética de su propia historia”¹. Las condiciones del país tras la guerra y el control que el general Franco ejerció sobre esta industria determinaron sus características. El cine, se convirtió en uno de los medios propagandísticos de la ideología franquista y como tal estuvo sujeto a manipulación por parte del Régimen. Guiones, rodajes, exhibiciones y exportaciones se sometieron a la inspección censora, y algunas medidas de protección otorgadas como las licencias de doblaje llevaron a la producción en masa de filmes de mala calidad con el único objetivo de importar películas extranjeras. A esto hay que añadir otros factores como el desconocimiento en profundidad de cinematografías foráneas debido al aislamiento que sufría el país, la creación de estereotipos como la españolada, la baja infraestructura y la escasa formación de los profesionales. Sin embargo, a pesar de este entorno hubo espacio para realizar buen cine.

Frente a la precariedad empresarial imperante, se encontraba la productora CIFESA que entonces alcanzaba su máximo nivel de desarrollo, equiparándose a los estudios hollywoodienses. Sus películas tenían la apariencia de las superproducciones norteamericanas, con grandes salones para la alta burguesía y carísimas reconstrucciones de ambientes históricos, y estaban interpretadas por los actores populares del momento como Amparo Rivelles, Luchy Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro, Josita Hernán, Alfredo Mayo, Rafael Durán, Fernando Fernán-Gómez y muchos otros que constituían el *star-system* español de aquel momento.

Si bien, la mayoría de cineastas y producciones no lograron despuntar, un pequeño grupo de directores consiguió lo más notable de esta cinematografía en aquel período, dentro de un amplio abanico de géneros. Entre ellos cabe citar a José Luis Sáenz de Heredia, cuya versatilidad y desenvoltura quedaron plasmadas en títulos como *Raza* (1941), *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1945) y *La mies es mucha* (1949). Edgar Neville destacó por su creatividad, imaginación y criterio personal dejando obras como *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945), *La vida en un hilo* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *Nada* (1947) y *El último*

¹ GALÁN, Diego. <<El cine español de los años cuarenta>>. En: *Un siglo de cine español*. Coord. Román GUBERN. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000 (*Cuadernos de la Academia*, 1), p. 113.

caballo (1950). Rafael Gil firmó importantes éxitos tanto en la comedia, el cine religioso, histórico y literario, como *El hombre que se quiso matar* (1942), *Viaje sin destino* (1942), *Huella de luz* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), *El fantasma y doña Juanita* (1944), *El clavo* (1944), *La pródiga* (1946) y *La fe* (1947). Juan de Orduña, uno de los directores del cine oficial, alcanzó la fama con el cine histórico, aunque también logró destacados resultados en la comedia y el melodrama. A él se deben largometrajes como *Deliciosamente tontos* (1943), *Rosas de otoño* (1943), *Ella, él y sus millones* (1944), *Un drama nuevo* (1946) y *Locura de amor* (1948). La disconformidad que mostraba Carlos Serrano de Osma respecto a las directrices del cine oficial, se vio plasmada en innovadoras producciones como *Abel Sánchez* (1946) y *La sirena negra* (1947). Ignacio F. Iquino, adscrito al cine comercial, fue el máximo representante de la cinematografía catalana con títulos como *El difunto es un vivo* (1941), *Boda accidentada* (1942) y *El tambor del Bruch* (1948). También fueron destacados de este momento Antonio Román, Antonio del Amo, Luis Lucia, Luis Marquina y Eduardo García Maroto, entre otros.

Por diversas causas, la música cinematográfica vivía por entonces uno de sus mejores momentos, tanto dentro como fuera de España. En primer lugar, la llegada del sonido al cine supuso un gran paso en el desarrollo de este arte, y concretamente una ventaja para la música. La técnica de la grabación incrementó las ganancias de muchos empresarios al fundir literalmente la música con el celuloide. De este modo, fue posible reemplazar “las orquestas <<de carne y hueso>>, de calidad variable y de precio elevados, por una única música grabada para todas las copias del filme”².

La incorporación del sonido al cine también trajo inconvenientes. La sincronización sonoro-visual fue una de las prioridades que debía perfeccionarse, así como la estabilización de la velocidad de grabación y lectura de imágenes. La orquestación se vio alterada como consecuencia de las exigencias de los primeros micrófonos y el discurso musical era interrumpido frecuentemente y hasta eliminado por criterios de doblaje. Estos aspectos fueron objeto de experimentación durante los años treinta lo que permitió que una década más tarde se convirtieran en asuntos resueltos con la creación de las primeras mesas de montaje, el sonido óptico, la evolución del micrófono y el empleo de pistas independientes para el registro de diálogos, música y ruido.

² CHION. *La música...*, p. 66.

Además de la mejoría técnica, los años cuarenta supusieron el perfeccionamiento en el terreno de la composición original. Los comienzos en este sentido tuvieron lugar en 1908 con Camille Saint-Saëns y Mihail Ippolitov-Ivanov, quienes firmaron las partituras de *El asesinato del duque de Guise*, de Charles Le Bargy y André Calmette, y de *Stenka Razin*, de Goncharov, respectivamente, sin embargo la experiencia no tuvo especial repercusión en los años siguientes, durante los cuales la música preexistente continuó utilizándose, incluso llegado el sonoro. Por entonces, los nuevos pasajes creados por el director musical se limitaban a cubrir el encabezamiento y alguna escena relevante del filme, dejando a las melodías populares que intervinieran en el resto del metraje.

España seguía estas mismas pautas, con escuetas bandas sonoras basadas en la mera utilización de clásicos preexistentes. Junto a ellas, el filme de cantante cosechó grandes éxitos, poniendo en escena a grandes artistas de la época como Estrellita Castro o Imperio Argentina, y en el panorama norteamericano Maurice Chevalier o Jeanette McDonald, que interpretaban números de gran popularidad. Las adaptaciones de zarzuelas tan acogidas en los años veinte, se mantuvieron en la década posterior. Se puede afirmar que la banda sonora no alcanzó mayor realce hasta mediados de los años treinta, momento en que se generalizaron las composiciones originales, convirtiéndose en el medio más eficaz de conseguir una perfecta filiación música-imagen. Hasta entonces, los catálogos de música etiquetada brindaban obras aplicables a cualquier situación cinematográfica, sin embargo no era comparable el poder expresivo que lograba alcanzar una partitura compuesta exclusivamente para un determinado filme.

La disparidad estilística que se originaba acompañando la película con los múltiples y variados temas que proporcionaban los catálogos, desaparecía con la música original, creando un ambiente más uniforme y otorgando así unidad al filme. A pesar de todos los ajustes a los que se sometía a las piezas de biblioteca para su perfecta adaptación a la imagen, estas no se sincronizaban con ella como lo hacía una música escrita a su medida. Y en lo tocante al público, en ausencia de melodías famosas que llamaran su atención, conseguía introducirse de lleno en la trama.

Se gestó así un nuevo estilo de música cinematográfica al que se le asignó todo tipo de funciones además de la simple ilustración, como la creación de épocas y ambientes, la caracterización de personajes y la cohesión de escenas, entre otras, alcanzando una elevada posición en la etapa de posguerra. En España, dicho nivel se consiguió gracias a la labor de maestros como Jesús García Leoz, Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada de

la Puente, Joan Duran i Alemany y otros que, tomando como referencia la música hollywoodiense, fueron los responsables de hacer de esta época “la gran era dorada de la música de cine española”³.

2.1. Características de la banda sonora española de posguerra

Frente a las adaptaciones de zarzuelas y los simples esbozos de música original que componían las partituras cinematográficas de los años treinta en España, el período de posguerra va a destacar por la espectacularidad y grandilocuencia en la creación musical, con bandas sonoras extensas, sinfónicas y de un gran valor funcional: una forma diferente de concebir la música para cine en este país.

Todos los investigadores y especialistas que han abordado el tema de la música cinematográfica española en la posguerra, están de acuerdo en que dicho estilo se debe a la fuerte influencia que recibió la música por parte de la industria cinematográfica norteamericana. Alvares lo explica así:

...la música cinematográfica de nuestro país durante los años cuarenta sorprende por su calidad y espectacularidad. Siguiendo las directrices de la industria norteamericana, que comprendió que el lugar de la música en la banda sonora era fundamental para una buena película⁴

David Roldán Garrote afirma igualmente que los lenguajes musicales utilizados estuvieron “muy influenciados especialmente por los compositores hollywoodienses”⁵. Pachón se refiere a ello como “asimilación inconsciente de corrientes extrajeras, sin intentar unos niveles de síntesis y adaptación mínimos”⁶. Y Padrol afirma lo siguiente:

...no es original ni rompe moldes, no abre nuevos caminos ni cierra otros, no inaugura una etapa nueva en la evolución de la banda sonora mundial ni establece parámetros nuevos como punto de partida o modelo a partir del cual la banda sonora adquirirá un nuevo rumbo. Su genialidad reside simplemente en su inusitada perfección, que lleva a la culminación los postulados propuestos por Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold desde su feudo de la Warner⁷.

Se podría decir entonces que los compositores españoles procedieron incorporando al cine la tendencia musical forjada en Hollywood en los años treinta, lo que Carlos Colón

³ PADROL, Joan. <<Evolución de la Banda Sonora en España>>. En: CALVO (coord.). *Op. cit.*, p. 22.

⁴ ALVARES / ARCE. *Op. cit.*, p. 186.

⁵ ROLDÁN GARROTE, David. <<La música en el cine español en los primeros años del franquismo>>. En: OLARTE (ed.). *La música en...*, p. 470

⁶ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 95

⁷ PADROL. <<Evolución de la Banda Sonora...>>, p. 22.

denomina “sinfonismo clásico cinematográfico”⁸, creado en los departamentos musicales de los estudios norteamericanos tras la llegada del sonoro y caracterizado por emplear un lenguaje adscrito al romanticismo y posromanticismo con algunos recursos impresionistas, de gran brillantez sinfónica y exageración sentimental.

Un idioma que bebió de las sinfonías y conciertos de Brahms, Rachmaninov y Mahler; de la sonoridad de los *ballets* de Chaikovski que tan buena sincronía encuentra con los pasos de danza como luego haría la música filmica con la acción visual; de la fuerza y pasión, que nutren los poemas sinfónicos de Dvorák, Franck o Saint-Saëns, en donde, al igual que en el cine, la música trata de representar a través de los sonidos el mundo exterior e interior del ser humano, y, por encima de todo, de la ópera romántica, la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* de Wagner, en donde varios lenguajes artísticos se funden en uno solo. Para lograr un correcto acoplamiento entre la música y la imagen, así como una auténtica uniformidad en la composición, piezas como el *Claro de luna* de Werther de Massenet; el *Adagio* de la *Sonata para piano n°8 en Do menor Op. 13 “Patética”* de Beethoven; los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky; extractos del *Fausto* de Gounod y del *Rigoletto* de Verdi; oberturas de Rossini y Wagner; la *Humoresque* de Dvorák; el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn; *El aprendiz de brujo* de Dukas; la *Rapsodia húngara n°1* de Liszt y muchas otras, fueron reemplazadas por obras nuevas hechas a la medida de cada filme pero siguiendo los presupuestos estéticos de aquel repertorio, símbolo de lujo y ostentación, capaces de engrandecer cualquier película, cuya belleza y expresividad habían cautivado a la audiencia años atrás, reportando importantes beneficios monetarios a la industria cinematográfica.

Siguiendo los parámetros de la música hollywoodiense, los compositores españoles no se ciñeron a imitar su estilo, también plasmaron su funcionalidad sobre la imagen⁹, convirtiéndola en un elemento fundamental para unir secuencias, caracterizar personajes, pintar ambientes, y otros fines. Para la consecución de muchos de estos objetivos recurrieron a los clichés, que podrían definirse como fórmulas musicales que se repiten asociadas a una determinada imagen, compuestas en función de unos códigos que permiten prever el efecto que causarán en el oyente.

Al igual que la estética romántica, los clichés se incorporaron al cine desde sus comienzos, justamente cuando la música emprendió su carrera como elemento

⁸ COLÓN / INFANTE / LOMBARDO. *Op. cit.*, p. 107.

⁹ PADROL. <<Evolución de la Banda Sonora...>>, p. 22

expresivo del filme. Conviene recordar que no siempre tuvo esta función dentro del séptimo arte. En un principio, se situaba fuera de la sala a modo de reclamo para el público, y una vez dentro ni siquiera guardaba relación con la proyección. Sin embargo, su destino cambió gracias a las perspectivas comerciales de los empresarios teatrales que comenzaron a considerarla un medio importante para aumentar el taquillaje. La música amplió así sus competencias y se encaminó hacia el lugar que le correspondía en la industria del cine. A partir de entonces aparecen en escena los estereotipos musicales.

Una buena relación de la música con la imagen equivalía a una buena imitación sonora de cada suceso visual. El azar en la interpretación dejó paso a una meticulosa selección del repertorio en consonancia con las imágenes proyectadas. Las páginas más famosas de la historia musical decimonónica empezaron a acompañar regularmente escenas de amor, terror, intriga, paisajes campestres, tormentas y toda una variedad de temas filmicos. Los principales editores no tardaron en publicar catálogos con un repertorio extenso y variado, apto para todo tipo de eventos dramáticos. Determinadas obras se grabaron en la memoria de los espectadores ligadas a un acontecimiento cinematográfico específico. *La cabalgata de las Valkirias* de Wagner y la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini ilustraban las persecuciones y galopadas, la *Marcha nupcial* de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn las bodas, y la *Marcha fúnebre* de la *Sonata n.º 2 Op. 35* de Chopin las situaciones de duelo o pérdidas. El mensaje llegaba a todos y de manera unívoca. Por tanto, en beneficio de esta lograda comunicación, ante la ingente productividad filmica de aquellos días y el escaso tiempo otorgado a los músicos de cine para componer, cuando la banda sonora original sustituyó a la música etiquetada, se vio en cierto modo obligada a asumir todas las fórmulas y convencionalismos que tan buenos resultados habían dado, satisfaciendo a la industria y deslumbrando al consumidor de manera rápida y efectiva desde hacía años.

Además del sinfonismo clásico, las partituras cinematográficas del cine español de aquellos años no se completan sin el elemento popular. Alejandro Pachón emplea el término “neocasticismo” para calificar a los compositores españoles del cine de posguerra, cuya alusión más clara es el “estilo zarzuelero dieciochesco”, tal como señala el autor¹⁰. Con estas referencias cabría esperar que las partituras cinematográficas de estos hombres rezumaran música popular por todas sus páginas, tal y como se observaba en la zarzuela, repleta de ritmos y melodías folclóricas. Nada más lejos de la

¹⁰ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 93.

realidad. Aunque esta música podía ser protagonista en algunas proyecciones, lo cierto es que su presencia en el cine de esta época era solo moderada respecto a años anteriores: “era un elemento anecdótico que sí gustaba a las clases más bajas de la sociedad y a los sectores rurales, pero que no llegó a más”¹¹.

La introducción de la música popular en el mundo del celuloide se produjo de manera espontánea. El cine en sus comienzos era en sí mismo un género popular, un espectáculo más dentro de los programas de variedades conformados por números de magia, melodrama o vodevil –todos amenizados musicalmente–, que debía satisfacer a un público sencillo, amante de la tradición. Las primeras proyecciones españolas a principios del siglo XX estaban precedidas de números musicales folclóricos de todo tipo, “desde el baile y cante flamenco, a la rondalla folclórica o los coros y danzas regionales”¹², a modo de presentación del filme. No era de extrañar que esta música pasara de ser un elemento externo al filme a parte integrante del mismo. Y así sucedió con las zarzuelas filmadas en los años veinte y el cine de cantantes de los treinta. Nacionalistas y zarzuelistas asentaron las bases musicales del cine español y su estilo no desapareció hasta mediados de los cincuenta¹³.

Pero el folclore no constituye por sí solo el ingrediente popular de aquellas obras. Este incluye también el *jazz* y los ritmos latinos, tan en boga en aquel momento; estos encontraron en el cine un medio de difusión decisivo que se intensificó de la mano del disco y la radio, asegurando así la popularidad y venta de numerosos temas de la época. Más de un espectador acudía a las salas cinematográficas atraído por la canción de moda¹⁴.

La diversidad estilística conformaba por tanto las partituras cinematográficas de aquellos días, encabezada por el llamado sinfonismo, seguido de los aires folclóricos y la música popular urbana. Estos géneros, y su aplicación en función de unos estereotipos, se convirtieron en el lenguaje musical distintivo de los largometrajes nacionales de posguerra.

¹¹ ROLDÁN G. <<La música en el cine...>>, p. 470.

¹² CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. <<La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte>>. En: *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: tomo II: textos y debates* (Murcia, 1991). Coord. Emilio C. GARCÍA FERNÁNDEZ / PÉREZ PERUCHA, Julio. Madrid: Editorial Complutense / A.E.H.C., 1994, p. 21.

¹³ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 87.

¹⁴ ROLDÁN G. <<La música en el cine...>>, p. 469.

2.2. Los compositores cinematográficos españoles de la etapa (1939-1950).

Clasificación y productividad

Al abordar el tema de los compositores cinematográficos de la posguerra, los estudios sugieren diversas clasificaciones.

Carlos Colón¹⁵ establece cuatro grupos según el género musical en el que se especializaron, dentro o fuera del cine. Coloca en primera posición a los creadores de prestigio volcados en la música “de concierto”¹⁶, con esporádicas incursiones en el celuloide. Seguidamente cita a los zarzuelistas, los autores de canciones, revistas y coplas, y por último a aquellos que vivieron de sus trabajos para la gran pantalla. López González¹⁷ se apoya en la situación personal de estos hombres en aquel período según su orientación política. Habla de exiliados, depurados o represaliados que gracias al séptimo arte pudieron continuar con su carrera, y afectos o afines al Régimen. Como suplemento, enuncia a ciertos “colaboradores”, de renombre que trabajaron en contadas ocasiones para el celuloide. Trabajos como los de Valls Gorina y Padrol¹⁸, Xalabarder¹⁹, y Pachón²⁰, apenas mencionan dos o tres nombres a los que califican de pioneros o más significativos. Joan Padrol²¹ distingue dos grupos en respuesta a la dedicación prestada a la industria fílmica: los grandes maestros del cine español frente a los maestros menores. En esta misma línea, David Roldán Garrote²² alude en primer lugar a los profesionales responsables de la música del 59% de títulos cinematográficos de la época, frente al 41% restante cuyas bandas sonoras recayeron en manos de autores casuales.

Al igual que Padrol y Roldán, preferimos atender a la productividad de cada artista en el mundo cinematográfico para ordenarlos, independientemente de su consideración fuera de este campo. Se han añadido asimismo algunas observaciones relativas a sus filmografías y el lugar que cada uno de ellos ocupó dentro de la industria, excluyendo el estudio biográfico, dado que no es el propósito de esta tesis. No sería necesario subrayar que se incluyen los que son objeto de investigación.

¹⁵ COLÓN / INFANTE / LOMBARDO. *Op. cit.*, pp. 83-87.

¹⁶ LÓPEZ G. *Música y cine...*, p. 115.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 108-117.

¹⁸ VALLS / PADROL. *Op. cit.*, p. 132.

¹⁹ XALABARDER. *Enciclopedia...*, p. 64.

²⁰ PACHÓN. *Op. cit.*, pp. 93-95.

²¹ PADROL. <<Evolución de la Banda Sonora...>>, pp. 21-39.

²² ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, pp. 183-185.

En un primer nivel se sitúa un grupo de compositores caracterizados por su entrega a la cinematografía, cuyos inicios tuvieron lugar en la década de los años treinta aunque no fue hasta los cuarenta cuando sus carreras comenzaron a destacar y a ser reconocidas con importantes galardones. Ocupan esta posición Jesús García Leoz, Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada de la Puente, José Ruiz de Azagra y Joan Duran i Alemany. La producción de estos últimos cuatro entre 1939 y 1950 es sobradamente amplia, con más de treinta bandas sonoras. Sin embargo, es García Leoz²³ el de mayor relieve en este sentido, sobrepasando las sesenta películas. Solo en 1947 llegó a firmar casi una veintena de partituras, superando la decena en otros años. Esta dedicación no le impidió desarrollar su vertiente creativa en otros medios (la música de cámara, sinfónica, el teatro lírico, el *ballet* y la música popular), pero se tradujo en una obra reducida y, a veces, inacabada. Él mismo escribió para sí estas líneas acerca de la ópera en la que trabajaba, basada en *El Quijote*, con libreto de Manuel Mur Oti, y que quedó inconclusa²⁴: “Jesús, tú crees que estrenaremos algún día la “Barataria”. ¡Si no tuviéramos tanta película!”²⁵. Su trayectoria y la de Quintero Muñoz²⁶ son bastante afines. Ambos emprendieron su profesión como pianistas del cine mudo. Más tarde, dentro de la composición, cultivaron todo tipo de géneros, con preponderancia del drama y la comedia. Su eficiencia y resolución hicieron que los directores se los disputaran.

García Leoz trabajó con más de una treintena de cineastas entre los que destacan Ladislao Vajda, Antonio de Obregón, Antonio del Amo, Arturo Ruiz-Castillo, Ramón Barreiro y Carlos Serrano de Osma, para los que realizó la música de *Tarjeta de visita* (1944) de Antonio de Obregón, *El testamento del virrey* (1944) de Vajda, *La sirena negra* (1947) de Serrano de Osma, *El pirata Bocanegra* (1946) de Ramón Barreiro, *La*

²³ Jesús García Leoz (Olite [Navarra], 10-I-1904; Madrid, 25-I-1953). Inició su carrera cinematográfica en los años treinta, firmando la partitura del primer largometraje *Sierra de Ronda* en 1934 a las órdenes de Florián Rey. Su labor en este campo fue reconocida en tantas ocasiones por el Círculo de Escritores Cinematográficos que se llegó a pensar en entregarle un último premio y así dejar paso a otros creadores del momento.

²⁴ Solo finalizó el Acto I que pudo estrenarse tras su muerte en versión de concierto, dejando borradores del acto II hasta la p. 10 del libreto. Del acto III no existe nada de música.

²⁵ GARCÍA LEOZ, Jesús. *El pirata Bocanegra (A toda vela)*. Última hoja de de la partitura para voz y orquesta de la canción *Yo quisiera navegar*. Firmada en Madrid el 9 de diciembre de 1946. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

²⁶ Juan Quintero Muñoz (Ceuta, 29-VI-1903; Madrid, 26-I-1980). Su obra filmica comenzó con las *Sevillanas Imperio* para el filme *La hermana san Sulpicio* (1934), de Florián Rey. Varios de sus trabajos le valieron importantes reconocimientos, como los del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1946 por *La pródiga* y *Un drama nuevo*. Asimismo, por su partitura para *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña, fue galardonado con el premio a la mejor música en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Fue jefe de la sección cinematográfica de la SGAE.

manigua sin dios (1948) de Ruiz-Castillo, *Noventa minutos* (1949) de Antonio del Amo, entre otras. En palabras de Juan Mariné: “Llegó un momento en que él era el mejor, era el gran dios de las músicas en las películas españolas”²⁷. Por otra parte, Quintero Muñoz se puso a las órdenes de Luis Lucia, Eusebio Fernández Ardavín, Jerónimo Mihura y otros. Pero fueron dos maestros los que impregnaron sus realizaciones con su estilo: Juan de Orduña y Rafael Gil. Fruto de su estrecha colaboración con ambos nacieron las bandas sonoras para *Deliciosamente tontos* (1943), *Rosas de otoño* (1943), *Tuvo la culpa Adán* (1944), *Ella, él y sus millones* (1944) y *Un drama nuevo* (1946), a las órdenes de Juan de Orduña; *Huella de luz* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), *El clavo* (1944), *El fantasma y doña Juanita* (1944) y *La pródiga* (1946), junto a Rafael Gil. Como García Leoz, “se convirtió en el amo de la música de Madrid”²⁸.

La estrecha unión entre creador y director que marcó la carrera de Quintero al lado de Juan de Orduña y Rafael Gil, se presenta asimismo en el currículum de Manuel Parada de la Puente²⁹ junto a su amigo, el realizador José Luis Sáenz de Heredia, para quien elaboró mayor número de trabajos, entre los que se encuentran *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1945), *Mariona Rebull* (1947) y *La mies es mucha* (1949), entre otros. Uno de ellos, *Raza* (1941), le convirtió en el principal compositor del Régimen franquista. Su destreza para escribir temas heroicos y de aire militar le llevó a ilustrar tres largometrajes más dentro del género: *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román, *Alhucemas* (1947) de José López Rubio y *Paz* (1949), de J. D. Morales. Otro hecho significativo que le reportó popularidad fue la invención de la fanfarria introductoria y de los fondos musicales del Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO). Su obra se incrementó considerablemente en la segunda mitad de la década, época en la que superó los veinte títulos de los poco más de treinta que conforman su producción en este período. Solo entre 1947 y 1949 llegó a reunir más de veinte composiciones.

Frente a las partituras marciales de Parada, se encuentran las pertenecientes a *Malvaloca* (1942) de Luis Marquina, *Una chica de opereta* (1943) de Ramón Quadreny, y *La boda de Quinita Flores* (1943) de Gonzalo Pardo Delgrás, todas de José Ruiz de

²⁷ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, p. 374.

²⁸ *Ibid.*, p. 399.

²⁹ Manuel Parada de la Puente (San Felices de los Gallegos [Salamanca], 26-VI-1911; Madrid, 10-VII-1973). Fue galardonado en 1948 por el Círculo de Escritores Cinematográficos por *La vida encadenada* de Antonio Román, y en 1950 recibió el Premio Miguel de Cervantes a la mejor música por *La noche del sábado*. Asimismo, su productividad cinematográfica fue reconocida en 1963 con el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo.

Azagra³⁰, especializado en la comedia, con una filmografía que no sobrepasa las veinte películas en esta época. Como él, Joan Duran i Alemany³¹ también sobresalió en el género al que dedicó la mayor parte de su trabajo en aquel tiempo, junto a directores de la talla de Miguel Iglesias y Alejandro Ulloa, entre otros. No obstante, su colaboración más destacada en este período fue con Ricardo Gascón e Ignacio F. Iquino, para quienes compuso las bandas sonoras de numerosos filmes, tales como *Boda accidentada* (1942) y *El hombre de los muñecos* (1943) ambos de Iquino, *Un ladrón de guante blanco* (1945) y *Ha entrado un ladrón* (1949), de Gascón, a las que colmó de melodías modernas influenciadas por el jazz. Él mismo definía este estilo así: “...no es sino música internacional, porque es la que gusta a todas las multitudes e impresiona grandemente el oído cuando está tratada con modulaciones y gran masa de cuerda”³². Según el testimonio de su hijo Antoni Duran, su gran dedicación al género le valió el apelativo de “el Gershwin español”³³, autor “al que adoraba” y que ejerció gran influencia en sus creaciones³⁴. Además de la música incidental, firmó gran número de canciones interpretadas en las comedias cinematográficas por artistas de la talla de Rina Celi. Títulos como *Pu-pu-pi-du*, perteneciente a *El difunto es un vivo* (1941), y *Arrullo de amor* interpretado en *El pobre rico* (1942), ambos filmes de Ignacio F. Iquino, traspasaron la pantalla grande convirtiéndose en éxitos discográficos.

El último grupo de nombres destacados en la música de cine de posguerra está constituido por Manuel López-Quiroga, que trabajó en unas treinta películas, seguido de Ramón Ferrés i Mussolas y José Muñoz Molleda, con poco más de veinte partituras cinematográficas cada uno.

³⁰ José Ruiz de Azagra (Madrid, 13-I-1900; Madrid, 17-VI-1971). Sus comienzos en el cine, de la mano de Florián Rey, datan de 1935, con el cortometraje *Soy un señorito*. Hasta 1956, momento en que abandona la industria, trabaja a las órdenes de Ignacio F. Iquino, Luis Marquina, Gonzalo P. Delgrás y Luis Lucia, principalmente. Fuera del medio destacó en la composición de canciones, revistas y zarzuela chica.

³¹ Joan Duran i Alemany (Barcelona, 21-IX-1894; Barcelona, 22-IV-1970). Tuvo su primer contacto con el cine en Alemania a finales de los años veinte cuando se dedicaba a tocar el piano y a dirigir su propia orquesta. Fue entonces cuando le contrataron como orquestador para las compañías UFA y Tobis. En su país ocupó el puesto de director artístico de la productora Parlophone. Compuso música para anuncios publicitarios. Como Parada, también escribió piezas para NO-DO. No dejó de componer hasta su muerte.

³² A. <<Música. Juan Durán Alemany>>. *Radiocinema*, año V, nº 93, 30 de octubre de 1943.

³³ Entrevista realizada a Antoni Duran Barba el 14 de julio de 2010.

³⁴ De hecho, solía realizar versiones de sus obras, y su *Concierto breve para piano y orquesta* está escrito en memoria del compositor americano.

Así como el *jazz* distinguió la producción de Duran i Alemany, la de Manuel López-Quiroga³⁵ se vio monopolizada por el folclore andaluz, con escasas incursiones de las melodías madrileñas y los ritmos castellanos. Su participación en el cine se dio tanto a nivel de compositor absoluto de la banda sonora, como de colaborador en la realización de canciones, junto a los letristas Rafael de León y Antonio Quintero, con los que participó en numerosos filmes tales como *Pepe Conde* (1941) de López Rubio, *Oro y marfil* (1947) de Pardo Delgrás y *La Cigarra* (1948) de Florián Rey, alternando períodos de intensa actividad, en los que finalizó hasta cinco obras anuales, con otros de completo silencio. Concedió un gran espacio a la música de pantalla, colmando los largometrajes de números y canciones para el lucimiento de grandes artista de la copla como Imperio Argentina, Pastora Imperio, Juanita Reina, entre otras, no solo a través del musical sino de todos los géneros en los que participó: de aventuras, bélico, dramático y cómico, este último, uno de los más destacados en su carrera fílmica.

Si algún autor estableció un tándem artístico con un cineasta en esta época ese fue Ramón Ferrés i Mussolas³⁶, cuyo recorrido cinematográfico se ligó al de su hijo, el productor y director Ignacio F. Iquino, casi desde sus inicios. Comenzó a sobresalir en la segunda mitad de la década de los años cuarenta, firmando alrededor de dos o tres bandas sonoras anuales. Hasta entonces, su presencia en este campo apenas se dejó notar con uno o dos títulos en su catálogo. Abordó los géneros dramático, policíaco, bélico, y de animación, incidiendo sobre todo en la comedia, para la que creó partituras como las de *Fin de curso* (1943) y *Turbante blanco* (1944), ambas películas de Iquino, así como las de *Mi adorado Juan* (1949) de Julio Salvador y *Despertó su corazón* (1949) de Jerónimo Mihura. Fiel a la productora de su hijo, Emisora Films, continuó en

³⁵ Manuel López-Quiroga (Sevilla, 30-I-1899; Madrid 13-XII-1988). Cultivó la canción folclórica andaluza desde su juventud, época en la que sentado al piano amenizaba los intermedios de las funciones teatrales. De igual modo se inició en el campo de la zarzuela, la revista y todo tipo de obras líricas. Abandonó su ciudad natal en 1929 en dirección a Madrid donde continuó su labor compositiva, esta vez como escritor de cuplés. Enseguida conoció al letrista Rafael de León con quien comenzó a trabajar alcanzando su primer gran éxito con el pasacalle *Rocío*. Una vez que adquirió fama en la capital inició su carrera cinematográfica firmando la partitura del cortometraje *Mi patio andaluz* en 1933, de Zeisler y Loesen. Sin embargo no sería hasta después de la guerra civil cuando comenzó a destacar en la industria. A partir de los años cincuenta su labor cinematográfica fue disminuyendo hasta cesar del todo a mediados de los sesenta.

³⁶ Ramón Ferrés i Mussolas (Valls [Tarragona], 3-III-1878; Barcelona 7-III-1962). Entró en el ámbito cinematográfico tras una larga trayectoria unido al mundo lírico como compositor y fundador de una compañía de zarzuela que le llevó de gira por toda España y América junto a su esposa. Su primera participación en la industria tuvo lugar en 1933 con la película *El relicario*, de Ricardo de Baños. En 1935 firmó la partitura del largometraje, *Al margen de la ley*, de Ignacio F. Iquino. Tras dejar el cine regresó al teatro lírico.

el cine mientras esta estuvo en activo, tras lo cual abandonó el medio, exceptuando alguna puntual intervención.

El último nombre que completa este apartado es José Muñoz Molleda³⁷. Su estética tradicional y antivanguardista hicieron de él un músico del agrado del Régimen franquista y, por tanto, una figura indispensable para el cine más destacado de la época. Importantes directores como Antonio Román y Julio Fleischner depositaron en él su confianza, no obstante, la mayor parte de su labor la desempeñó a las órdenes de Edgar Neville con quien trabajó en las películas *Correo de Indias* (1942), *Café de París* (1943), *Domingo de carnaval* (1945), *Nada* (1947) y *El último caballo* (1950), entre otras.

Tras estos maestros de la música cinematográfica se sitúa un extenso listado de compositores, algunos de ellos de alto rango, cuya participación en el cine de esta época fue tan solo esporádica, con nueve bandas sonoras o menos en el período investigado. Se sitúan en esta categoría Jesús Guridi, Emilio Lehmborg, Fernando Moraleda, Modesto Rebollo, Pascual Godes, Pedro Braña, Joaquín Turina, Rafael Martínez Valls, Salvador Ruiz de Luna, y un largo etcétera.

2.3. La elaboración de la banda sonora en la España de posguerra

Una de las cuestiones abordadas por los investigadores sobre música cinematográfica española en esta época es la realización de una banda sonora con todas las fases que ello conlleva, desde la elección del compositor hasta la grabación musical, pasando por la etapa puramente creativa en la que se determinan los temas a emplear en el filme y sus características. Existen distintas fuentes de las que extraer datos al respecto. A través de estudios como los elaborados por Karlin³⁸, Prendergast³⁹, Nieto⁴⁰ y otros⁴¹, se conocen

³⁷ José Muñoz Molleda (La Línea de la Concepción [Cádiz], 16-II-1905; Madrid, 26-V-1988). Ingresó en el mundo del cine a finales de los años treinta, a través de la canción ligera, género que le había reportado importantes éxitos y del que siguió haciendo gala en la pantalla grande. Residió buena parte en el extranjero trabajando para los estudios de UFA y Cinecittà. Acumuló numerosos galardones y reconocimientos a lo largo de su carrera musical tales como el Premio Nacional de Música o el Premio Nacional de Barcelona, entre otros, y en 1962 fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, momento a partir del cual menguó su actividad compositiva. Su trabajo y dedicación le condujeron a ocupar diversas funciones en la SGAE, entre ellas desempeñó el cargo de consejero delegado de la sección de cinematografía y televisión.

³⁸ KARLIN. *Listening to Movies...*

³⁹ PRENDERGAST. *Op. cit.*

⁴⁰ NIETO. *Op. cit.*

⁴¹ Otros referentes fundamentales para la elaboración de este punto han sido la tesis de Joaquín López González, *Música y cine...*, en la que desarrolla un apartado al respecto, centrado en la figura de Juan Quintero Muñoz, pp. 305-344; así como la tesis de David Roldán Garrote, *Fuentes documentales...*, con otro epígrafe relacionado, pp. 185-198.

con exactitud las diferentes fases que componen esta laboriosa tarea, las técnicas que entrañan y los profesionales que intervienen en ellas, desde la época del cine mudo hasta la actualidad, con Hollywood como principal referente. Por otra parte, las declaraciones hechas por los músicos de posguerra a la prensa con motivo de un estreno cinematográfico o la obtención de algún premio, y las entrevistas realizadas hoy en día a sus familiares y a distintos especialistas del cine y de la música, permiten cotejar los procedimientos norteamericanos con los empleados en España en aquel momento. Asimismo, cabe destacar la documentación musical fílmica de aquel período como partituras y guiones musicales que aún se conserva en manos de particulares, archivos y bibliotecas, con anotaciones primordiales sobre el tema. Tras la consulta de la bibliografía y demás materiales, se expone la información obtenida.

En la época investigada, la música del cine hollywoodiense estaba en manos de los departamentos musicales, desarrollados por los propios estudios cinematográficos. El director del departamento, en gran medida guiado por sus preferencias personales, era el encargado de seleccionar al compositor. Una vez empleado, este se convertía en un especialista más en la cadena de producción musical cuya vinculación con la empresa podía ser permanente a través de un contrato a largo plazo, que le obligaba a colaborar en tantas películas como se filmaran.

A diferencia de Estados Unidos, España carecía de unos estudios equiparables a los norteamericanos con secciones musicales propias. Los compositores españoles no firmaban convenios fijos. Trabajaban de manera independiente y eran escogidos directamente por el director o productor de la película para colaborar en un proyecto específico:

En lo que a música de cine se refiere, el hecho diferencial europeo –como en la década anterior, pero aún con más fuerza– será la ligazón creativa entre los compositores y los realizadores. Los músicos no se vinculan con casas de producción o con géneros, como en Estados Unidos, sino con proyectos personales y –a través de ellos– con movimientos ético-estéticos⁴².

En las cláusulas de estos acuerdos quedaban establecidos, entre otros puntos, la concesión al productor del derecho de reproducción de la banda musical y el tiempo máximo de su explotación fílmica, los honorarios del compositor y su derecho de ejecución y reproducción de la obra por vías ajenas a la cinematográfica. Todo ello se puede observar en el siguiente documento fechado en Barcelona el 16 de Diciembre de

⁴² COLÓN. *Introducción a la historia...*, p. 71.

1948 que vincula a Joan Duran i Alemany con Antonio Bofarull, productor de la película *Ha entrado un ladrón* (1949) de Ricardo Gascón (véase figura 30).

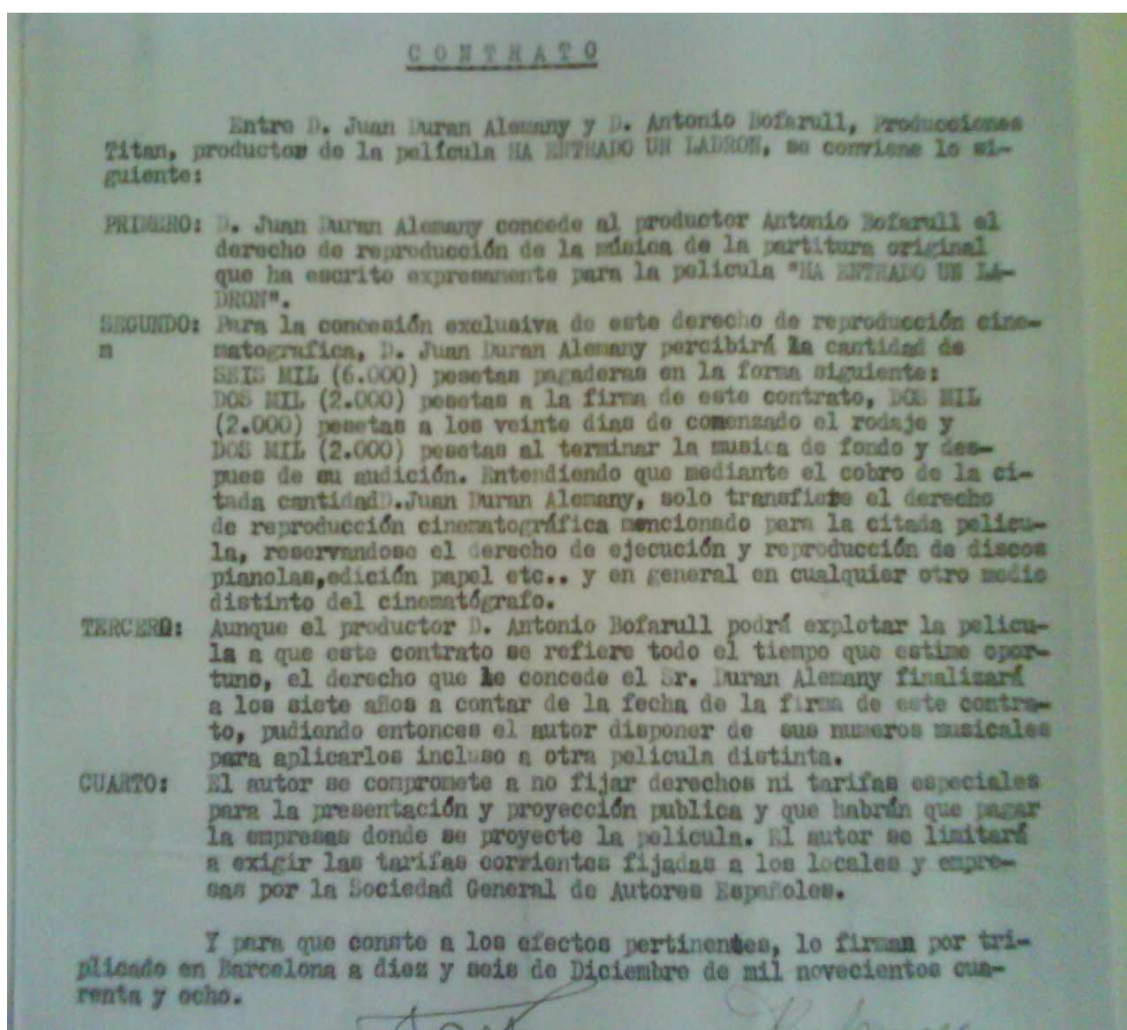


Figura 30⁴³. Contrato entre Joan Duran i Alemany y Antonio Bofarull, productor de la película *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

⁴³ Se transcribe de acuerdo con las normas ortográficas actuales:

CONTRATO / Entre D. Juan Durán Alemany y D. Antonio Bofarull, Producciones / Titán, productor de la película HA ENTRADO UN LADRÓN, se conviene lo siguiente: / PRIMERO: D. Juan Durán Alemany concede al productor Antonio Bofarull el / derecho de reproducción de la música de la partitura original / que ha escrito expresamente para la película "HA ENTRADO UN LADRÓN". / SEGUNDO: Para la concesión exclusiva de este derecho de reproducción cinematográfica, / D. Juan Durán Alemany percibirá la cantidad de / SEIS MIL (6000) pesetas pagaderas en la forma siguiente: / DOS MIL (2000) pesetas a la firma de este contrato, DOS MIL / (2000) pesetas a los veinte días de comenzado el rodaje y / DOS MIL (2000) pesetas al terminar la música de fondo y después / de su audición. Entendiendo que mediante el cobro de la citada / cantidad Juan Durán Alemany, solo transfiere el derecho / de reproducción cinematográfica mencionado para la citada película, / reservándose el derecho de ejecución y reproducción de discos / pianolas, edición papel etc. y en general en cualquier otro medio / distinto del cinematográfico. / TERCERO: Aunque el productor D. Antonio Bofarull podrá explotar la película / a que este contrato se refiere todo el tiempo que estime oportuno, / el derecho que le concede el Sr. Durán Alemany finalizará / a los siete años a contar de la fecha de la firma de este contrato, / pudiendo entonces el autor disponer de sus números musicales / para aplicarlos incluso a otra película distinta. / CUARTO: El autor se compromete a no fijar derechos ni tarifas especiales / para la presentación y proyección pública y que habrán de pagar / las empresas donde se proyecte la película. El autor se limitará / a exigir

La decantación por uno u otro compositor tenía que ver con sus trabajos previos conocidos, en donde quedaban de manifiesto el estilo o estilos en los que mejor se desenvolvía el músico. Luego, si este entablaba una buena relación con el director o la casa productora, es posible que se asociaran en más proyectos. No obstante, el orden podía ser a la inversa. La amistad previa aseguraba el empleo de antemano. Francisca Martos comentaba al respecto sobre lo acontecido a su esposo Juan Quintero:

Durante la guerra mi marido (que todavía era soltero) trabajaba en el Infanta Isabel donde había un teatro. Allí trabajaba con él Guadalupe Muñoz Sampedro, que debido a los bombardeos se fue a vivir cerca de donde vivía mi marido. Durante este período oía mucho tocar el piano a Juan y ella se lo comentó a Juan de Orduña diciéndole: “*en mi escalera vive un músico, un pianista, excelente que toca muy bien el piano*”. Orduña, que era un gran aficionado a la música clásica quiso que le presentasen a mi marido para que le tocase piezas al piano. Y un buen día Guadalupe lo hizo. Por aquel entonces Orduña era solo actor. Y a partir de entonces tuvimos una amistad enorme⁴⁴.

Las relaciones sociales entre los profesionales del medio eran determinantes para llegar a formar parte de una proyecto: “Mi padre –refería Antoni Duran– se reunía casi cada día en la Plaza de Cataluña, en el Salón Rigart, donde iban los directores, los músicos, etc. Allí hablaban, hacían sus componendas y surgían los trabajos”⁴⁵.

Una vez elegido el compositor, era necesario informarle sobre la película y sus características, esto es, el argumento, la época, el género y los personajes. Para ello estaba el guion cinematográfico a través del cual se familiarizaba con el filme y reflexionaba sobre la finalidad que tendría la música dentro del mismo. Antoni Duran recordaba lo siguiente al respecto sobre la labor de su padre, Duran i Alemany: “Normalmente le daban un guion, y él sobre el guion hacía la música, pues calculaba los tiempos de cada escena, etc., etc., y el tema que fuera acorde con de lo que se trataba”⁴⁶.

Leído el guion, el director se reunía con el compositor para comunicarle sus ideas sobre la banda sonora que deseaba en cuanto a lenguaje o estilo, y lo que esta aportaría a la película. El creador podía aportar su punto de vista al respecto: “El músico, como todos los colaboradores, los intérpretes especialmente, puede proponer al director

las tarifas corrientes fijadas a los locales y empresas / por la Sociedad General de Autores Españoles. / Y para que conste a los efectos pertinentes, lo firma por triplicado / en Barcelona a diez y seis de Diciembre de mil novecientos cuarenta / y ocho.

⁴⁴ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, p. 385.

⁴⁵ Entrevista realizada a Antoni Duran Barba el 14 de julio de 2010.

⁴⁶ Entrevista realizada a Antoni Duran Barba el 14 de Julio de 2010.

cuanto le parezca oportuno dentro de su colaboración. Si el director acepta la sugerencia, sin duda era buena y mejora la obra”⁴⁷.

Del mismo modo, cuando la película requería música diegética sincronizada, el director se lo hacía saber al compositor inmediatamente ya que se necesitaba para poder filmar la escena o escenas en donde dichas piezas intervenían. Con tal fin, el músico la creaba en primer lugar, antes que la partitura incidental. También podía emplear obras preexistentes, en cuyo caso efectuaba una adaptación de las mismas. Grabadas las canciones o bailables exigidos, se reproducían en *playback* durante el rodaje. A veces, los propios músicos tomaban partido en la grabación de estos números. Tal es el caso de Joan Duran i Alemany quien, sentado al piano, acompañaba su canción *Pu-pu-pi-du* en el filme *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino (véase figura 31).



Figura 31. Joan Duran i Alemany en el filme de Ignacio F. Iquino, *El difunto es un vivo* (1941). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Llegados a este punto, era hora de filmar. El autor de la partitura asistía a los rodajes de manera habitual. De esta forma iba recibiendo información visual acerca de las ideas teóricas adquiridas a través del guion sobre el argumento, la época y los personajes, lo que le permitía establecer con mayor exactitud el estilo y carácter de su obra. Así es como procedía García Leoz según el director de cine José Antonio Nieves Conde: “Venía a los rodajes, veía lo que se iba rodando. Y durante todo este tiempo iba trabajando”⁴⁸.

⁴⁷ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, p. 385.

⁴⁸ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, p. 396.

Sin embargo, la banda sonora no estaba completamente definida hasta que la película podía verse proyectada en una pantalla. Solo entonces se advertía la importancia de algunas secuencias o planos y la trivialidad de otros, su duración y cómo enlazaban entre sí, determinando el ritmo fílmico. Sin el conocimiento de estos aspectos, las funciones expresivas y estructurales de la música en el filme no podían quedar plenamente constituidas. El testimonio de García Leoz evidencia este proceso con la riqueza de aquel que fue uno de los protagonistas de esta etapa:

A veces, la realización varía del guion proyectado; han desaparecido escenas y han nacido otras, y lo más frecuente es la sorpresa de que determinados <<planos>> que leyendo el guion no tenían demasiado relieve, antes bien eran grises, luego, al realizarse, ganaron en belleza, alcanzaron una plasticidad que está pidiendo a voces música, mucha música y la mejor posible, y en cambio, se encuentra uno también sorprendido porque la escena que leída en el guion parecía relevante, luego, ya en imágenes, pierde el supuesto relieve⁴⁹.

Por todo ello, al concluir el rodaje, se invitaba al compositor a un primer visionado de una copia de trabajo o premontaje del filme⁵⁰. Sobre ella se seleccionaban las escenas que llevarían música y los momentos exactos donde esta comenzaría y terminaría, según los efectos que se pretendieran conseguir con ella sobre las imágenes, tales como el subrayado de las palabras, la descripción de ambientes, la caracterización del tiempo, la identificación de personajes, la unión o separación de escenas, la anticipación de imágenes, entre otros, acordados con el director. Todo se anotaba con precisión: se describía brevemente la acción y la imagen de las escenas elegidas, algunas características del acompañamiento musical correspondiente (matices, *tempo*, timbre y otros) así como su duración, y se numeraban los bloques resultantes dando lugar al guion musical. Volvemos al testimonio de García Leoz:

Se proyecta rollo por rollo, y al término de la proyección se proponen los fondos y subrayados musicales. Los directores discuten, en general, poco. Se llega en seguida a un acuerdo. Entonces, el mismo rollo se pasa por la moviola para medir con precisión matemática la duración de cada escena o fracción de escena⁵¹.

Discutidos todos los puntos y fijados los bloques musicales se iniciaba la ardua tarea de la composición. La principal “fuente de inspiración” de los músicos españoles eran los compositores norteamericanos de la época, cuyas bandas sonoras escuchaban

⁴⁹ <<Los oficios del cine. El músico. Cómo se hace la partitura de una película. Charla con el maestro Leoz, que ha hecho sesenta>>. En: *Primer Plano*, año VII, nº 315, 27 de octubre de 1946.

⁵⁰ Comúnmente denominada copión cinematográfico.

⁵¹ *Ibidem*.

cuando acudían al cine, afición generalizada entre los profesionales del sector. Antoni Duran comenta sobre su padre: “Con mi madre iba mucho al cine. Entonces echaban dos películas y además hacían espectáculo a veces, había alguna vocalista, una así que cantaba. Iba mucho al cine, le gustaba mucho, y los músicos como Gershwin, Rózsa”⁵².

A diferencia del vestuario o la escenografía, que estaban preparados y listos antes de comenzar el rodaje, la música no podía ni debía escribirse antes de que el montaje hubiera concluido, como afirmaba Parada⁵³, esto es, una vez finalizada la película. Entonces, a la espera únicamente de incorporar la banda sonora para poder estrenar el largometraje, los directores y productores apremiaban a los músicos a los que les concedían apenas dos semanas para realizar la partitura. García Leoz lo expresaba de esta manera:

Creo que se ha llegado a una completa compenetración entre músico y director, que facilita enormemente el trabajo. El único inconveniente que encuentro es el agobio, la falta de tiempo, ya que la partitura no se puede hacer hasta que no esté terminada la película, y entonces hay prisa por estrenar⁵⁴.

Quintero se manifestaba de la misma forma: “El defecto mayor es la prisa con que hay que hacer las partituras. Cuando llega al compositor el “copión” para poder trabajar, siempre hay compromisos de estreno tan próximos que tenemos que trabajar a marchas forzadas”⁵⁵. Prácticamente todos los creadores expresaron alguna vez su disconformidad con esta exigencia que impedía o, al menos, dificultaba la consecución de un resultado satisfactorio. Así lo exponía Duran i Alemany: “Haríamos en España mejor cine si no se improvisara tanto. Eso de que le digan a uno: el miércoles, la música de fondo, y el lunes están pasando el guion para ajustar la música a las escenas, no puede ser. No dejan tiempo material para buscar detalles”⁵⁶. Ruiz de Azagra alegaba argumentos similares: “en España hay autores que pueden hacer las cosas tan bien como pueden hacerlo los ingleses o los americanos. Ahora bien, lo que hace falta es que nos encarguen las cosas con tiempo y no nos obliguen a hacer la música de una película en cuatro días”⁵⁷.

A lo largo de esta intensa tarea, se elaboraba primero un borrador para piano de toda la partitura, con las anotaciones pertinentes acerca de los bloques (número y/o título, duración y notas de sincronización) y después se procedía a la orquestación. Mientras

⁵² Entrevista realizada a Antoni Duran Barba el 14 de julio de 2010.

⁵³ <<La música en el cine para 1947>>. En: *Radiocinema*, año VIII, nº130, 1 de diciembre de 1946

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ A. *Op. cit.*

⁵⁷ <<La música en el cine para 1947>>. En: *Radiocinema*, año VIII, nº130, 1 de diciembre de 1946

que en Hollywood, existían especialistas designados para realizar con normalidad esta actividad, en España, el compositor era al mismo tiempo el orquestador. La falta de medios y la baja consideración que se tenía de la música en la industria cinematográfica nacional en esta época, obligaba a los compositores a desempeñar todo tipo de funciones más allá de la puramente creativa tales como la orquestación, la contratación de los músicos, la dirección orquestal durante los ensayos y la grabación⁵⁸. Sin embargo, esto no excluía la participación de entendidos en épocas de intenso trabajo, como prueban estas líneas de García Leoz dirigidas a su orquestador:

Amigo Adolfo⁵⁹: este es el último numerito que te ruego me instrumentos, pero quisiera entregarlo en copistería mañana antes de las doce. Como verás es muy claro y lo quiero con gran predominio de la cuerda, casi sin metal, como una danza dieciochesca a lo Gluck. (El número de la caza del mono está muy bien entendido y sonará muy bien)⁶⁰.

Donde sí intervenían regularmente los colaboradores era en la elaboración de las partichelas. En los márgenes de las propias partituras orquestales se pueden leer notas escritas por los compositores dirigidas a sus copistas, como estas de García Leoz: “Copia claro, y pon matices, cambios de tiempo, etc., que lo pago yo”⁶¹.

Extraídas las partes para los distintos instrumentos era momento de reunir a los músicos, ensayar y prepararse para la grabación. Frente a los estudios norteamericanos que poseían sus propias orquestas de unos cuarenta y cinco o cincuenta ejecutantes, las productoras españolas, ante la carencia de tales servicios, suministraban una determinada cantidad de dinero al compositor y le encargaban la contratación de los intérpretes. Algunos maestros como Duran i Alemany contaban con ayudantes para llevar a cabo esta labor: “Normalmente tenía un asesor al que le decía: necesito cuatro trompetas, dos trombones, cinco violinistas, un fagote, un oboe, lo que fuera según la partitura que tenía, y le buscaba los contactos. Sí que buscaba personalmente, cuando podía, buenos solistas”⁶².

Realizados los pertinentes ensayos, llegaba el momento de la grabación. Los compositores eran los responsables de dirigir la orquesta al tiempo que sincronizaban la música con la imagen, como atestiguan estas líneas de García Leoz dirigidas a su

⁵⁸ ARCE, Julio. *José Nieto dirige la música de Jesús...* (notas al CD), p. 5.

⁵⁹ No se ha logrado identificar a este ayudante.

⁶⁰ GARCÍA LEOZ, Jesús. *El salto de la muerte*. Portada del borrador del bloque N°15 “Danza de la hada”. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

⁶¹ GARCÍA LEOZ, Jesús. *Tarjeta de visita*. Primera página del bloque N°3 de la partitura para orquesta. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

⁶² Entrevista realizada a Antoni Duran Barba el 14 de julio de 2010.

copista: “Aunque falta el trío del Pasodoble, me basta con esto para la película. Házmelo lo antes posible, pues la semana que viene registro música y quisiera hacer la banda a la vez. Leoz”⁶³.

En Estados Unidos, para lograr una perfecta sincronización de la música con la imagen se aplicaban distintas técnicas como el metrónomo (*click track*), las serpentinas y perforaciones (*free timing*) y otras⁶⁴, mediante las cuales, a través de sonidos durante la grabación o marcas sobre los fotogramas, el director sabía con exactitud dónde debía empezar y acabar la música, y el *tempo* exacto al que debía interpretarse mientras dirigía. En España, el único recurso con el que contaba el compositor para dirigir la orquesta en conexión con la película era su proyección en una pantalla, sin ningún tipo de marca sonora o visual. Incluso no siempre se contaba con el visionado del filme en estas sesiones. Quintero disponía de un cronógrafo, las notas de sincronización escritas en la partitura y la ayuda de su esposa que le indicaba gestualmente si debía acelerar o frenar en algún pasaje⁶⁵. Eran áridas jornadas de trabajo en las que hasta el carácter más apacible, como el de Duran i Alemany, se veía alterado al final del día:

Mi padre –relataba Antoni Duran– más bien era pacífico y allí cambiaba completamente, se ponía muy enérgico. Decía: “¡Tú has desafinado!, ¡Tú has entrado tarde! Empezaba muy pronto y terminaba muy tarde cada día, era un trabajo duro. Recuerdo que llegaba a casa cansado y además se movía mucho dirigiendo”⁶⁶.

Junto a la complicada sincronización música-imagen, estaban los cambios musicales de última hora. Durante la grabación es posible que el compositor se viera obligado a modificar algún fragmento musical por exigencias del director o productor. Fernández-Cid apunta al respecto sobre Jesús García Leoz: “...en los registros, cuando, sin tiempo casi, habían de cortarse compases, rectificar, añadir, surgía el artista de cuerpo entero, para quien todos los problemas de su especialidad estaban superados”⁶⁷. Más adelante añade:

Una vez, el corte aceptado con dolor, con rabia, porque mutilaba calidades musicales que se lograran con amoroso celo. Otra, u otras, una feliz solución para la demanda insólita expuesta con la mayor naturalidad: <<Aquí necesito unas campanitas; falta medio minuto de fondo sonoro; en vez de violines, Jesús, ¿por qué no utilizas trompas?: resultan más

⁶³ GARCÍA LEOZ. Jesús. *La fiesta sigue*. Última hoja de los borradores del pasodoble. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

⁶⁴ Roy M. Prendergast explica con detalle estas prácticas en PRENDERGAST. *Op. cit.*, pp. 263-268.

⁶⁵ LÓPEZ G. *Música y cine...*, p. 337.

⁶⁶ Entrevista realizada a Antoni Duran Barba el 14 de julio de 2010.

⁶⁷ FERNÁNDEZ-CID. *Op. cit.*, p. 18

adecuadas a los matices psicológicos>>. Y Leoz quitaba, ponía, cooperaba con un talento envidiable; negaba, solo en los casos extremos, luego de convencer a todos de su razón⁶⁸.

A estas duras sesiones de actividad se sumaban las precarias salas en donde se realizaban. La ausencia de lugares habilitados para tales prácticas obligaba a efectuarlas en cualquier parte⁶⁹. Hasta los estudios algo más equipados evidenciaban penurias y desperfectos. Duran i Alemany lo relata con crudeza: "...faltan Estudios de sonorización. Los que existen no están hechos con arreglo a las leyes acústicas, y el que no tiene mala resonancia, tiene una sequedad que ahoga... y hasta algunos con el piano desafinado"⁷⁰.

Grabada la música no quedaba sino mezclarla con los demás elementos sonoros del filme adjudicándole el plano más adecuado en cada caso. Sin duda esta era la fase más frustrante de todas para el compositor quien veía cómo el producto de su trabajo en muchas ocasiones se malograba. Los técnicos, ignorantes de toda cuestión musical, manipulaban la banda sonora con total libertad teniendo en cuenta solo la percepción del diálogo, lo que arruinaba la dinámica en cualquier punto de la partitura: "El músico podía llegar a perder mucho si no estaba allí y "luchaba" de algún modo por el respeto a su obra"⁷¹. A esto había que añadir la baja calidad de los medios utilizados, todo lo cual originaba un audio altamente deslucido. No sería hasta tiempo después, con la evolución y mejora de las tomas de sonido, de los micrófonos y de los sistemas de captación sonora⁷², cuando la categoría de la obra musical dejaría de estar camuflada y de resultar inapreciable dentro del conjunto filmico.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, p. 192.

⁷⁰ A. *Op. cit.*

⁷¹ ROLDÁN G. *Fuentes documentales...*, p. 193.

⁷² Roldán Garrote profundiza en el aspecto técnico sonoro de la cinematografía nacional de la década de los años cuarenta en su tesis. *Ibid.*, pp. 194-199.

SECCIÓN III. ESTUDIO ANALÍTICO

Las diversas fuentes y bibliografía sobre música cinematográfica española de posguerra, proporcionan información sólida sobre los compositores del medio y su metodología de trabajo, no obstante, en lo referente a las características de sus creaciones, aportan solo nociones generales que pueden resumirse en el empleo del sinfonismo clásico cinematográfico, la música popular, y los clichés. Tales aspectos definen básicamente la música cinematográfica española de aquella época, pero resultan insuficientes para describir por completo su conformación, al excluir datos relevantes que, de no ser por el visionado de los filmes correspondientes, resultarían desconocidos a cualquier lector.

En primer lugar tras explicar qué son los clichés y ubicar su origen en la música etiquetada del cine mudo, no se establecen cuáles son tales fórmulas ni cómo están constituidas. Respecto al sinfonismo clásico cinematográfico, se sobreentienden sus componentes y no se investiga su adaptación al celuloide con las limitaciones que impone dicho medio en comparación con el ámbito de la música pura o absoluta propio de las sinfonías y conciertos. Tampoco se atiende a la distribución de los estilos romántico, posromántico e impresionista en aquellas bandas sonoras. En relación a la música popular, no se menciona la naturaleza de las piezas utilizadas, y, como con el resto de elementos citados, se omite su posible asociación con secuencias o géneros filmicos concretos, y en qué magnitud se inscriben en los largometrajes. Asimismo se prescinde de un examen comparativo sobre el manejo de estos materiales por parte de cada compositor, advirtiendo si existen o no similitudes entre ellos al ilustrar secuencias similares.

La distinción entre acompañamiento incidental y diegético se plasma solo a nivel teórico, sin observar cómo se administran los componentes citados cuando se trata de uno u otro tipo de música, ni las funciones que desempeñan en cada uno de ellos.

A través del estudio analítico que se desarrolla a continuación se pretende dar respuesta a las cuestiones planteadas. Para ello esta sección se compone de tres grandes capítulos. Los dos primeros se ocupan de la música incidental y diegética respectivamente, creadas por los compositores objeto de investigación para diversas películas durante el período 1939-1950, ligadas a las distintas escenas donde fueron interpretadas, que aparecen englobadas bajo tres epígrafes: los títulos de crédito iniciales, títulos de crédito finales y el desarrollo argumental. A través de este examen

se determina la naturaleza, conformación y finalidad de los distintos recursos compositivos utilizados de forma generalizada por los creadores cinematográficos españoles de posguerra en función de las distintas imágenes donde se aplicaron como acompañamiento. Al observar el proceder de cada músico ante secuencias análogas, no solo se comprueba la existencia de clichés y sus categorías, sino que una vez estudiadas todas las tipologías de escenas a nivel incidental y diegético, se determina el lenguaje sonoro utilizado (componentes, estilo, género) y su distribución en ambos rangos musicales, identificando posibles asociaciones. Tras exponer el modo general en que los compositores abordan el sustento musical fílmico de diversas imágenes, se lleva a cabo el estudio de sus producciones cinematográficas respectivas con el fin de concretar el sello personal de cada uno de ellos y sus particularidades, al margen de los estereotipos expuestos en los dos capítulos precedentes.

3.1. Música incidental

Los especialistas en música cinematográfica señalan diversas características para definir la música incidental. La más recurrente alude a su fuente generadora a la que describen como no definida¹, imaginaria² o irreal³ al no estar presente en la imagen. Esta ausencia de justificación óptica ha hecho que se la llame comúnmente música de foso en analogía con la música escénica y su ubicación. Sin embargo, desde la llegada de la grabación sonora al celuloide no es posible hablar de una orquesta situada en la sala de proyección responsable de su ejecución. Su procedencia no es natural sino abstracta, como perteneciente a un lugar mágico y privilegiado, de ahí la expresión “música de ángeles”⁴ con la que también se la conoce.

Otro de los rasgos que la identifican es su sonoridad, tan perfecta como ideal, al no revelar ecos relativos a la materialidad de su origen tales como la respiración del cantante, el soplo del flautista o el rozamiento del arco sobre las cuerdas, ni defectos en su interpretación o reproducción⁵. Si bien la calidad sonora de la música cinematográfica objeto de estudio deja mucho que desear, es posible advertir en ella dicha falta de parásitos sonoros, sobre todo en comparación con la música diegética de esos mismos filmes, aunque a un nivel muy distinto al que las bandas sonoras de la

¹ NIETO. *Op. cit.*, p. 129.

² CHION. *La música...*, p. 193.

³ LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>, p. 173.

⁴ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 45.

⁵ Lo que Chion denominan índices sonoros materializantes. En: CHION. *La música...*, p. 194.

actualidad tienen acostumbrado al espectador, sin problemas técnicos pendientes en este sentido y con las que casan mejor los citados rasgos.

Su composición expresa para la pantalla como complemento de la imagen es otra de sus cualidades definitorias. Sus múltiples funciones sobre la escena como la transmisión de emociones, la recreación de épocas y ambientes, la caracterización de personajes y la traducción de pensamientos, entre otras, le han valido los apelativos de música explicativa, música subjetiva, música empática, música ilustrativa y música ambiental⁶. Al ocupar una posición *off* respecto al lugar y tiempo de la acción⁷, no existe para los personajes, siendo exclusivamente audible para el espectador.

Un último aspecto es la ilimitada extensión espacio-temporal respecto a la escena, en cuanto a que puede prolongarse más allá de esta en duración y rebasar las fronteras del campo escénico o visual⁸. En resumen, la música incidental no es más que la visión tradicional⁹, la música cinematográfica por antonomasia¹⁰.

Títulos de crédito iniciales

Tras el continuo musical que caracterizaba a los filmes mudos, la llegada del sonoro implantó algunos cambios en el empleo de la música cinematográfica. Prendergast señala dos posibles maneras de incorporar la música en una película en aquella época: por un lado, mantener el acompañamiento ininterrumpido existente hasta entonces, o bien prescindir por completo de la música. Ambas opciones presentaban inconvenientes. Los filmes carentes de música eran tachados de poco imaginativos, y aquellos rebosantes de melodías se consideraban un paso atrás en la historia del cine¹¹. Conjuguar música, diálogos y ruidos durante los primeros años del sonoro no era una tarea fácil. Además de las posibles interferencias de unos sobre otros, la extrañeza que una música brotando directamente de la película podía causar entre la audiencia debía tenerse en cuenta. La solución propuesta para paliar tales efectos fue justificar la presencia de la música en la imagen mostrando en todo momento su fuente sonora. A excepción de las escenas propiamente musicales, integrar en la acción una orquesta, un solista, una radio o cualquier otro instrumento productor de música no siempre era

⁶ Otras designaciones utilizadas son: música transicional, música de fondo, *background music*, *featured music*, *commentative-sound*.

⁷ CHION. *La audiovisión...*, p. 82.

⁸ XALABARDER. <<Principios informadores...>>, p. 162.

⁹ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 37.

¹⁰ VALLS / PADROL. *Op. cit.*, p. 55.

¹¹ PRENDERGAST. *Op. cit.*, pp. 23-24.

factible ni resultaba natural¹². No es extraño que la intervención musical en el cine se redujera desmesuradamente, pero no por mucho tiempo. El soporte dramático que esta había logrado profesar a los filmes mudos no dejó indiferentes a cineastas y productores, que pronto decidieron reincorporarla. Junto a algunas escenas de amor o similares, una de las partes donde se hizo inmediata su aparición fue en los títulos de crédito iniciales, también denominados genéricos, donde figuraban los nombres de los integrantes de los equipos técnico y artístico de la película. Durante la proyección de estos carteles se insinuaban algunas de las melodías importantes del filme a través de las cuales se transmitía a los espectadores el carácter de la historia que se disponían a contemplar, de la misma manera que lo hacían los preludios y oberturas de la música teatral y operística.

En la filmografía analizada, los créditos se inician con el título del largometraje seguido del elenco de profesionales que ha intervenido en su realización. En los escasos minutos de duración de estos rótulos se concentran los temas con los que presentar la película, precedidos a veces de una sucinta introducción, todo ello de un gran relieve dinámico¹³. Tras visionar los filmes objeto de estudio, se pudo constatar que dicho bloque musical puede estar constituido por una melodía (genéricos monotemáticos) o varias (genéricos politemáticos).

Genéricos monotemáticos

La manera más sencilla de conformar musicalmente los créditos es la inclusión en ellos de un único tema que por sí solo defina el género y carácter cinematográficos. Para ello se emplean melodías distintivas que el espectador rápidamente asocia a un tipo filmico concreto, esto es, las composiciones trágicas introducen a los dramas, los himnos y marchas caracterizan a las películas bélicas y de ámbito militar, las comedias se identifican con el *jazz* y música de bailes de salón, entre otros.

Lo habitual en las producciones españolas de posguerra es que dicho tema inicial –el que abre el largometraje– sea al mismo tiempo el principal –el más importante del filme–, capaz de definir perfectamente la película y tomar partido en ella en mayor o menor número de situaciones, acaparando diversas funciones tales como destacar los diálogos, traducir emociones, unir escenas, según el caso, proporcionando unidad a todo

¹² Prendergast comenta cómo en las escenas de amor en el bosque era habitual incorporar en ellas a un violinista que deambulaba por allí sin ninguna razón aparente. *Ibid.*, p. 23.

¹³ Lo que Lluís i Falcó denomina bloque genérico de entrada. En: LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>, p. 179.

el conjunto cinematográfico. El vals (0:00:00-0:01:37) compuesto por Juan Quintero Muñoz para la comedia de Juan de Orduña, *La vida empieza a medianoche* (1944), abre y cierra el filme, acompaña el diálogo amistoso de la pareja protagonista, es interpretado como música diegética en el interior de un teatro y emitido por radio (véase ejemplo 1).



Andante

Trompetas en Do

Violines I

mf

//

Tpt. en Do

Vn. I

rit.

//

Moderato

Tpt. en Do

Vn. I

a tempo

8va

rit.

//

Tpt. en Do

Vn. I

8va

rit.

Ejemplo 1. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Es posible que el tema inicial apenas intervenga en el largometraje, cubriendo una secuencia o tan solo los letreros, y por cuyas características resulte insuficiente como música de cabecera, desde el punto de vista de la síntesis argumental. En *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín y partitura de Juan Quintero

Muñoz, el vals que compone los genéricos (0:00:00-0:01:38) no es más que una de las melodías interpretadas en un gran baile de carnaval al que asisten los personajes, y como tal, nada puede comunicar al público sobre el drama que va visionar (véase ejemplo 2).

Moderato

Violines I

Ejemplo 2. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).

Genéricos politemáticos

El primer tipo de genéricos politemáticos es el que comprende dos melodías en la introducción filmica. Aunque estas pueden ser similares entre sí como ocurre en *Treinta y nueve cartas de amor* (1949), de Francisco Rovira y música de Manuel Parada, o en *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil y partitura de Juan Quintero Muñoz, en donde dos vales conforman cada uno de los créditos, lo más frecuente es que contrasten y cada una haga referencia a un aspecto de la película. Si un tema alude a alguna emoción sobresaliente en la historia, el otro puede caracterizar a un personaje o a un lugar de la misma. En *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar



Neville, el tema inicial (0:00:00-0:00:30) de José Muñoz Molleda, define el escenario madrileño en que se desarrolla la trama (véase ejemplo 3).

Mazurca

Flauta *mf*

Violines I

//

Fl. *rit.* *mf*

Vn. I *rit.* *mf*

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 3. *El crimen de la calle Bordadores*. “Títulos” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



El segundo tema (0:00:30-0:00:49) sin embargo, distingue la emotiva relación materno-filial existente entre las protagonistas de la historia (véase ejemplo 4).

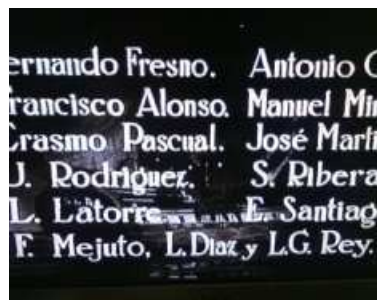
Grandioso

Violines I *ff rit.*

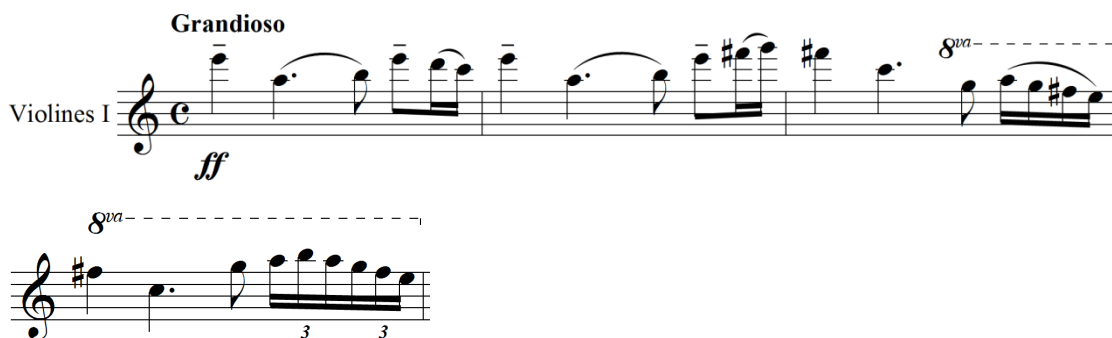


Ejemplo 4. *El crimen de la calle Bordadores*. “Títulos” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Incluso si las dos melodías que componen los créditos aparecen vinculadas a una misma cuestión (emoción, ambiente, personaje, entre otras), cada una señala rasgos opuestos de la misma (humor-dolor, pueblo-ciudad, héroe-villano, etc.), y sus características ofrecen particularidades diferentes. Así, el tema inicial de José



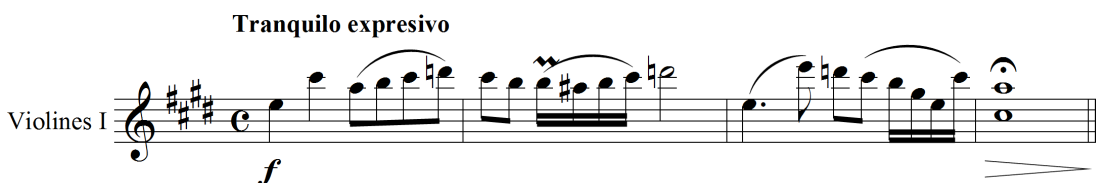
Muñoz Molleda para *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville, (0:00:31-0:01:03) se utiliza para acompañar las escenas trágicas del filme (véase ejemplo 5).



Ejemplo 5. *Correo de Indias*. “Lucha de Gómez y lluvia” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Al tiempo que el segundo tema (0:01:03-0:01:36) destaca los momentos románticos (véase ejemplo 6).



Ejemplo 6. *Correo de Indias*. “Toldilla” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

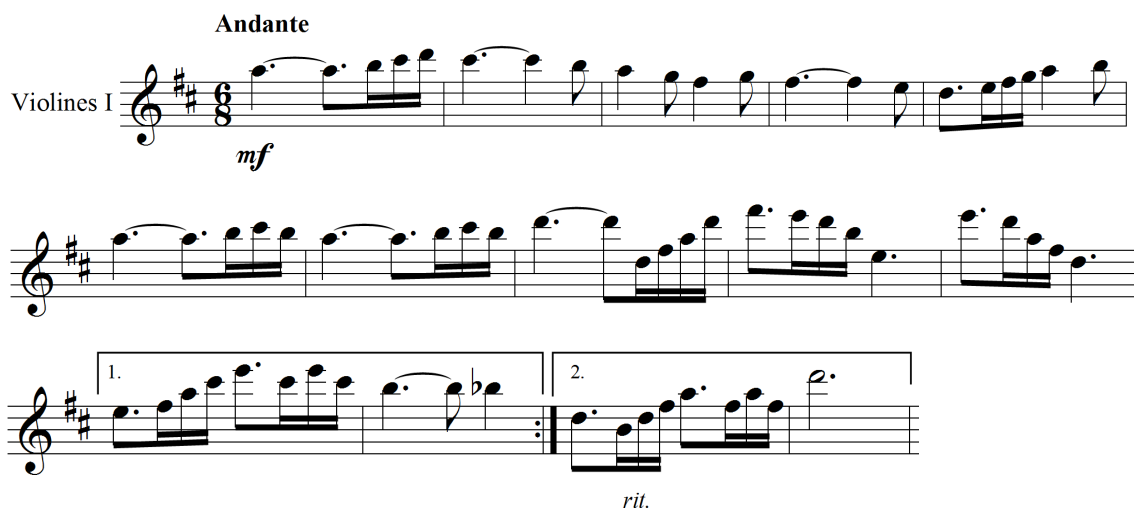
El cariz cómico de la película *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña, lo resalta una melodía de aire desenfadado escrita por Juan Quintero Muñoz, que constituye el tema inicial (0:00:00-0:00:30) (véase ejemplo 7).



Ejemplo 7. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Por el contrario, la elegancia y distinción del entorno y de los personajes que intervienen, así como el romance entre sus protagonistas aparecen caracterizados por un vals (0:00:30-0:01:19) (véase ejemplo 8).



Ejemplo 8. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Existen películas en las que dichos temas apenas abren y cierran el largometraje, como sucede en *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña y música de Quintero Muñoz, pero lo usual es que su participación sea destacada en el filme.

El orden de presentación de las melodías en los genéricos es aleatorio, no obstante la primera (tema inicial) se corresponde muchas veces con el tema principal del largometraje, y la segunda se refiere a un tema central recurrente a lo largo del filme, esto es, una melodía que sirve como referente de algo destacado en la película, como un personaje, una emoción, u otros. En el menor de los casos, la segunda melodía de los créditos pertenece a un tema secundario que acompaña de forma aislada alguna escena casual, como el desplazamiento en algún medio de locomoción, una secuencia onírica, un baile, entre otras, tras la cual no vuelve a ser utilizado, como en el siguiente ejemplo. El tema inicial que abre *Una chica de opereta* (1943), de Ramón Quadreny y partitura de José Ruiz de Azagra, (0:00:00-0:00:48) es el tema principal que se interpreta en sus distintas vertientes durante la película, desde que su compositor en la ficción lo toca al piano para después malvenderlo como una obra sin valor, hasta convertirse en una gran pieza vocal de renombre y merecido prestigio (véase ejemplo 9).



Adagio Andante

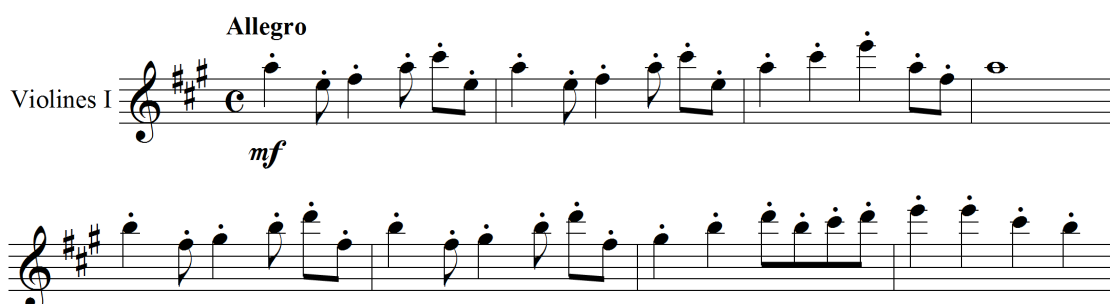
Violines I

a tempo

Ejemplo 9. *Una chica de opereta* (1943, José Ruiz de Azagra).



Por otra parte, la segunda melodía que compone los créditos (0:00:48-0:01:29), es un tema secundario que se ejecuta solo una vez en la historia como pieza diegética en un número teatral (véase ejemplo 10).



Ejemplo 10. *Una chica de opereta* (1943, José Ruiz de Azagra).

Estos temas secundarios, de reducida intervención en los largometrajes, tienen mayores probabilidades de participar en genéricos que albergan tres temas, en donde además de los dos centrales de señalada importancia, hay cabida para un tercero ocasional como el mencionado.

Para cubrir créditos con cuatro o más melodías, se siguen estas mismas pautas, esto es, la inserción de un tema principal, varios temas centrales y alguno secundario, si bien pocos títulos como *Tres ladrones en la casa* (1948), de Raúl Cancio y música de Juan Quintero Muñoz, y *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville y partitura de José Muñoz Molleda, entre otros, poseen genéricos de estas dimensiones.

El ensamblaje de las distintas melodías en los genéricos politemáticos se consigue de dos maneras. La más directa consiste en enlazar el final de una con el inicio de la siguiente. En la filmografía analizada dicho procedimiento es poco utilizado. En su lugar se recurre a la creación de pequeños puentes, de material nuevo o derivado de los temas de los créditos, contruidos mediante progresiones armónicas o rápidos pasajes de acordes, escalas o arpeggios que preparan y suavizan el paso de una melodía a otra totalmente diferente. Del mismo modo, una breve coda suele poner punto y final al bloque. Los temas pueden aparecer acortados o con modificaciones, respecto a su interpretación durante la película, con el fin de lograr una adecuada conexión entre ellos. Sirvan como ejemplo los temas de Jesús García Leoz que componen los créditos de la película de Fernando Delgado, *Fortunato* (1941). Con el fin de observar con

exactitud los cambios a los que el autor somete a las melodías para enlazarlas debidamente en los genéricos, y localizar mejor los pasajes puente entre las mismas, se muestran íntegras –como se oyen en el interior del filme–, para después exponerlas según se interpretan en la cabecera.

Lo primero que se escucha acompañando los rótulos es el tema inicial (0:00:00-0:00:44) que abre la película que da indicios de su carácter trágico. Este se repite en una escena en la que se muestra el piso vacío del protagonista en paro, dispuesto para ser alquilado por nuevos inquilinos (véase ejemplo 11).



Moderato *Divisi*

Violines I

Violines II

Violas

Ejemplo 11. *Fortunato*. Nº1 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Le sigue un tema central (0:00:44-0:01:16) que en repetidas ocasiones durante el filme se asocia al declive del personaje con el paso del tiempo y su desesperación ante los continuos fracasos en su búsqueda de empleo (véase ejemplo 12).

expresivo **Moderato**

Flauta

rit. mf

Ejemplo 12. *Fortunato*. Nº5 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra

Por último, el tema secundario que cierra los créditos (0:01:16-0:02:20) es la melodía perteneciente a una canción interpretada en la sala de fiestas donde Fortunato prueba a trabajar como camarero (véase ejemplo 13).



Andante
mf

Voz

Bai-lar y be-sar mi gran i-lu-sión. Bai-lar es fres-
 Bai-lar y be-sar no hay na-da me-jor. Do-ra-do per-

1. cu-ra sin par cer-ca de tu a-mor. 2. fu-me que ten-ta tu o-ra-

ción. Muy cer-ca de mis la-bios oi-go las be-llas fra-ses de tu a-

cen-to. Be-san-do tú mi bo-ca sien-to dul-ce di-cha

miel es el amor. Bai-lar y be-sar no hay na-da me-jor

¿por qué no me quie-res tú lo mis mo que yo?

Ejemplo 13. *Fortunato* (1941, Jesús García Leoz¹⁴). Letrista: Emilio Barta.

¹⁴ La atribución de dicha canción a Jesús García Leoz no ha podido ser demostrada. También se desconoce el título de la misma. Véase el capítulo de esta tesis dedicado a la música diegética, p. 412.

A continuación se exponen los temas tal y como se interpretan en los créditos:

Moderato

Divisi

divisi a 3

Violines I

Violines II

Violas

//

6

tutti

cresc.

cresc.

Vn. I

Vn. II

Va.

//

10

f

f

Vn. I

Vn. II

Va.

//

14

Pno.

p Tiempo de slow

Vn. I

Vn. II

Va.

//

19

Tpt. en Do

Vn. I

//

24

Tpt. en Do

mf cantado

Vn. I

mf *legato*

//

30

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 14. *Fortunato*. Nº1 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Para unir los dos primeros temas, García Leoz emplea el motivo de tresillos de las violas (compás 4) con el que construye el pasaje de transición entre ambos mediante una concatenación de escalas diatónicas descendentes y ascendentes sobre la tonalidad principal, La menor (compases 8-10). Dicho fragmento conduce a la dominante desde la cual se describe un motivo cromático descendente (última parte del compás 10) que sirve para modular al homónimo mayor y enlazar con el segundo tema. El compositor aprovecha solo la primera mitad de este para unirlo con el tercero a base de un flujo de

semicorcheas de cierto aire impresionista que asciende sobre las notas del acorde de sensible de Re mayor (compases 14 y 15) y dejan la tonalidad en suspenso sobre la séptima (compás 16) hasta enlazar con el piano que prepara la entrada al tiempo de *slow* (compases 17 y 18). Leoz se introduce en el tercer tema, en la tonalidad de Re bemol mayor, a través de su dominante. Transforma esta última melodía vocal en un breve diálogo entre violines y trompetas, y la extiende ligeramente en su final hacia una cadencia rota (compases 33-35).

La conclusión del bloque de genéricos suele coincidir con el final de los letreros tras los cuales se da paso a la primera escena del filme. Otras veces, el último tema de los créditos no concluye con los títulos, sino que se prolonga más allá de éstos cubriendo parte de esta primera secuencia. Así sucede en *Domingo de carnaval* (1945), de Edgar Neville y música de José Muñoz Molleda; en *Dos cuentos para dos* (1947), de Luis Lucia y música de José Ruiz de Azagra; y en *El hijo de la noche* (1949), de Ricardo Gascón y partitura de Joan Duran i Alemany, entre otros.

Algunos largometrajes como *La mies es mucha* (1949) de José Luis Sáenz de Heredia y música de Manuel Parada, *El tambor del Bruch* (1948) de Ignacio F. Iquino y partitura de Ramón Ferrés i Mussolas, o *Inés de Castro* (1944) de J. Leitao de Barros y música de José Muñoz Molleda, emplean el género vocal en estos primeros bloques, no obstante es la música instrumental la que caracteriza mayoritariamente a todos ellos independientemente de su estilo, clásico o popular. Lo mismo ocurre con los temas diegéticos del filme, concretamente con las canciones. Si estas intervienen en la conformación de los genéricos lo hacen normalmente en su versión para instrumentos, dejando la interpretación vocal para el desarrollo argumental.

Títulos de crédito finales

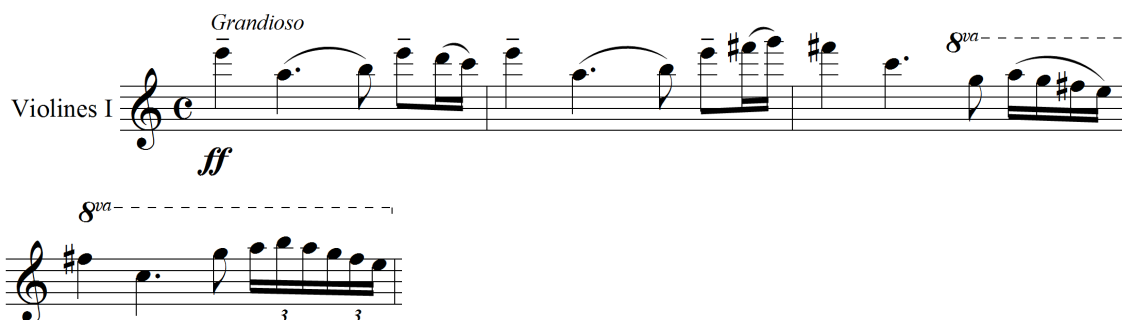
Además de en los créditos iniciales, existe otra parte en la película donde se concreta musicalmente su carácter: los títulos finales. Ya desde los años treinta se tuvo en consideración esta sección a nivel musical¹⁵ componiendo para ella un “motivo que resumiera el filme”¹⁶. Así como en el cine actual la duración de estos créditos es notable con el fin de albergar a todos los nombres que constituyen el equipo fílmico, en la década de los cuarenta apenas existían, al menos en la cinematografía española.

¹⁵ Lluís i Falcó lo denomina bloque genérico de salida. En: LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>, p. 179.

¹⁶ VALLS / PADROL. *Op. cit.*, p. 73.

Mientras que en el cine norteamericano, uno o dos carteles recogen los nombres de todos los responsables y participantes en la película, en el cine español de aquella época, acompañando a la última escena, o sobre el posible fundido en negro que viene tras ella aparece solo la palabra FIN a la que no sigue ninguna clase de reparto. Para cubrir los pocos segundos de la clausura no son necesarios muchos minutos de música, ni siquiera un tema completo. Basta con unos compases a los que opcionalmente sigue una escueta coda. En muchas ocasiones la melodía para concluir el filme es la empleada para ilustrar la última escena de la película que se extiende unos segundos más hasta enlazar con el término FIN.

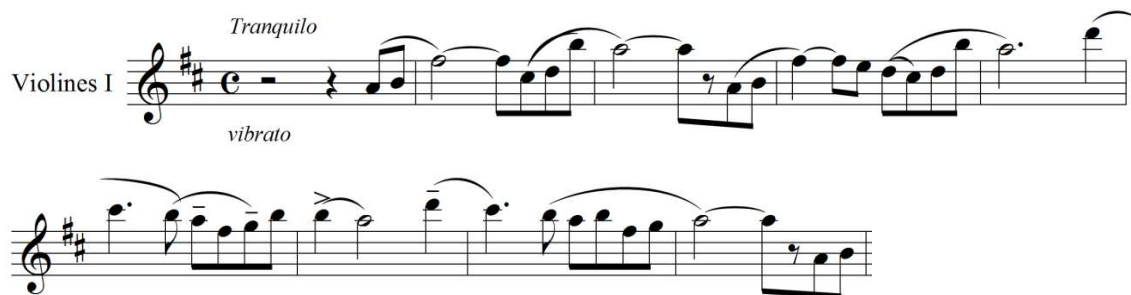
Lo más común en esta filmografía es que el tema principal que define y presenta el largometraje también lo cierre. Así se observa en la última secuencia de *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville, (1:37:07-1:37:33) en donde la virreina, al descubrir con gran dolor que el capitán ha muerto, se deshace de la última jarra de agua que queda a bordo y se acuesta junto a él. El tema de José Muñoz Molleda acompaña estas imágenes seguidas de la palabra FIN (véase ejemplo 1).



Ejemplo 1. *Correo de Indias*. “Lucha de Gómez y lluvia” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

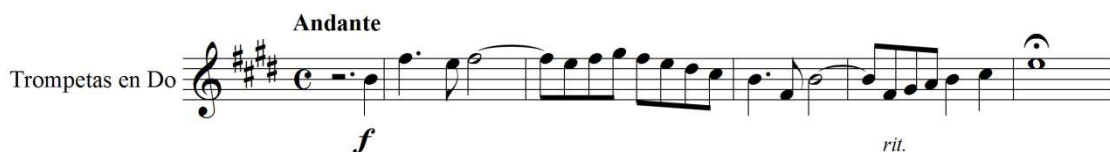


Otra posibilidad es utilizar uno de los temas centrales incluido también en los genéricos cuyo carácter coincida con el de la escena final de la película. Es el caso de *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia, (1:45:02-1:46:51) que termina con el matrimonio entre Fabián y Gabriela, para lo que se emplea una variación del tema de amor del filme compuesto por Manuel Parada (véase ejemplo 2).



Ejemplo 2. *El escándalo*. N°7 “Muerte de Diego” “Final” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

No es necesario que la música proceda siempre de los títulos de cabecera. Es posible clausurar el largometraje con cualquier otro tema escuchado ya en el interior del mismo. En *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña, los primeros compases de la canción de Juan Quintero, *Pensar en ti*, interpretada en varias ocasiones en el filme, suenan directamente tras la última secuencia sobre la palabra FIN (1:18:20-1:18:35) como música incidental en manos de los metales (véase ejemplo 3).



Ejemplo 3. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Del mismo modo, el tema de Carmen en *La niña de Luzmela* (1949), de Ricardo Gascón, compuesto por Joan Duran i Alemany, se encarga de cerrar la película (1:15:39-1:16:15), recalcando el final feliz para la protagonista junto a Salvador (véase ejemplo 4).





Ejemplo 4. *La niña de Luzmela* (1949, Joan Duran i Alemany).

Aparte de los citados, cualquier otro tema de la película puede ilustrar su final, lo importante es que resalte con intensidad dicha conclusión y traduzca en la medida de lo posible el carácter de la historia filmada.

Desarrollo argumental

Con la llegada del sonido al celuloide, la presencia musical ininterrumpida que caracterizaba a las proyecciones mudas se vio reducida a determinadas secciones filmicas, como los créditos iniciales y alguna que otra escena sentimental. Cuando el cine sonoro devolvió las voces a los actores se generó un nuevo problema. Chion lo explica así: “el cese del diálogo creaba este <<efecto de agujero>>, efecto que no suele darse en el teatro hablado en el que son raras las escenas mudas, y todavía menos en la literatura que, al ser un encadenamiento de palabras, no se halla expuesta a estas abruptas rupturas de registro que debe afrontar el cine constantemente”¹⁷. Los ruidos paliaban tales problemas en situaciones donde dichos sonidos tenían natural cabida como en los rodajes en exteriores, es decir, siempre que el guion justificara su presencia. Pero ¿qué hacer en el resto de los casos? La música fue la respuesta. Chion comenta al respecto: “si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje”¹⁸.

Así es como en los años treinta la música se convirtió en un elemento permanente e indisoluble del filme, cubriendo varias escenas sucesivas, llegando incluso a extenderse al filme completo, con escasas y breves pausas durante el mismo, como si de una única secuencia se tratara¹⁹. Una especie de continuo sonoro que generaba una atmósfera aparentemente uniforme durante el largometraje debido, en parte, al ensamblaje de las diversas melodías de forma que no se apreciara el final de una y el comienzo de la siguiente, sin llegar a subrayar con vehemencia ninguna secuencia en especial ni a

¹⁷ CHION. *La música...*, p. 228.

¹⁸ *Ibid.*, p. 229.

¹⁹ Lluís i Falcó lo denomina bloque continuo. En: LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>, p. 179.

destacar en exceso ninguno de sus elementos. La música adquirió unas características similares a las del recitativo instrumental wagneriano, tales como la escritura *legato*, la escasez de *staccati* o acordes acentuados y la orquestación difusa, ideal como fondo sonoro para poder coexistir con las palabras²⁰.

El resultado fue un estilo continuo, suave y fluido que permitía “pasar, sin preámbulos, de lo sentimental al pánico, de lo clásico a lo <<primitivo>>, dando valor a la poesía y al aspecto salvaje del filme, fundiéndolo todo en una forma global en la que lo sentimental, lo espectacular, el *glamour*, el *jazz*, etc., empiezan a fraguar, a unificarse y, evidentemente a ser tamizados y asimilados”²¹. Un estilo práctico y eficaz pero solo hasta cierto punto. Nieto expone sus inconvenientes: “la utilización continua de música durante períodos muy prolongados provocará que el espectador se “acostumbre” a ella como elemento sonoro permanentemente asociado a la imagen. Con ello perderemos la posibilidad de valorar, ilustrar o enfatizar, con su aparición, un determinado momento que así lo requiera”²². A pesar de ello, la “fórmula del cine clásico”²³, persistió durante años.

En la filmografía española analizada han sido halladas varias partituras de este calibre, la mayoría pertenecientes a filmes dramáticos, muchos de ellos de corte épico. Entre ellas destacan las compuestas por Juan Quintero Muñoz para *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña y *De mujer a mujer* (1950) de Luis Lucia; José Muñoz Molleda firma la correspondiente a *Inés de Castro* (1944) de J. Leitao de Barros; a Manuel Parada pertenecen las partituras para *Mariona Rebull* (1947) de José Luis Sáenz de Heredia y *La fe* (1947) de Rafael Gil; Joan Duran i Alemany compuso la correspondiente a *La niña de Luzmela* (1949) de Ricardo Gascón; y de Jesús García Leoz constan las bandas musicales de *La maja del capote* (1944) de Fernando Delgado, *Barrio* (1947) de Ladislao Vajda y *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947) de Arturo Ruiz Castillo, entre otras. No obstante, partituras como las citadas constituyen una minoría en la filmografía investigada. El principal modo de acompañamiento musical en el cine español de la etapa de posguerra era la composición de temas independientes, que intervenían en escenas aisladas durante un período de tiempo limitado, cuando no las acompañaban por completo, con un propósito expresivo determinado.

²⁰ *Ibid.*, p. 229.

²¹ *Ibid.*, p. 113.

²² NIETO. *Op. cit.*, p. 152.

²³ CHION. *La música...*, p. 112.

A continuación se incluyen las diversas secuencias del relato cinematográfico que a lo largo de una película emplean la música con varias finalidades. Para su estudio se han clasificado en primer lugar las diversas escenas según su temática o contenido filmico para después examinar su acompañamiento. Atendiendo al aspecto o elemento que la música pretenda resaltar en ellas, dicha estructuración se compone de los siguientes apartados: emociones, velocidad del movimiento, espacios dramáticos, vertebración temporal, personajes, voz en *off*, mensajes impresos, secuencias oníricas, simultaneidad de acciones y huecos.

Emociones

El presente título hace referencia a las diferentes sensaciones, sentimientos y estados afectivos que se muestran en la pantalla a través de gestos, palabras, acciones o pensamientos. La música acompaña las secuencias colaborando en la transmisión de las emociones que manifiestan los personajes así como las que experimenta el espectador por empatía con la acción dramática²⁴. Además de esta, puede reunir otras funciones en virtud de la cantidad de información que comunique la imagen y de si la voz forma o no parte de ella, interviniendo desde un segundo plano o incluso como telón sonoro de las palabras, hasta acaparar un primer plano en la completa traducción de los pensamientos silenciosos de los protagonistas.

La imitación es la manera de expresar musicalmente las emociones humanas. “Las expresiones anímicas tienen una expresión musical relacionada que tiende a convencionalizarse de tal forma que se asocian por imitación, es decir, los gestos musicales se asemejan o intentan parecerse a los gestos de la expresión anímica o afectiva”²⁵. Meyer delimita esta argumentación al indicar que tales gestos corresponden a los modos de conducta estandarizados de la cultura occidental²⁶. Para que dicha reproducción musical sea eficaz es necesaria la intervención simultánea de diversos componentes (altura, *tempo*, dinámica, armonía concretos, entre otros), ya que, ningún elemento aislado puede determinar el carácter afectivo de una frase²⁷. Una vez interactúan música, imagen y sonido, se obtiene el significado completo de la escena.

²⁴ ROMÁN. *Op. cit.*, p. 106

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 270.

²⁷ ROSEN, Charles. *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, p. 35.

Las emociones representadas en la filmografía española de posguerra aparecen recogidas bajo los siguientes epígrafes: amor, humor, dolor, tensión y bienestar.

Amor

No es necesario atenerse a una temática cinematográfica concreta para encontrar secuencias amorosas. Ya sea como idea central o como momento romántico aislado, este sentimiento se presenta en numerosas películas de toda índole: históricas, de aventuras, bélicas, policíacas, entre otras, pero los géneros que más se alimentan de él son las comedias y los dramas. Dichas imágenes están protagonizadas por una pareja cuya actitud o, al menos, la de uno de ellos, transmite con claridad el amor, el cariño o la atracción que sienten. El diálogo no siempre interviene en ellas, siendo los gestos, las miradas y la música los que traducen sus sentimientos. Hasta cuando se muestra a uno de los enamorados en soledad se percibe nítidamente el romance, reflejado en su rostro, en sus pensamientos, mientras pasea, lee, escribe unas líneas, espera la llegada de su pareja o incluso si la recuerda con nostalgia al rememorar el pasado.

La música cubre total o parcialmente las secuencias, y en su mayoría aparece constituida por temas principales o centrales, buena parte de los cuales funcionan como *leitmotiv* identificativos de la pareja y de su idilio. Los temas secundarios rara vez intervienen en momentos tan relevantes a menos que estos sean igualmente pasajeros en la película.

Los fragmentos son sencillos, fluidos, fáciles de recordar, cantables y absolutamente agradables al oído, característica imprescindible para obtener el beneplácito tanto de la audiencia como de la producción²⁸. El *tempo*, íntimamente ligado al ritmo de las secuencias que acompañan, suele ser tranquilo, sosegado y apacible. La ausencia de ritmos acentuados y la escasez de figuras breves refuerzan esta particularidad en correspondencia con los movimientos y gestos de los personajes, concisos y pausados. El empleo de redondas, blancas, puntillos y ligaduras que prolongan los sonidos contribuyen a crear impresión de quietud que favorece la expresividad y lirismo de las sinuosas melodías, ligadas tradicionalmente a la ternura entre otros referentes extramusicales²⁹, en las que los saltos de séptima y octava interrumpen el diseño imperante por grados conjuntos suscitando breves instantes de tensión en el oyente

²⁸ Incluso hoy en día en el mundo del cine se siguen escuchando frases como la de Armin Steiner: “Quiero un tema encantador.”, entrevista realizada por Karlin a Steiner entre septiembre de 1991 y abril de 1992. Citado en KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 88.

²⁹ ROMÁN. *Op. cit.*, p. 155

equiparables a la excitación que sienten los amantes al intercambiar miradas, gestos o palabras. La sensación de estabilidad que proporcionan los temas se consigue gracias a la utilización de una armonía clara y sencilla, construida mediante tonalidades mayores, asociadas culturalmente a la alegría y la satisfacción³⁰, con frecuentes comienzos en ascenso o descenso diatónico desde la dominante hasta la tónica y cadencias perfectas para finalizar (véanse ejemplos 1-3).



Película: *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:14:00-0:17:16

Secuencia: Juan Manuel encuentra a Flor a la salida de un café y la acompaña a su casa mientras le revela sus sueños de escritor, su admiración por Madrid y flirtea con ella quien le mira con ternura. Cuando se despiden, la muchacha le indica dónde está la Posada del Peine donde él va a hospedarse.

Música: El tema empieza sobre el V grado y descende hasta el I (compás 2) tras el cual se produce un brusco salto de séptima descendente que quiebra el discurso por segundas. Estas rupturas en la línea melódica se distribuyen a lo largo del fragmento (compases 4-5, 7, 11-15). Las semicorcheas y corcheas actúan como notas de paso entre las blancas y redondas sobre las que descansa continuamente la melodía que secunda el diálogo de la pareja.

Largo

Viola Solo

mf

rit.

Ejemplo 1. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).

³⁰ *Ibid.*, p. 157.



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:33:50-0:35:28

Secuencia: Ana y Andrés pasan la mañana en el campo.

Charlan sobre la vida rural y él la galantea mientras ella manifiesta su alegría de encontrarse allí.

Música: Como en el ejemplo 1, la tranquila melodía en Si bemol mayor parte de la dominante y asciende por grados conjuntos pasando por la tónica hasta alcanzar nuevamente el V grado (compás 2) al que le sigue un repentino salto de octava descendente a partir del cual el tema vuelve a ascender. Después, en Fa mayor, el tema presenta una línea similar (compás 8). Comienza en el V grado y desciende por grados conjuntos casi una octava, momento en el cual un intervalo de séptima ascendente (compás 9-10) le devuelve a la dominante.

Adagio

Oboe *mp*

Clarinete en Sib

Trompa en Fa *mp*

Violines I

//

Ob.

Cl. en Sib

Tp. en Fa

Vn. I

//

Ejemplo 2. *Aventura* (1942, Manuel Parada de la Puente).



Película: *El hombre que se quiso matar* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:39:50-0:41:13

Secuencia: Federico, tras contarle a Irene su desastrosa vida sentimental mientras la acompaña hasta su casa, le

pide que finja que le ama por unas horas, pues nunca ha sido correspondido por una mujer bonita.

Música: Idéntico diseño melódico que en los ejemplos 1 y 2 sobre figuras de mayor duración temporal. El tema comienza en el V grado y sube por tonos hasta la tónica (compás 2) para después descender gradualmente una octava hasta el I grado (compás 5). Los efímeros pasos por Sol sostenido menor (compases 13-14) y por Si mayor (compases 16-18) exhiben los mismos patrones melódicos a los comentados.



rit.
Ejemplo 3. *El hombre que se quiso matar* (1942, José Ruiz de Azagra).

Las notas arpegiadas de la triada de tónica que se intercalan en diversos puntos de las melodías ratifican la tonalidad y por el carácter conclusivo que transmiten en el discurso musical contribuyen al efecto de reposo (véanse ejemplos 4-6).



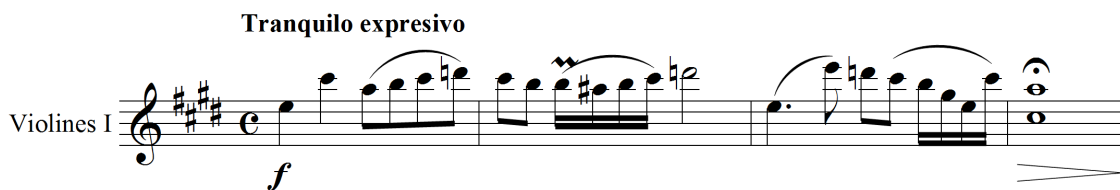
Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:36:51-0:38:22

Secuencia: La virreina pide al capitán que la ayude a no amarle, pues no es una mujer libre y finalizada la travesía ella regresará junto a su esposo.

Música: La melodía se inicia con las notas del acorde de I grado en segunda inversión (mi''-do'''-la'')³¹.



Ejemplo 4. *Correo de Indias*. "Toldilla" (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

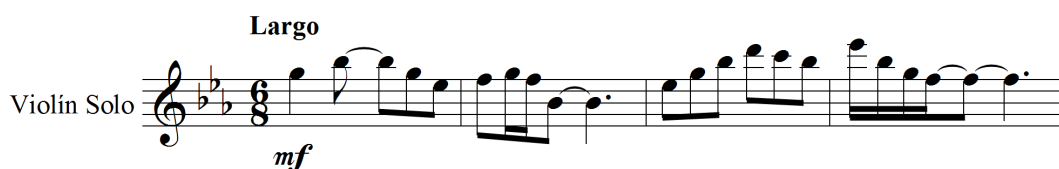
Compositor: Juan Quintero Muñoz

Cronometraje: 0:13:34-0:14:04

Secuencia: Alicia y Edmundo, entre escena y escena de *Romeo y Julieta* que interpretan en el teatro El Globo, se declaran su amor.

Música: El tema se presenta en Mi bemol mayor y arpegia las notas de la tríada de tónica durante su exposición (compases 1, 3 y 4).

³¹ El do central aparece designado como do'. Por debajo de este: do, Do, Do1, etc. Por encima del do central: do'', do''', etc. Tomado de RANDEL, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza, 1997.



Ejemplo 5. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

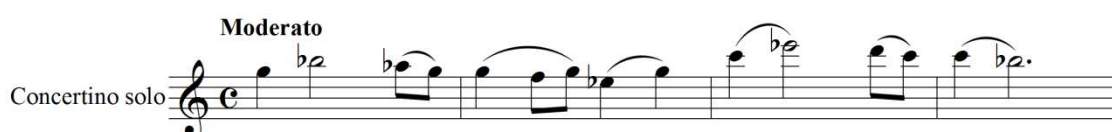
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:40:23-0:41:10

Secuencia: Carlos recibe un paquete. Se trata de sus pantalones, limpios y planchados enviados por M^a Rosa junto con una nota que él lee en silencio mientras sonríe

dejando traslucir sus sentimientos hacia la muchacha.

Música: Al igual que el ejemplo 5, la melodía se desarrolla en torno a las notas del acorde de I grado en Mi bemol mayor.



Ejemplo 5. *Botón de ancla*. N°3 B.16 “Carlos” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Algunos temas agregan a las particularidades mencionadas el empleo de figuras irregulares, fundamentalmente tresillos, y figuras breves en forma de floreos, grupetos, mordentes y notas de paso comunes en obras del período romántico o caracterizadas como tal, que generan breves momentos de tensión al “demorar una resolución esperada”³² (véanse ejemplos 6-8).



Película: *Jalisco canta en Sevilla* (1948), de Fernando de Fuentes.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:45:00-0:45:27

Secuencia: Araceli visita a Nacho que está convaleciente tras haber sido embestido por un toro en

la plaza. Al verle débil y malherido, ella deja aflorar sus verdaderos sentimientos.

³² MEYER. *Op. cit.*, p. 216.

Música: Se observa el empleo de semicorcheas y fusas (compases 7, 14 y 18) así como de tresillos (compases 11, 13, 15, 19 y 20) con carácter ornamental.

Andante

Violines I

solo *p*

Ejemplo 6. *Jalisco canta en Sevilla*. Nº12 (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:13:21-0:15:03

Secuencia: Carlos intenta arreglar el motor del coche y se mancha la cara. Isabel se acerca a limpiarle y él le declara su amor. Ella le confiesa que aún ama a su difunto esposo, John, y así será mientras dure la guerra, pero una vez esta haya terminado, no dudará en corresponderle. Sus palabras llenan de esperanza a Carlos.

Música: Las semicorcheas (compases 3, 5 y 8) y los tresillos (compases 12 y 13) ornamentan la melodía.

Andante

Violonchelo Solo

mp

Ejemplo 7. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:08:06-0:09:12

Secuencia: Jacinto inspecciona el piso de Natalia a petición de esta al haber oído ruidos y temer la presencia de algún ladrón. Tras descubrir que no es más que un gato el causante de todo, él comienza a reírse y ella le ofrece una copita de coñac para reanimarse mientras intercambian unas palabras. Jacinto se enamora instantáneamente.

Música: El ritmo y la dirección ascendente de los tresillos (compases 1, 3, 15 y 16) impulsan y adornan el tema, y participan en la ondulación melódica.

Andante

Violines I

rit.

Ejemplo 8. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).

El carácter íntimo de las escenas protagonizadas por uno o dos personajes, y el tono amoroso y cercano que estos adoptan en sus conversaciones se refleja en una dinámica suave y en la interpretación melódica a cargo de instrumentos solistas, dúos y agrupaciones camerísticas. El sonido de las cuerdas, vinculadas culturalmente con el romanticismo³³, casi siempre en sus registros agudos, domina la mayoría de los fragmentos. Estas también pueden intervenir en la repetición de los bloques dejando que la flauta, el oboe, el violín o el clarinete en solitario expongan los temas en primer lugar. Un tenue acompañamiento de cuerdas y maderas sustenta la melodía en notas largas sobre el I y V grados, a modo de pedales o marcando ligeramente las partes de compás en una especie de *ostinato* rítmico. Los trémolos de violines y los arpeggios de arpa son muy frecuentes como acompañamiento. Todo ello da lugar a una textura predominante de melodía acompañada (véanse ejemplos 8, 10 y 11).

³³ ROMÁN. *Op. cit.*, p. 158.



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:57:24-0:58:58

Secuencia: Diana escribe una nota a Pablo confesándole que su romance no puede continuar. Segundos después él contacta con ella por teléfono y le manifiesta su amor.

Música: Los violines I soportan la melodía de los violines II, mediante un acompañamiento arpegiado de corcheas con una sencilla armonía en Mi mayor de ritmo sosegado correspondiente a un cambio armónico por compás (compás 1-armonía de I grado; compás 2-armonía de II; compás 3-armonía de V; compás 4-armonía de I; compás 5-armonía de I; compás 6-armonía de IV; compás 7-armonía de I y V; compás 8-armonía de I). La dinámica y los trémolos complementan la delicadeza del acompañamiento.

Adagio

Violines I *p*

Violines II *mf*

//

Vn. I

Vn. II

Ejemplo 9. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *El crimen de Pepe Conde* (1946), de José López Rubio.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:14:03-0:15:22

Secuencia: Rafael agrade a Pepe por acercarse a su novia, Reyes, y le promete a esta que siempre la protegerá. Pepe se levanta del suelo y observa a la pareja enamorada mientras coquetean y se despiden hasta la noche.

Música: La melodía se reparte entre las cuerdas y maderas a modo de diálogo a través del motivo consistente en cuatro corcheas ascendentes introducidas por el concertino al comienzo del tema. El acompañamiento arpegiado de corcheas, bastante parejo al del ejemplo 9, recae en los violonchelos que portan la armonía de tónica (compases 3-5, 14-15) y dominante (compases 10-13) en Do mayor con una pequeña flexión a Re menor (compases 6-8).

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

1º *p*

Violines I

1º solo *p*

Violas

Violonchelos

//

Fl.

2º *p*

Ob.

1º

Cl. en Sib

1º

Vn. I

1º

Va.

Vc.

//



Ejemplo 10. *El crimen de Pepe Conde*. Nº4 “Sentimental” (1946, Manuel López-Quiroga). Madrid. Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



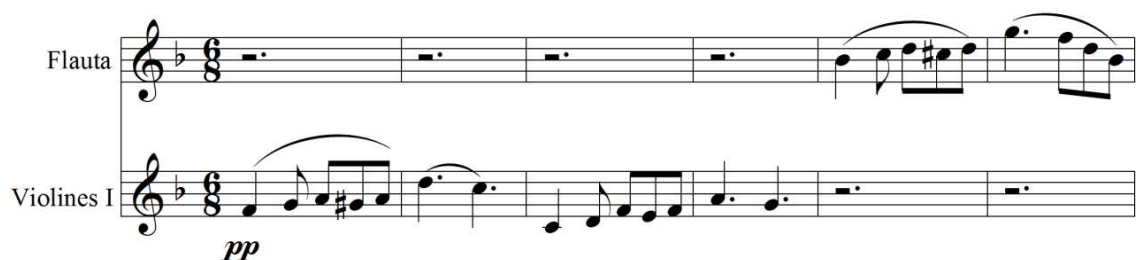
Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

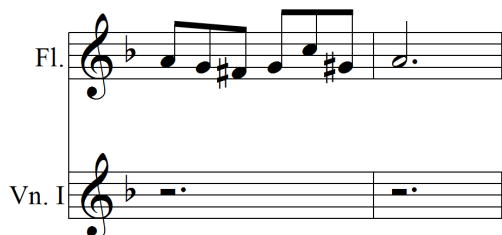
Cronometraje: 0:25:42-0:26:06

Secuencia: Carlos regresa a su piso y se quita la gabardina mientras rememora el grato paseo en automóvil con Elena hasta su casa.

Música: Violines y flautas se reparten la melodía en un diálogo tímbrico.



//



Ejemplo 11. *Confidencia*. Nº17 “Fotografía Barde” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Las mismas células melódico-rítmicas que se distribuyen a lo largo de la exposición temática proporcionan unidad a los pasajes, estructurados la mayoría en una sola frase, repetida exactamente igual, en muchas ocasiones una octava más aguda, o con alguna variante de tipo rítmico, melódico, tímbrico, entre otros. Esta duración pocas veces da pie al desarrollo de verdaderas modulaciones. Más bien suelen ser pequeñas flexiones a tonos relativos, homónimos o tonos vecinos que enriquecen un poco los pasajes. El principal objetivo de las alteraciones accidentales incluidas en los temas es la ornamentación a través del cromatismo en forma de notas de paso, apoyaturas y floreos, consiguiendo idéntica sensación de tensión que aquellas (véanse ejemplos 11-13).



Película: *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:12:28-0:12:56

Secuencia: El legionario se despide y expresa su amor a sor Blanca antes de marcharse, con la esperanza de ser correspondido.

Música: Las alteraciones de los primeros cinco compases del tema son simples cromatismos que ornamentan la tonalidad de Fa mayor (véase también ejemplo 11). Tan solo los bemoles son utilizados para flexionar a Re bemol mayor (compases 7 y 8). Los motivos de corchea-dos semicorcheas, tresillos y corchea con puntillo-semicorchea unifican el tema.

Lentamente

Violines I

arco

Ejemplo 12. *Cuatro mujeres*. Nº1 B.6 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:46:55-0:47:19

Secuencia: Chinto se presenta en casa de Natalia muy ilusionado e intenta sorprenderla regalándole una

sortija. Ella se la prueba y la observa con detalle.

Música: Los pasos cromáticos en tresillos y corcheas embellecen el tema sin apartarlo de la tonalidad de Sol mayor, repetido una octava aguda a partir del compás 9 (véase también ejemplo 2 y su repetición temática a partir del compás 12). Los motivos en tresillos, corcheas y negra con puntillo-corchea conforman rítmicamente la melodía.

Andante

Violines I

The musical score for Violines I consists of three staves. The first staff contains measures 1-5, the second staff contains measures 6-11, and the third staff contains measures 12-15. The melody is characterized by triplets and eighth notes, with dynamics ranging from *mf* to *f*.

Ejemplo 13. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).

Junto a los temas descritos –delicados, sutiles e íntimos–, existen otros que, aunque menos frecuentes que aquellos, reflejan el amor de manera más intensa, semejante a como lo manifiestan las imágenes, a través de enérgicos abrazos y efusivas y resonantes proclamaciones amorosas acompañados de cierta dosis de nerviosismo en respuesta a situaciones urgentes tales como una inminente separación o una noticia inesperada. Esta pasión suele reflejarse musicalmente a través de la orquesta al completo, que establece un símbolo con lo grandioso y lo espectacular³⁴. Se interpretan temas moderadamente agitados a una gran potencia sonora, o con el piano en solitario, asociado a melodías claramente decimonónicas, de contornos en arco, dominadas por octavas y acordes recargados, con acompañamientos arpegiados de figuras breves que recorren un amplio

³⁴ *Ibid.*, p. 160.

registro, generando un ímpetu ausente en los bloques previamente analizados (véanse ejemplos 14-16).



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:43:23-0:44:27

Secuencia: La virreina, que se dirige a ver a su marido, le dice amorosamente adiós al capitán y le pide que la espere aunque se retrase. Ella estará de vuelta el día

que parta la embarcación.

Música: El tema, expuesto por las flautas en Mi mayor, gana fuerza en el momento que es ejecutado por las cuerdas (compás 3) tras un súbito salto de octava ascendente para pasar al relativo menor y adquirir un *tempo* más vivo. El continuo ritmo de corcheas y la escala menor natural diatónica descendente efectuados por los violines ininterrumpidamente desde su incorporación, acompañan la despedida vehemente de la pareja.

Moderato

Flauta

f expresivo

Violines I

f piu mosso

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 14. *Correo de Indias*. B.12 “Despedida” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:31:01-0:31:57

Secuencia: Ante la necesidad de marcharse a Teruel, Javier le pide a Blanca en matrimonio para que así puedan irse juntos.

Música: El compás de subdivisión ternaria y un constante ritmo de corcheas en *andante* avivan el tema. Los dos impulsos que recibe la melodía hacia la tesitura aguda a través del seisillo (compás 6) y el flujo de corcheas (compás 11), ambos en escala diatónica ascendente, incrementan el vigor del fragmento. El sonido de las trompas contribuye a mantener el carácter energético del bloque.

Andante

Trompas en Fa

Violines I

mf

f

//

Tp. en Fa

Vn. I

8va

//

Tp. en Fa

Vn. I

8va

Ejemplo 15. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El hijo de la noche* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 1:12:45-1:13:20

Secuencia: Lauro se encuentra cansado, su ceguera es casi total. Le pide a su cuñada Marian, a quien ama, que le ayude a salir del café y le abandone en sus tinieblas.

Ella, quien también le confiesa su amor, le promete seguirle a donde vaya. La cámara enfoca la ventana del café por la que se ve a la pareja alejarse lentamente del lugar.

Música: La melodía en acordes cuatríadas marcando las octavas es uno de los factores responsables de la exaltación que caracteriza al fragmento. Como en el ejemplo 15, el tema asciende rápida y enérgicamente una octava en dos ocasiones (compases 3-4, y 6) lo que aumenta su vivacidad. El incesante acompañamiento arpegiado ascendente y

descendente en semicorcheas, y los registros extremos –agudo y grave– alcanzados por ambas manos al piano concluyen el bloque.

Andante moderato

Piano

Ejemplo 16. *El hijo de la noche*. “Portada” (1949, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Humor

Escuchar tras una puerta, hacer muecas y guiños o caminar de un modo extraño son algunas de las situaciones que requieren del complemento musical para su refuerzo, siguiendo la acción de cerca y asegurando así el ambiente humorístico. El presente apartado engloba a aquellas escenas en las que la expresividad, gestualidad y conducta

cómicas priman sobre las palabras, prácticamente ausentes en estas imágenes. Los bloques musicales que las acompañan están formados sobre todo por temas secundarios, situados en un primer plano sonoro, que cubren de forma parcial las secuencias. Son sencillos, breves y pegadizos, compuestos por una sucesión de motivos muy dinámicos que proporcionan movimiento a las frases. El ritmo es el motor de las mismas, regular, mecánico y recurrente, constituido por figuras breves que avanzan sin cesar, o por un motivo que se repite a lo largo del tema a un *tempo* ligero y animado sobre compases básicamente binarios. Las frases se convierten en auténticos *ostinatti* rítmicos con una clara estructura en dos partes, separadas por una concisa semicadencia a la dominante. La sencillez armónica que se despliega en forma de arpeggios a lo largo de la melodía, así como la casi total ausencia de modulaciones, proporcionan estabilidad a los bloques supeditados a las tonalidades mayores encargadas de contribuir al buen humor propio de las imágenes (véanse ejemplos 1-4).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:07:21-0:09:43

Secuencia: El notario lee las disposiciones testamentarias con sus más de doscientas cláusulas a sus clientes que comienzan a dormirse de puro aburrimiento.

Música: Todo el tema se conforma mediante corcheas arpegiadas que ilustran la armonía. A modo de progresión se expone el acorde de séptima de dominante de Mi menor resolviendo en la tónica (compases 2 y 3), para hacer lo mismo con Re mayor (compases 4 y 5). Con el mismo diseño melódico, en el que priman los intervalos de tercera, se presenta la armonía de II y VI grados (compases 6 y 7) para finalizar con una cadencia perfecta.

Allegro

Violines I

mf

Ejemplo 1. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El hombre de los muñecos* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:28:08-0:28:28

Secuencia: El hijo de Melchor, cocinero de la señora marquesa, sale al jardín procurando no ser visto, para entregar comida a su padre que le espera detrás de unos matorrales.

Música: El motivo de corchea con puntillo-semicorchea compone el tema estructurado en dos partes separadas por una semicadencia a la dominante (compás 9). La melodía avanza por segundas entre las que destacan algunos motivos arpegiados (compases 4, 6 y 8) que exhiben la armonía de VI y II grados.

Allegro

Flauta

Violines II

mf

//

Fl.

Vn. II

1.

2.

1.

2.

Ejemplo 2. *El hombre de los muñecos* (1943, Joan Duran i Alemany).



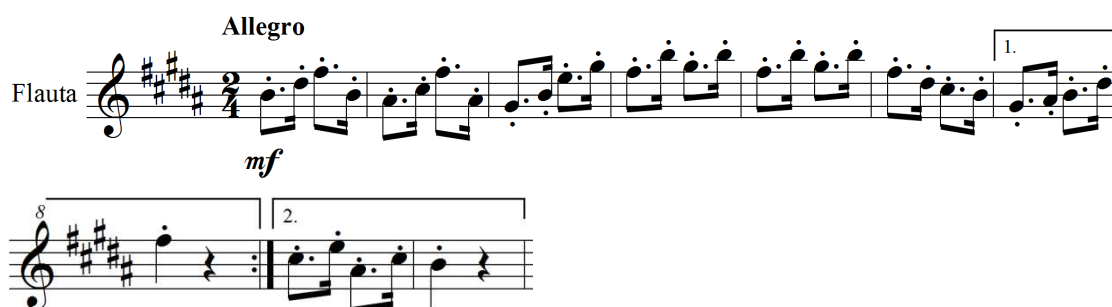
Película: *Mi adorado Juan* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:01:03-0:02:19

Secuencia: Eloísa entra en un café, roba con discreción un perrito a una de las clientas y se lo lleva inmediatamente en su coche.

Música: Al igual que el ejemplo 2, el motivo rítmico de corchea con puntillo-semicorchea domina el pasaje con una línea melódica enteramente arpegiada que se estructura en dos partes separadas por una semicadencia al V grado (compás 8).



Ejemplo 3. *Mi adorado Juan* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *La vida empieza a medianoche* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:10:13-0:11:56

Secuencia: Álvaro, su nieto Ricardo y su bisnieto

Guillermo, llegan a casa y saludan efusivamente a Silvia,

a quien confunden con la esposa de Ricardo, desconcertando totalmente a la joven recién llegada al piso.

Música: Como los ejemplos precedentes, el pasaje se compone mediante el motivo rítmico de corchea con puntillo-semicorchea junto con los tresillos expuestos en arpeggios que dejan ver la armonía de VI y V grados con séptima (compases 2-5).

Allegro

Ejemplo 4. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Intercalados entre los intervallos de segunda y tercera predominantes en estos pasajes, se sitúan las repercusiones sobre una nota que llegan incluso a dominar algunos temas. El estrecho ámbito melódico colabora en la creación del carácter juguetón, saltarín y acogedor de las melodías (véanse ejemplos 5-7).



Película: *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña

Compositor: Juan Quintero Muñoz

Cronometraje: 0:36:21-0:36:35

Secuencia: El duque de Hinojares va en busca de su corbata. Al cruzar el pasillo observa a Jacinto, uno de los

pajaritos de su esposa, mientras revolotea libre fuera de su jaula.

Música: Las corcheas y la célula formada por corchea-dos semicorcheas constituyen los elementos rítmicos principales del pasaje que describen una línea melódica ondulada por segundas y terceras en la que destacan las repercusiones sobre una misma nota (compases 3-5, 7, 9 y 10).

Allegro

Flauta

Ejemplo 5. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz)



Película: *La maja del capote* (1944), de Fernando Delgado

Compositor: Jesús García Leoz

Cronometraje: 0:26:07-0:26:27

Secuencia: Ojo Gordo, por mandato de Pepe Hillo, busca a la maja. Erróneamente sigue a la mujer

equivocada, por lo que recibe una bofetada que le lleva directo a la silla de un barbero callejero quien, al verle allí, le prepara para un afeitado.

Música: La repercusión y adorno sobre mi'' mediante semicorcheas sucesivas domina el fragmento.

Allegretto

Flauta

Violines I

Ejemplo 6. *La maja del capote*. N°8 (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:22:18-0:23:41

Secuencia: Gabriel, tras una noche de juerga, se despierta con resaca. Observa con sorpresa que su amigo Rumbo ha dormido con él en la cama. Se levanta, se pone la bata

y se dirige al baño bastante aturdido.

Música: El *tempo* movido y la repetición continua del III grado (compases 2-5, 6-8, 10-13) marcan el bloque y le confieren dinamismo. Los acordes disonantes (compases 14-17) constituyen otro elemento de comicidad.

Allegretto

Clarinetes 2º en Si^b

Fagot

Trompeta 1ª en Do

//

Cl. 2º en Si^b

Fg.

Tpt. 1ª en Do

//

Cl. 2º en Sib

Fg.

Tpt. 1ª en Do

Ejemplo 7. *Rumbo*. N°9 (1949, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

El último elemento que completa el “carácter gracioso” de estos fragmentos es la instrumentación. Sin el timbre y articulación precisos, las melodías no desprenderían más que alegría o vitalidad, relegando la comicidad exclusivamente a la imagen. Las usuales intervenciones solistas y el reducido número de las partes acompañantes, transforman la orquesta en una agrupación camerística con maderas y cuerdas a la cabeza, en donde no faltan trompetas asordinadas, pequeña percusión, trinos, mordentes, *glissandi*, algún *portamento*, efectos de cuerdas en *pizzicato* y el imprescindible *staccato*, asociados culturalmente con la comicidad y la simpatía³⁵.

La fragmentación melódica que presentan muchos de los bloques y su consiguiente distribución por diferentes instrumentos de la orquesta, ayuda a resaltar la paleta sonora, generando una rica y contrastante conversación tímbrica entre las partes, donde se pone de manifiesto el juego de registros medio y agudo, y los intercambios de octava, todo ello en un tono suave, sin sobresaltos, en correspondencia con el discurso visual (véanse ejemplos 8-11).



Película: *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:47:39-0:49:19

Secuencia: En un saloncito del hotel, el globero se limpia los zapatos contra un sillón. Entra Marta, coge una revista y se sienta mientras le mira de reojo y le sonríe. Entonces Quintín comienza a arreglarse la corbata y el pantalón para mejorar su aspecto ante ella quien

³⁵ *Ibid.*, p. 160. Para obtener más información acerca de las connotaciones tímbricas y la articulación, véase *Ibid.*, pp. 157, 158 y 160.

disimuladamente deja caer el bolso al suelo con la intención de que él se acerque a recogerlo y entablar así una conversación.

Música: Discurso tímbrico a modo de pregunta-respuesta para presentar el tema entre violines y maderas (compases 1-5), y a cargo de flautas y trompetas asordinadas en su repetición (compases 6-11). El ágil motivo formado por semicorchea con puntillo-fusa configura rítmicamente el fragmento desarrollado en torno al V y II grados. Los *pizzicati* de las cuerdas y los *staccati* de los clarinetes participan en el acortamiento de los sonidos junto con los silencios que separan las distintas intervenciones instrumentales y descomponen el bloque en secciones de apenas uno o dos compases de extensión.

Allegretto

Flauta

Clarinetes en Sib

Trompeta en Do

Violines I

//

Fl.

Cl. en Sib

Tpt. en Do

Vn. I

pizz.

Con sord.

//

Ejemplo 8. *El testamento del virrey*. Nº14 “Morán solo” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:30:00-0:30:31

Secuencia: Mercedes relata su aburrida vida matrimonial junto a Ramón. Este la lleva a su casa y ella la describe, con muebles horribles y una familia igualmente tediosa e

insoportable.

Música: Presentación temática a cargo de la flauta en línea melódica ascendente hasta un breve reposo sobre el V grado (compases 1-5), al que le sigue la contestación por parte de las maderas restantes en sentido descendente, para concluir en un nuevo descanso sobre el VI grado rebajado (compases 6-9). Los mordentes sobre la dominante (compás 5), los tresillos a modo de *portamento* (compases 1 y 3) y las notas en *staccato* aportan comicidad al fragmento.

//

Ejemplo 9. *La vida en un hilo*. “Casa cursi” (1945, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:48:24-0:49:44

Secuencia: Los criados espían por el ojo de la cerradura al señorito Fernando, a M^a Elena y a sus padres, y

comentan su extraño comportamiento. Morritson vuelve a mirar y se aparta rápidamente de la puerta al comprobar que los señores van a salir del salón.

Música: El ritmo de negras y corcheas en *staccato* compone el pasaje. Los mordentes sobre el V grado en la línea del fagot (compases 2, 4 y 6), las repeticiones de una misma nota (compás 5), y los puntos de reposo sobre la dominante (compases 2, 4, 6, 9 y 10) añaden humor a la melodía.

Allegro

//

Cl. en Sib

Fg.

Vib.

Vn. I

mf

pizz.

Ejemplo 10. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:41:25-0:42:24

Secuencia: El marinero, completamente borracho, se acerca a la Sra. Grant y le regala un matamoscas como si se tratara de una flor, tras lo cual regresa a su diván.

Música: Como en el caso precedente, las negras y corcheas constituyen el elemento rítmico del tema. La primera parte del bloque aparece estructurada en dos secciones separadas por una semicadencia a la dominante (compás 5). En la primera de ellas, las cuerdas presentan la melodía y son respondidas por las trompetas y clarinetes hasta concluir en la tónica (compás 10). Los *staccati*, el modo menor y el efecto sonoro del *wa-wa* caracterizan estos primeros compases que contrastan con la articulación en *legato* de la segunda parte, (compases 10-14).

Flauta

Clarinete en Sib

Trompetas en Do

Violines I

8va

//

The image displays a musical score for a film, specifically Example 11 from *El sótano* (1949) by Manuel Parada de la Puente. The score is organized into three systems, each featuring four staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), Trumpet in D (Tpt. en Do), and Violin I (Vn. I). The first system includes a 'wawa' sound effect and an '8va' marking. The second and third systems are separated by double slashes. The third system includes a '13' marking.

Ejemplo 11. *El sótano*. N°22 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

En algunas secuencias los bloques tienen el propósito de resaltar o puntuar determinados ademanes, movimientos o sonidos, convirtiéndolos en instantes significativos dentro de la acción. Se trata del denominado *underscoring* o *mickey-*

mousing, definido como “el seguimiento sincronizado de la acción por la música”³⁶. Caminar, bajar o subir una escalera, tropezar, guiñar un ojo, u otros gestos, aparecen enriquecidos musicalmente por acordes, notas en *staccato*, *glissandi*, trinos, *pizzicati*, y el uso del *portamento*, como si estos fueran el resultado sonoro de la actividad de la imagen, tal y como ocurre en los dibujos animados, de donde esta técnica toma su nombre.

La sincronización músico-visual tan utilizada en los años cuarenta, tiene su origen en el cine mudo, cuando se buscaba una equivalencia auditiva a los acontecimientos visuales, tanto en carácter como en ritmo. “En el período que va de 1906 a 1916 la música se limitaba a simular los sucesos proyectados en la pantalla, siguiendo el ritmo marcado por los movimientos dominantes o los momentos más melodramáticos. No era especialmente sutil”³⁷. Posteriormente, en los años treinta, Max Steiner llevó esta técnica a su más alto grado, puntuando cualquier movimiento, entrada o salida de la acción hasta el exceso, al margen del género filmico, como se puede observar en *El burlador de Castilla* (*The Adventures of Don Juan*) (1948) de Vincent Sherman o *El delator* (*The Informer*) (1935) de John Ford.

Estos episodios musicales pueden conformarlos pasajes como los anteriormente descritos, o bien fragmentos algo peculiares con líneas melódicas zigzagueantes compuestos por notas que resuenan en los registros extremos de los diversos instrumentos solistas a la manera de las melodías de timbres expresionistas, pero con una armonía tonal, un ritmo normalmente definido, y el *tempo*, a merced de la velocidad de la imagen, lo que se traduce en el uso frecuente del *accelerando* y *ritardando*.

Sin embargo, lo más habitual es que los bloques se compliquen mucho más dando lugar a una sucesión de hechos sonoros aislados, inconexos, tales como trinos mantenidos sobre notas de larga duración a modo de pedal, y los *pizzicati* que dibujan saltos de octava intercalados entre frases como las analizadas o en solitario, constituyendo cada uno una entidad en sí misma, con un ritmo, timbre y dinámica propios, cuyo encadenamiento genera una especie de *collage* o pastiche sonoro contrapuntístico alejado del lenguaje decimonónico tradicional y más próximo al dodecafonismo o neoclasicismo del siglo XX (véanse ejemplos 12-18).

³⁶ CHION. *La música...*, p. 127.

³⁷ LACK. *Op. cit.*, p. 15.



Película: *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:39:40-0:40:47

Secuencia: Hernando tras haber observado fenómenos extraños en el hotel, se retira a dormir a su habitación muy asustado. Atranca la puerta y comienza a desnudarse frente al espejo sorprendiéndose nuevamente al ver que su imagen tiene vida propia.

Música: El presente pasaje introduce el *mickey-mousing* constituido por efectos sonoros aislados que puntúan los gestos faciales de Hernando y los de su imagen reflejada en el espejo.

Allegro

Clarinete en Sib

Trompetas en Do

Con sord. *mf*

//

Cl. en Sib

Tpt. en Do

Ejemplo 12. *Viaje sin destino* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:07:03-0:07:21

Secuencia: Fernando se dirige al gimnasio en busca de Eduardo. Una vez allí coge unas pequeñas pesas y las levanta un par de veces al tiempo que charla con su hijo.

Música: El ritmo de negras en *staccato* sobre el I y V grados sigue los movimientos de Fernando subiendo y bajando las pesas. Los mordentes (compases 2 y 4) marcan los puntos de reposo sobre la dominante y la tónica, como en ejemplos anteriores.

Allegro

Clarinete en Si \flat

Trompa en Fa

Xilófono

Ejemplo 13. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *El misterioso viajero del Clipper* (1946), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:41:46-0:41:56

Secuencia: Nita, su marido y su madre parten hacia el hotel para intentar esclarecer la muerte del Sr.

Napoleón. Los tres agarrados del brazo se marchan con paso marcial. Encadenado con el siguiente plano de unos guardias que también caminan juntos en el hotel.

Música: El constante ritmo de negras y corcheas sobre la armonía de tónica puntúa los pasos de los diversos personajes. La semicadencia a la dominante (compás 5) separa las dos secciones del tema.

Violines I

pizz.

Ejemplo 14. *El misterioso viajero del Clipper*. N°15 (1946, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Olé torero* (1948), de Benito Perojo.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 1:12:50-1:13:21

Secuencia: Manolo, disfrazado de arlequín, se cuela en un restaurante huyendo de un toro que le persigue.

Intenta pasar inadvertido simulando ser una figura que

sostiene una lámpara, pero sus ruidos le delatan. Para abandonar el local, aprovecha su blanca indumentaria y hace creer a todos los presentes que es un fantasma encaminándose lentamente hacia la salida.

Música: Los intervalos de octava en ascenso cromático de los violonchelos (compases 1-4) y los rápidos y disonantes motivos de las maderas (compases 4, 5, 11 y 12) marcan los pasos y muecas de Manolo.

Lento

Oboe

Clarinete en Si \flat

Violines I

Violonchelos

pizz.

pizz.

//

Ob.

Cl. en Si \flat

Vn. I

Vc.

arco

arco

//



Ejemplo 15. *Olé torero. Nº12* (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

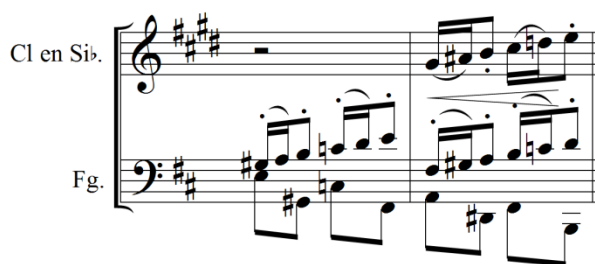
Cronometraje: 0:37:38-0:38:20

Secuencia: El ordenanza lleva sobre sus brazos un montón de expedientes. Al atravesar el pasillo, una de las ventanas está abierta y hace que se vuele la primera hoja del montón, yendo a parar exactamente al carruaje de José de Salamanca, quien toma la instancia, y al ver que va dirigida a él la lee.

Música: Las corcheas y semicorcheas en *staccato* caracterizan el ritmo del tema con un perfil melódico en zigzag acorde con las ondulantes subidas y bajadas experimentadas por el papel en su desplazamiento hasta las manos del marqués.



//



Ejemplo 16. *El marqués de Salamanca*. “Expediente” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:46:47-0:49:04

Secuencia: Una mosca revolotea en el sótano. Todos los presentes observan con atención cómo se va posando en las cartas y en el tablero de ajedrez hasta que la Sra.

Grant la aplasta con el matamoscas.

Música: Los trinos ininterrumpidos y el flujo de seisillos interpretados por las cuerdas imitan el vuelo del insecto, al tiempo que los *pizzicati* de los bajos y las notas en *staccato* del flautín son señales de los pequeños movimientos cuando se posa.

Allegro

//

Fln.

Fl.

Cl. en Sib

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Con sord.

pizz.

//

Fln.

Fl.

Cl. en Sib

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

//

Fln.

Fl.

Cl. en Si^b

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

//

Fln.

Fl.

Cl. en Si^b

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Senza sord.

Ejemplo 17. *El sótano*. N°24 “La mosca” (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Facultad de letras* (1950), de Pio Ballesteros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:05:50-0:05:57

Secuencia: Betancur regresa a la universidad desganado pues suspendió en septiembre. A su llegada ve una bolita de papel en el suelo y comienza a moverla con el

pie.

Música: Las semicorcheas y corcheas en *staccato* que componen el pasaje puntúan los rápidos y concisos movimientos del pie del personaje.

Allegro

Trompetas en Do

Piano

//

Tpt. en Do

Piano

Ejemplo 18. *Facultad de letras* (1950, Jesús García Leoz).

Dolor

Múltiples y variadas son las situaciones que originan la desdicha. Una burla cruel, la desesperación ante circunstancias límite, un desengaño amoroso, el cariño no correspondido, una fuerte discusión, la melancolía, el desprecio, la decepción, la traición y fundamentalmente la muerte, son algunos de tantos momentos dramáticos que recoge la filmografía estudiada. La descripción musical de todos ellos presenta características comunes. La principal es la tonalidad. Basta con que un tema se interprete en modo menor para transmitir adversidad al público. Además de la

naturaleza cultural que justifica dicha asociación³⁸, existen otros argumentos, como los expuestos por B. Meyer, que explican este vínculo:

Los estados de tranquila satisfacción y de apacible alegría se tienen por los estados humanos emocionalmente normales, y están asociados por tanto a las sucesiones musicales más normativas: las melodías diatónicas del modo mayor y las sucesiones regulares de las armonías de dicho modo. La angustia, el sufrimiento y otros estados extremos de la afectividad son desviaciones, y se asocian a las desviaciones más enérgicas del cromatismo y su representante modal: el modo menor³⁹.

Lo mismo sucede con las secuencias de intriga y las bélicas, expuestas más adelante, sin embargo, son necesarios otros elementos musicales para distinguir a las imágenes recogidas en el presente apartado. En primer lugar la estabilidad tonal, y en segundo lugar el fuerte hincapié que ejercen estos temas sobre la tónica con la que se reafirman los sucesos acaecidos desencadenantes del dolor, y no exclusivamente sobre la dominante, propio de las imágenes violentas y de intriga plenas de tensión por resolver. Otro rasgo es el *tempo*, tranquilo. La ausencia de figuras breves y de grandes saltos en la línea melódica, que no suele exceder los registros medio-graves, contribuye a la creación de dicha serenidad, en correspondencia con los gestos y movimientos de los personajes cuando les invade el sufrimiento y la desmoralización, lentos y reducidos, y con su expresión vocal grave y esporádica⁴⁰.

El suave sonido de las cuerdas y maderas, en conjunto o en solitario, acompañado de leves y ocasionales intervenciones de los metales y la percusión, interpretan los fragmentos, donde la melodía acompañada y la homofonía son las texturas predominantes (véanse ejemplos 1-8).



Película: *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:59:36-1:00:09

Secuencia: Teresa encuentra la carta que su esposo Fernando escribió a la joven Lina donde le hablaba de

sus sentimientos. La mujer se entristece al corroborar sus sospechas sobre el enamoramiento de su marido.

³⁸ ROMÁN. *Op. cit.*, pp. 151-161.

³⁹ MEYER. *Op. cit.*, p. 234.

⁴⁰ ROMÁN. *Op. cit.*, p. 134.

Música: Tema en Mi menor sobre notas de larga duración y ritmo pausado en manos del concertino con un perfil melódico ondulado. La tensión mantenida por la dominante durante la lectura de la carta, se disipa con la entrada del resto de los violines y la cadencia sobre la tónica, momento en que se ratifica la triste noticia (compases 7 y 8).

Andante

Violines I

(1º solo)

(todos) *p*

Ejemplo 1. *La casa de la lluvia*. Nº12 “Viejo hogar” (1943, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:31:56-0:37:01

Secuencia: Aldonza cae llorando sobre la tumba de don Quijote. Sancho la ayuda a incorporarse, se la lleva a su casa mientras charla con ella sobre el hidalgo y le

promete defenderla y seguirla a donde vaya.

Música: Tema pausado y procesional en Re menor desarrollado dentro del registro medio interpretado por las cuerdas, marcado por la armonía de tónica y dominante.

Largo

Violines I

1º solo

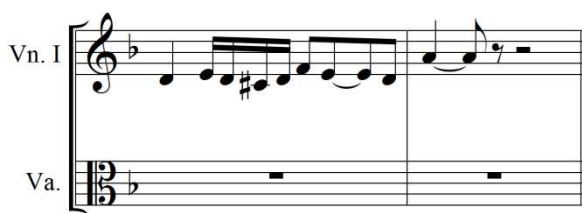
Viola

Vn. I

Va.

//

//



Ejemplo 2. *Dulcinea*. N°17 y N°18 “Cementerio y llegada a casa de Sancho” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La princesa de los Ursinos* (1947), de Luis Lucia.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:31:29-0:31:48

Secuencia: El Cardenal Portocarrero notifica al rey que el archiduque don Carlos de Austria ha invadido el país.

Música: Breve pasaje descendente por grados conjuntos desde la dominante hasta realizar la cadencia sobre la tónica. La serenidad del *tempo* se acrecienta con el ritmo de negras y el escaso movimiento de la línea melódica.

Largo

Trompas en Fa

mf *rit.*

Violines I

mf *rit.*

Ejemplo 3. *La princesa de los Ursinos* (1947, José Ruiz de Azagra).



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:26:48-0:27:06

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Los soldados se burlan de Blas y llevan a Montserrat a la fuerza ante su superior quien pretende abusar de ella.

Música: Melodía grave y lenta a cargo de la tuba sobre valores largos. La repetición insistente de la tónica por parte de las trompas sostiene el tema y afianza su carácter trágico.

Largo



Ejemplo 4. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).



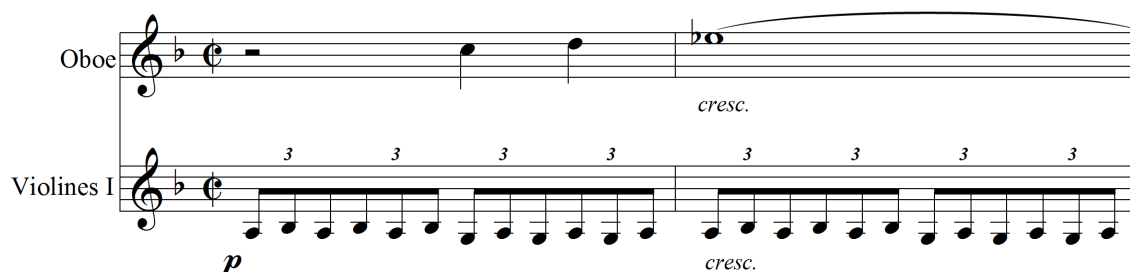
Película: *Olé torero* (1948), de Benito Perojo.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:13:17-0:13:41

Secuencia: Manolo tira unas flores al mar desde cubierta para despedirse de su amigo Luis que ha muerto durante la travesía.

Música: Melodía en Sol menor desarrollada sobre notas de larga duración en manos de las maderas, sustentada por el *ostinato* que interpretan los violines en su tesitura grave.



//



//

//

Ejemplo 5. *Olé torero*. N°4 (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:54:22-0:54:57

Secuencia: Chinto regresa del pueblo y va directamente desde la estación a ver a su querida Natalia. Ella, muy

ocupada con la mudanza, se muestra indiferente y descortés, y le echa de su casa tras hacerle saber que pronto abandonará el piso con su esposo. Chinto se marcha llorando.

Música: Fragmento tranquilo de línea melódica ondulada en la que predominan los grados conjuntos en su tesitura media. Enlaces entre la dominante y la tónica (compases 1-2, 5), y reducido ámbito de cuarta entre el I y IV grados responsable de la monótona armonía por la que transcurre el tema.

Andante

Ejemplo 6. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).



Película: *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:27:05-0:29:35

Secuencia: Mari pide perdón a Víctor por haber suplantado a la hermosa Lidia, la mujer de la fotografía de quien él se había enamorado y con quien creía haber

concertado su matrimonio. Asimismo, Víctor le cuenta su infancia infeliz y sus deseos incumplidos.

Música: Tema en Mi menor de características muy similares a las del ejemplo 7, con perfil melódico ondulado, compás de subdivisión ternaria, ritmo de negras y corcheas y enlaces armónicos entre el V y I grados (compases 1-2, 3, 9-1, 5-10), pero cuyo ámbito alcanza la octava.



Ejemplo 7. *Obsesión*. N°5 B.12 “Diálogo Víctor” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:09:43-0:10:59

Secuencia: La pequeña Maribel muere en el quirófano. Su padre, Luis, sale a comunicárselo a su esposa Isabel.

Música: Tema pausado en el que la armonía de tónica

aporta solidez a la sonoridad dramática.



Ejemplo 8. *De mujer a mujer* (1950, Juan Quintero Muñoz).

En muchas ocasiones, los temas principales y centrales que cubren total o parcialmente estas imágenes ya han sido utilizados previamente en esas mismas películas, pero acompañando situaciones opuestas a las analizadas. Esto es, el cariño que se profesa una pareja enamorada, la ilusión que trae consigo una buena noticia, la celebración de un importante acontecimiento, o cualquier otro momento óptimo asociado a una melodía igualmente vital, puede convertirse en drama minutos más tarde y emplear los mismos bloques ya expuestos cambiando algunos de sus elementos, fundamentalmente la modalidad, que pasa de mayor a menor⁴¹ (véanse ejemplos 9-11).



Película: *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:19:06-1:20:32

Secuencia: Flor le cuenta un cuento a su marido enfermo que descansa en la butaca. A los pocos segundos él

muere. Ella cree que se ha dormido pero instantes después descubre la verdad y le abraza llorando.

Música: El mismo tema que previamente acompañaba en modo mayor la agradable charla entre la pareja, interviene ahora en modo menor en la ambientación de la muerte de Juan Manuel.

Largo

Violas

solo *mf*

Violines I

//

Va.

Vn. I

//

⁴¹ Xalabarder lo denomina música repercutida. En: XALABARDER. <<Principios informadores...>>, p. 176.



Ejemplo 9. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

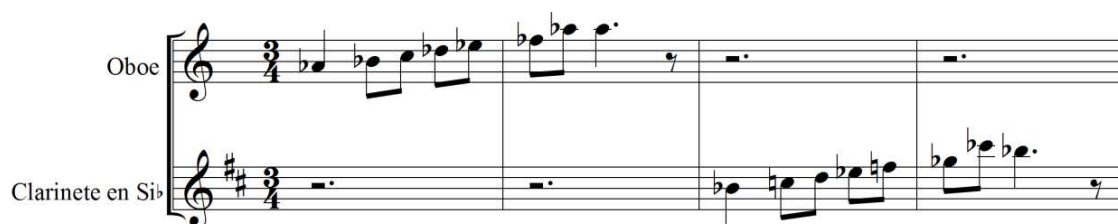
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:59:34-1:00:16

Secuencia: Andrés se marcha cabizbajo cuando escucha casualmente a su querida Ana explicarle a Juan Luis que el labrador no es más que un pueblerino para ella, un

simple coqueteo durante su estancia en el campo.

Música: El *leitmotiv* romántico de la pareja suena ahora en modo menor ligado al desengaño amoroso que sufre el protagonista.



Ejemplo 10. *Aventura*. “Entreacto” (1942, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Botón de ancla* (1947) de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:27:07-1:28:39

Secuencia: Antes de morir, Enrique dice unas palabras a sus compañeros y enuncia por última vez el lema que les une: “botón de ancla, botón de ancla”, con el que se

despide de ellos.

Música: Estos primeros compases de la canción *Soledad*, que previamente interpretaban con fuerza y en modo mayor los protagonistas mientras desfilaban, se tornan trágicos y lentos en la escena de la muerte de Enrique.



Ejemplo 11. *Botón de ancla*. N°11 B.40 “Se miran sorprendidos” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Al igual que en las secuencias de amor, donde entre las estampas íntimas y delicadas se podía hallar alguna apasionada, en el drama aparecen representados distintos niveles de dolor. Junto a las situaciones descritas y su música acompañante, que exponen la tragedia con cierta templanza o mesura, existen otras que, a pesar de contemplar los mismos sucesos vistos hasta ahora como la muerte y el desengaño, expresan mayor efusividad y fuerza desde el punto de vista visual y musical, llevando la desdicha a las cotas más altas. Para ello, los fragmentos dibujan líneas melódicas más abruptas, con mayores saltos, que abarcan registros más amplios, donde los agudos –asociados a la tensión⁴²– priman sobre los graves, e incorporan rápidos episodios de figuración breve, así como *glissandi*, tresillos y ritmos con puntillo que tiran del tiempo consiguiendo el mismo carácter romántico y apasionado de las escenas de amor pero en tono dramático. La orquesta al completo interpreta los pasajes en primer plano sonoro confiriéndoles gran intensidad sonora (véanse ejemplo 12-15).



Película: *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:09:23-0:09:53

Secuencia: Blanca camina abatida por el campo tras haber asesinado al hombre que intentó violarla.

Música: Destacado salto de novena para iniciar el tema que le propulsa de inmediato a la tesitura aguda. La armonía de tónica, los tresillos y las negras ligadas caracterizan el pasaje.

⁴² Existen distintas razones que fundamentan tal correspondencia: la tensión que precisan las cuerdas vocales para emitir sonidos agudos; lo hiriente que llega a ser un sonido muy agudo para el oído. En: ROMÁN. *Op. cit.*, p. 152.



Ejemplo 12. *Boda en el infierno*. “Títulos” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *La sirena negra* (1947), de Carlos Serrano de Osma.

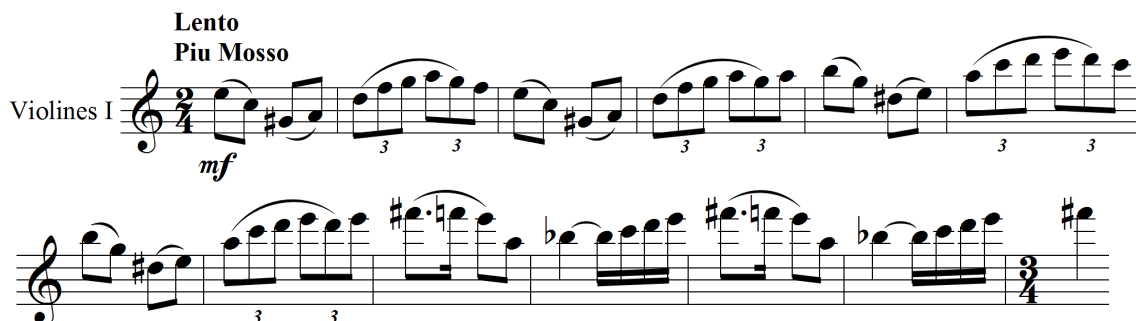
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:26:14-0:26:53

Defectos: Abundantes cortes en la copia visionada, cronometraje impreciso.

Secuencia: La criada despierta a Gaspar, que duerme en el sofá, y le comunica la muerte de Rita.

Música: El ascenso progresivo de la melodía hacia la tesitura aguda, junto con el impulso propiciado por el ritmo de tresillos y semicorcheas, y la armonía de I grado, avivan el eco trágico del tema.



Ejemplo 13. *La sirena negra*. Nº4 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:39:52-0:42:31

Secuencia: Yorick deambula desesperado por la ciudad tras descubrir la infidelidad de su esposa Alicia.

Música: Las notas agudas, la armonía de tónica y dominante, el ritmo de tresillos y corcheas con puntillo, rigen el bloque que describe una línea angulosa muy acusada como consecuencia de los súbitos ascensos y descensos

propiciados por los grupos de semicorcheas. La tensión otorgada por la sección del tema desarrollada en la tesitura aguda con predominio de la dominante (compases 1-14) ligada al estado de trastorno en que se encuentra el protagonista tras recibir la noticia, aparece mitigada en el fragmento siguiente interpretado en el registro medio con mayor protagonismo de la armonía de I grado (compases 15-22), una vez Yorick consternado ha admitido la tragedia.

Adagio

Violines I

rit.

Ejemplo 14. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:15:58-0:17:10

Secuencia: Gabriel abandona el casino arruinado.

Camina por la ciudad pensativo, se acerca a un puente, enciende un cigarrillo y finalmente toma la decisión de

suicidarse.

Música: Al igual que el ejemplo 13, el ascenso gradual hacia la tesitura aguda, unido al ritmo ternario de corcheas, enfatiza el cariz dramático del tema.



Ejemplo 15. *Rumbo* (1949, Manuel López-Quiroga).

Tensión

En sucesivos apartados donde se recogen las secuencias en las que aparecen representados la velocidad del movimiento, la meteorología y el paso del tiempo, se comprobará que puede generarse cierta tensión como consecuencia del peligro que estas imágenes encierran. Acudir a toda prisa a socorrer a alguien en apuros, huir precipitadamente ante la llegada del enemigo, hacer frente en alta mar a un violento temporal o esperar el dictamen médico tras una arriesgada operación, son algunas de las situaciones causantes del desasosiego y preocupación reflejados en la partitura junto con el resto de sensaciones propias de las escenas. Sin embargo, en ninguna de ellas, dicha inquietud es el objetivo primordial a describir por la banda sonora, sino tan solo un complemento a los verdaderos protagonistas de las imágenes como son la velocidad, la tormenta y el transcurso del tiempo.

En las secuencias que se analizan a continuación, la tensión es precisamente el motor de las mismas y la principal emoción a transcribir en la partitura. Según la manera en que esta aparezca representada en pantalla, dichas imágenes pueden clasificarse en los siguientes apartados: intriga, sorpresa, peligro y violencia, cada uno de los cuales ofrece una caracterización musical particular, de ahí su tratamiento independiente.

Intriga

Bajo el siguiente epígrafe se incluyen no solo sucesos criminales propios del cine policíaco y de terror donde suele utilizarse habitualmente el suspense, también todo tipo de situaciones expectantes que esporádicamente aparecen insertas en cualquier tipo de género cinematográfico. Escapar del enemigo procurando no ser visto, entrar

sigilosamente en casa ajena con la intención de robar, estar a punto de descubrir algo oculto o esconderse tras una cortina ante la llegada de alguien inesperado, constituyen, entre otros, momentos de intriga que mantienen atentos a los espectadores frente a la pantalla.

Para su representación musical se emplean bloques temáticos secundarios en su mayoría, que suelen cubrir las secuencias parcialmente, interpretados en primer plano sonoro. Estos fragmentos utilizan *tempi* pausados que no exceden del *andante*, se desarrollan sobre todo en los registros graves, y se interpretan a una dinámica suave. Están compuestos por la repetición incesante de motivos muy definidos en los que sobresale el ritmo de negras y de corchea con puntillo-semicorchea, que marcan las partes de compás, casi siempre binario o cuaternario. A nivel melódico aparecen dominados por numerosos intervalos de cuarta y quinta producidos por los constantes enlaces entre los grados I y V o viceversa, responsables de las líneas melódicas ligeramente angulosas que describen. Todo ello crea una especie de *ostinato* melódico-rítmico que dilata el tiempo y produce ansiedad. Armónicamente estables, se construyen sobre tonalidades menores partiendo de la tónica hacia la dominante o arrancando directamente de esta, alrededor de la cual se desarrollan y cadencian, teñidos por un vago y ocasional cromatismo en el que es fundamental la alteración ascendente del cuarto grado para conseguir expectación (véanse ejemplos 1-4).



Película: *La vida empieza a medianoche* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:40:51-0:41:21

Secuencia: Silvia sale sigilosamente para encaminarse al teatro, procurando no ser descubierta por la Sra. Linz, que acaba de darle las buenas noches y cree que duerme en su habitación.

Música: El enlace de la tónica y la dominante, seguido del IV grado aumentado (compases 1 y 3) abre y caracteriza el tema junto con el ritmo de negras y el *tempo* calmado. El sonido grave de los violonchelos completa la emoción generada por los anteriores elementos.

Adagio

Violines I

Violonchelos

mp

//

Vn. I

Vc.

Ejemplo 1. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Domingo de carnaval* (1945), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:27:55-0:29:31

Secuencia: Nieves se introduce en plena noche en casa de Remedios, la predera asesinada. A la luz de una vela busca el buró donde se guardan los recibos que pueden comprometer a su padre en el crimen.

Música: Como en el ejemplo precedente, el esquema armónico I-V seguido del IV aumentado y precedido de la sensible (compases 1 y 3) inicia y define el pasaje, sustentado por las pedales de tónica y mediente. Los reposos sobre el VI grado (compases 2 y 4) y la cadencia a la dominante (compás 5), dejan la melodía en suspenso manteniendo la tensión.

Tranquilo

Fagot

Trompas en Fa

mf

pp

Ejemplo 2. *Domingo de carnaval*. "Galerías" (1945, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Barrio* (1947), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:24:55-0:26:11

Secuencia: César escribe una carta a una señorita mientras contempla su fotografía. Segundos después se aproxima al balcón y la observa charlar con un hombre

en la casa de enfrente.

Música: La sucesión armónica V-I da comienzo a la melodía (compases 1-2) que asciende por grados conjuntos hasta descansar brevemente sobre el IV aumentado (compás 3), gesto que se repite en el interior del bloque (compases 5-7), dando indicios de la desconfianza y recelo de César hacia la muchacha.



Ejemplo 3. *Barrio*. N°4 B.9 “D. César” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Don Juan de Serrallonga* (1948), Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:35:45-0:37:33

Secuencia: El gobernador y sus soldados se encaminan silenciosos a media noche hacia la gruta de Serrallonga

para capturarlo.

Música: El continuo ritmo de corchea con puntillo-semicorchea y negra, acompaña la marcha de los personajes. La dinámica y la ambigüedad tonal del fragmento mantienen la expectación.

Andante casi lento

Flauta 1
pp

Flauta 2
pp

Ejemplo 4. *Don Juan de Serrallonga*. N°10 (1948, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Las cuerdas, pequeños conjuntos de maderas o metales, e instrumentos solistas interpretan los fragmentos a una intensidad suave interrumpida por alguna nota en *staccato* o *sforzando* y leves *crescendi* que avivan un poco la tensión. El sonido de sordinas, *pizzicati* y *glissandi* complementan los temas y animan el *mickey-mousing* de algunas secuencias. Pero si un efecto sonoro es indispensable en estas imágenes es el trémolo de cuerdas, asociado a la tensión dramática por la ópera y la música sinfónica, que mantiene alerta al espectador ante el curso de los acontecimientos. El redoble de timbal o una pedal de dominante, en ocasiones sustituyen a los trémolos con el mismo resultado (véanse ejemplos 5-8).



Película: *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:37:10-0:38:00

Secuencia: Inocencio, cubierto por una sábana, se dispone a entrar en casa de Luquitas.

Música: El enlace entre la tónica y la dominante da comienzo al tema (compás 1) y reaparece en otros puntos del mismo (compases 8-10, 12) realizado por el ritmo de negras y el *tempo* en *adagio*. Los reposos sobre el V grado (compases 3-4, 7-8) y los trémolos de las cuerdas avivan la inquietud.

Adagio

Fagot
mp

Violines I
mp

//



Ejemplo 5. *El difunto es un vivo* (1941, José Ruiz de Azagra).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:09:26-1:10:16

Secuencia: Flora, registra los cajones de la habitación y al no ver la ropa de su marido, sospecha que va a marcharse con Ana, la actriz de quien se ha encaprichado.

Música: La sucesión de los grados I y V en las tesituras graves de los violonchelos y contrabajos define el fragmento. Los trémolos sobre la superdominante y su resolución en la sensible (compás 2) acrecientan la incertidumbre.



Ejemplo 6. *Aventura*. “Salida de Flora” (1942, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La Cigarra* (1948), de Florián Rey.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:43:11-0:43:43

Secuencia: Soledad sale de su camarote intentando no ser vista y así poder desembarcar y regresar a España.

Música: Los trémolos de las cuerdas sobre la tónica (compases 8-14), el flujo de seisillos de los violonchelos (compases 10 y 11) y las notas en *staccato* del fagot (compases 12 y 13) participan en el sustento de la tensión.

Andante

Fagots

Trompas en Fa

Trompetas en Do

Violines I

Violas

Violonchelos

mp

//

10

Fg.

Tp. en Fa

Tpt. en Do

Vn. I

Va.

Vc.

mp

Ejemplo 7. *La Cigarra* (1948, Manuel López-Quiroga).



Película: *El tambor del Bruch* (1948) de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:03:12-0:03:42

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Lllaman a la puerta. Los hombres, temerosos, se ocultan en la casa y ordenan a Ana que vaya a abrir mientras ellos vigilan desde otra habitación.

Música: La armonía de dominante rige el bloque, tanto en lo referente al diálogo melódico de las maderas, como al acompañamiento realizado por los metales en el que destaca la pedal de V grado introducida por las trompas.

Allegro

This system of the musical score includes four staves: Flauta (Flute), Clarinete en si \flat (Clarinet in B-flat), Trompa en Fa (Trumpet in F), and Trompeta en Do (Trumpet in C). The time signature is 3/8. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The Trompa part plays a steady eighth-note accompaniment, also marked *mp*. The Trompeta part provides a harmonic foundation with a descending eighth-note pattern, marked *mp*. The system concludes with a double bar line.

//

This system continues the musical score with the same four staves: Fl. (Flute), Cl. en Si \flat (Clarinet in B-flat), Tp. en Fa (Trumpet in F), and Tpt. en Do (Trumpet in C). The Flute and Clarinet parts continue their melodic dialogue. The Trompa part maintains its eighth-note accompaniment. The Trompeta part continues its harmonic support. The system concludes with a double bar line.

//

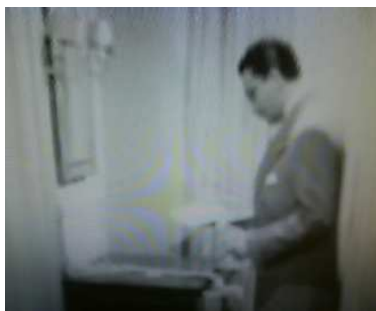
This system continues the musical score with the same four staves: Fl. (Flute), Cl. en Si \flat (Clarinet in B-flat), Tp. en Fa (Trumpet in F), and Tpt. en Do (Trumpet in C). The Flute part introduces a new melodic phrase. The Clarinet part continues its melodic line. The Trompa part maintains its eighth-note accompaniment. The Trompeta part continues its harmonic support. The system concludes with a double bar line.

Ejemplo 8. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).

Estos y otros ejemplos traducen claramente la preocupación y riesgo que corren los personajes, y mantienen interesado al público ante los acontecimientos, pero solo a un nivel moderado e invariable durante la secuencia. Ni la música ni las imágenes poseen los elementos necesarios que induzcan a los espectadores a inquietarse por algún tipo de culminación. Los casos que se exponen a continuación, por el contrario, incrementan gradualmente la intriga, a nivel exclusivamente musical o bien audiovisual, angustiendo cada vez más al público que, intuya o no el desenlace, se concentra ahora no solo en el hecho misterioso en sí, sino también en su final.

A nivel visual, se recurre a veces al montaje paralelo gracias al cual la secuencia no muestra únicamente la acción tensa en solitario, sino que alternan con ella otras imágenes implicadas en su conclusión. Por ejemplo, la criada que husmea en el tocador de la señora y esta que se dirige a su habitación; el marido que regresa a casa del trabajo y su esposa recostada junto a su amante en el sofá, etc. Así, se muestran por turnos las imágenes generadoras de tensión y las de otras acciones que discurren en diversos escenarios de forma simultánea a aquellas con las que están íntimamente relacionadas.

La música que acompaña las imágenes, sin abandonar algunas de las características de los bloques anteriormente mencionados, emplea uno o varios recursos adicionales, tales como ascender progresivamente desde los registros graves a agudos, hacer un mayor uso de las figuras breves, sustituir los *tempi* lentos por los animados, y crecer desde el tenue *piano* hasta el *fortissimo* (véanse ejemplos 9-12).



Película: *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:24:31-0:25:45

Secuencia: José Carlos llega a su casa y llama insistentemente a su esposa pero nadie contesta.

Preocupado, encuentra un periódico en una de las salas y lee el rótulo que le identifica como el amante de la muchacha asesinada. Entonces comprende que Mabel le ha abandonado al conocer la noticia.

Música: Progresivo ascenso melódico acompañado de un brusco cambio dinámico (compases 1-6) repetido en el interior del tema (compases 9-14) hasta alcanzar su punto más alto (compás 14) reforzado por la interpretación en octavas (compases 14-16) que amplifica la sospecha cuando el personaje no encuentra a su esposa. En la última parte

se observa un nuevo ascenso gradual de la melodía impulsada por el grupo de semicorcheas (compases 17-21) unido al titular de prensa.

Andante mosso
Poco meno

Violines I

Divisi *p*

f

8

16

f

agitato ff

3

3

3

Ejemplo 9. *Tarjeta de visita*. N.º2 “Casa abandonada” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Don Juan de Serrallonga* (1948), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:51:32-0:52:00

Secuencia: Taliaferro y Fadri de Sau entran sin ser oídos en los aposentos de don Antonio de Fonseca. Estrangulan en silencio a su compañero y sorprenden finalmente al emisario a quien interrogan a punta de pistola.

Música: Como en el ejemplo precedente, el paulatino ascenso melódico avivado por el *tempo* y el ritmo de corcheas y semicorcheas, junto con la inestabilidad tonal creada por el denso cromatismo, incrementan la angustia.

Allegretto

Violines I

pp

Contrabajos

//



Ejemplo 10. *Don Juan de Serrallonga*. N°17A (1948, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:49:36-0:50:26

Secuencia: Basilio y Martínez inspeccionan por separado la gruta de los jorobados. Basilio encuentra una

puerta falsa en la pared, la abre y recorre un pasadizo que le conduce directamente a casa de Inés de donde sale corriendo para avisar a Martínez del hallazgo.

Música: La dinámica y el timbre de las trompetas resonando sobre la tónica otorgan severidad al tema desde su inicio al recalcar la armonía de I grado (compases 1-4). La sucesión ininterrumpida de escalas diatónicas descendentes y ascendentes a cargo de las cuerdas a lo largo del bloque, resalta la expectación que se acrecienta con la modulación a Si menor al transportar el fragmento a tesituras más agudas (compases 10-19).

Adagio

Trompetas en Do *mf*

Violas *mf*

//

Tpt. en Do

Va. *mf*

//

10

Tpt. en Do

Va.

//

14

Tpt. en Do

Va.

//

18

Tpt. en Do

Va.

Ejemplo 11. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:04:42-0:05:11

Secuencia: Un hombre enmascarado se introduce en casa de don Juan de Mairena, abre el buró y roba las cartas de

la condesa. Concluida su misión y a punto de marcharse, es sorprendido por don Juan quien le ordena que se detenga.

Música: El gradual ascenso desde el registro grave de las violas al agudo de los violines I, junto con el ritmo de corcheas intensificado por los trémolos y el continuo *crescendo*, conducen la tensión a sus cotas más altas, momento en que don Juan pill a al asaltante y se detiene la música.

The image shows a musical score for three staves. The first section includes Violines I, Violines II, and Violas. Violines I and II have rests, while the Violas play a rhythmic pattern. After a double bar line, the second section includes Vn. I, Vn. II, and Va. Vn. I has a tremolo with a crescendo and a forte dynamic, while Vn. II and Va. have rests.

Ejemplo 12. *Aventuras de don Juan de Mairena*. N°2 BIS (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Sorpresa

Si en las secuencias de intriga, el público, conocedor en muchos casos del peligro que aguardaba al protagonista e incapaz de prevenirle, sufría lentamente en su asiento ante la llegada del inevitable final, ahora, completamente desinformado y, por tanto, tranquilo frente a lo que se aproxima, experimenta a la vez que el personaje el fuerte impacto de los acontecimientos. Sorprender al cónyuge siendo infiel, desenmascarar al villano, revelar un gran secreto, recibir una mala noticia o un improperio, son situaciones que, en determinados momentos, sobresaltan al espectador dejándolo perplejo durante unos segundos. La cámara participa en la intensificación de estos instantes y dirige la atención del público sobre ellos a través de recursos como el plano medio corto (encuadre del busto de una persona), el primer plano (encuadre del rostro), el plano detalle (encuadre de un ojo, una mano) y el cierre de *zoom* (acercamiento artificial del motivo fotografiado), que muestran con gran claridad la expresión de los personajes.

Frente a los calmados y tenues pasajes musicales que ambientaban la intriga, la inmediatez, concisión e intensidad de la sorpresa, precisan de un material totalmente opuesto. Los temas y motivos anteriormente analizados son ahora reemplazados por el

simple y sucinto efecto sonoro producido por uno o varios acordes, fuertes y rotundos, que se interpretan a la vez o inmediatamente después del suceso, reforzándolo. Tras estos bloques-plano⁴³, puede proseguir la música, generalmente compuesta por pasajes lentos de notas largas en segundo plano sonoro o de fondo, que acompañan la tragedia tras el impacto.

El *mickey-mousing* también está presente en algunas de las escenas a través de determinadas acciones tales como un portazo, una bofetada o un disparo inesperados, que se puntúan de igual modo, con un fuerte acorde, salvo los desmayos que lo hacen casi siempre mediante un *glissando* descendente (véanse ejemplos 1-8, ordenados según su duración, comenzando por el fragmento musical más breve compuesto por un simple acorde).



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 1:17:27-1:17:30

Secuencia: Carlos descubre durante el juicio sobre el asesinato del espía alemán, que su amada Isabel está embarazada del presunto homicida. Cierre de *zoom* sobre

el personaje.

Música: Fuerte acorde en primer plano para indicar la sorpresa de Carlos ante la noticia.

Se trata de uno de los ejemplos citados de imposible transcripción.

Ejemplo 1. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:54:47-0:54:54

Secuencia: El rey visita de improviso a Inés para darle una mala noticia.

Música: Los trémolos y *pizzicati* de las cuerdas (compases 1 y 2) introducen a los metales en el momento de la llegada del monarca y se vaticina el infortunio de Inés.

⁴³ LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>, p. 179.

Agitato

The musical score is for a piece titled "Salida de cacería" (5) by José Muñoz Molleda. It is marked "Agitato" and is in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Trompas en Fa, Trompetas en Do, Trombones, Tuba, Violines I, Violines II, Violas, and Violonchelos. The music features a dynamic shift from *mf* to *sf* and includes markings for *pizz.* and *arco*.

Ejemplo 2. *Inés de Castro*. "Salida de cacería" (5) (1944, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:04:55-0:05:10

Secuencia: El ministro de la guerra comunica a la duquesa la muerte de su hijo durante la batalla. Esta se estremece.

Música: El súbito salto de séptima ascendente de las cuerdas (compás 1) se ejecuta tras la noticia que impresiona a la duquesa.

Adagio

Trompas en Fa

Violines I

Violines II

Ejemplo 3. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).



Película: *La princesa de los Ursinos* (1947), de Luis Lucia.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:07:48-1:08:07

Secuencia: El enmascarado retira su antifaz ante su alteza y esta queda perpleja al comprobar que no es quien ella sospechaba, Javier Manrique, sino Luis Carvajal.

Música: Prolongado sonido de las trompas sobre la tónica (compases 1-2) para acompañar el asombro de la princesa.

Adagio

Trompas en Fa

Ejemplo 4. *La princesa de los Ursinos* (1947, José Ruiz de Azagra).



Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:14:42-1:15:05

Secuencia: Al verse rechazado por Elena, Samuel cierra los ojos en señal de dolor y aprieta fuertemente una figurita de cristal hasta romperla. Plano detalle que muestra cómo se daña la mano.

Música: Fugaz pasaje de figuras breves e inestabilidad armónica que interviene inmediatamente después de la negativa de Elena a Samuel.

Flauta

Clarinete en Si \flat

Trompetas en Do

Violines I

//

Fl.

Cl. en Si \flat

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 5. *Confidencia*. N $^{\circ}$ 20 “Copa Rota” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:41:12-0:41:56

Secuencia: Cuando Juana descubre por boca de don Álvaro de Estúñiga la verdadera razón por la que su esposo acude al mesón cada noche, no puede aceptarlo y

acusa a su interlocutor de mentiroso ofendiéndole gravemente.

Música: La entrada conjunta de las cuerdas al unísono (compás 1) sucede a la grave acusación de doña Juana a don Álvaro. Seguidamente, la música continúa preservando el ambiente tenso.

Ejemplo 6. *Locura de amor*. N°21 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:05:25-0:06:44

Secuencia: Fortunato recibe una carta donde se le notifica el despido laboral.

Música: Los acordes suenan durante la lectura silenciosa de la carta que sorprende al protagonista.

Lento y doliente

Ejemplo 7. *Fortunato*. N°2 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Jalisco canta en Sevilla* (1948), de Fernando de Fuentes.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:40:26-0:43:38

Secuencia: Nacho, a petición de Araceli, sale a torear la vaquilla y sufre una cogida.

Música: Los acordes al final del pasaje se escuchan en el instante en que tiene lugar el incidente (compases 8 y 9).

Pasodoble

Violines I

Violines II

Violas

//

Vn. I

Vn. II

Va.

ff

Ejemplo 8. *Jalisco canta en Sevilla*. Nº11A “Pasodoble” (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga

A continuación de los acordes, para prolongar unos segundos más su efecto, o bien en sustitución de los mismos, en ocasiones se escriben breves y rápidos pasajes, casi siempre de carácter dramático, en escalas o arpeggios, a modo de progresión armónica, en dirección ascendente, llenos de fuerza e intensidad en donde además de las cuerdas y maderas, los metales tienen una importante presencia (véanse ejemplos 9-13).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:05:55-1:06:25

Secuencia: Cuando Gabriela, acusada de asesinato, descubre su rostro durante el juicio, Javier se sobresalta al ver que se trata de Blanca, su amante. Cierre de *zoom*

sobre el rostro de Javier.

Música: Intenso comienzo de las cuerdas sobre armonía de dominante en el momento del sobresalto de Javier (compases 1-4). El tema prosigue a un *tempo* y ritmo más

pausados dilatando el malestar (compases 5-14) hasta que vuelve a ser reforzado por los metales (compases 15-18).

Andante

Trombones

Violines I

f

//

Adagio

5

Tbn.

Vn. I

mf

//

11

Tbn.

Vn. I

f *rit.*

//

17

Tbn.

Vn. I

ff (*8va*)

ff

Ejemplo 9. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Hombres sin honor* (1944), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:55:37-0:55:46

Secuencia: Carlos derriba a Enrique de un puñetazo, y Mari Tere penetra en la habitación exclamando el

nombre de su hermano al verle tendido en el suelo.

Música: Enérgico ascenso de las flautas para introducir el fragmento con la entrada de Mari, retomado por las cuerdas con idéntica vehemencia, sosteniéndolo en la tesitura aguda, avivado por el ritmo de tresillos.

Presto

Flautas *f*

Violines I *f*

//

Fl. *f*

Vn. I *f*

Ejemplo 10. *Hombres sin honor* (1944, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:41:00-0:41:23

Secuencia: El marqués de Posa desvela su identidad a don Carlos, el hombre en cuya casa se ocultaba bajo el disfraz de criado.

Música: Rápido pasaje en progresión ascendente interpretado por las cuerdas unido a la inesperada noticia y la impresión causada en don Carlos.

Moderato

Violines I *f*

Ejemplo 11. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

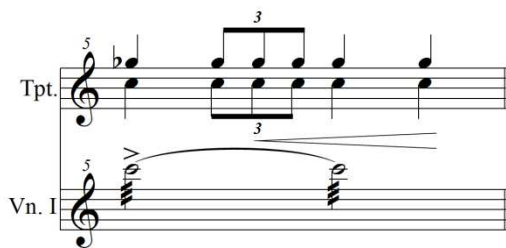
Cronometraje: 0:38:40-0:39:24

Secuencia: Gabriela encuentra a su tía en brazos de Fabián, el prometido de la joven, lo que le provoca un súbito desmayo. Plano medio corto de la muchacha.

Música: Entrada impetuosa de los violines y trompetas al unísono enlazada a la conmoción de Gabriela (compases 1 y 2). La melodía se extiende y escala hacia la tesitura aguda (compases 4 y 5) alargando el impacto de la introducción hasta que la chica sufre el desmayo.



//



Ejemplo 12. *El escándalo*. N°8 “Caída de Gabriela” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:22:36-1:23:04

Secuencia: Al subir a cubierta en busca de un bote salvavidas para la virreina, el capitán descubre que el último ha sido robado y observa con su catalejo cómo este se aleja del navío.

Música: El tema principal del filme interpretado por el oboe (compases 1-4) introduce el trágico hallazgo que se acrecienta con el flujo incesante de figuras breves (compases 5-10) mientras se muestra la inquietud del capitán. Esta se convierte en derrota una vez avistada la barca al final del bloque, a través de la pedal de tónica y el tranquilo ritmo de negras y blancas (compases 10-12).

Andante mosso

Oboe

Violines I

f *8va* *poco rit.*

p 1° solo

//

Ob

Vn. I

pp *cresc.* *poco a poco*

//

Ob

Vn. I

//

Ob

Vn. I

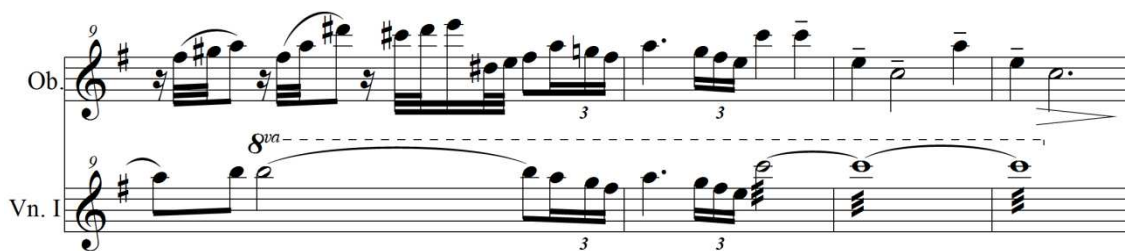
accel. sempre

//

Ob

Vn. I

//



Ejemplo 13. *Correo de Indias*. Nº11 “Se alejan las lanchas” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

En la mayoría de los casos mencionados, para hacer más efectivos los acordes o pasajes descritos, es esencial el silencio o, como mucho, un leve telón sonoro previo a la irrupción musical. La sensación de sorpresa se consigue también a la inversa, interrumpiendo bruscamente la música en el mismo instante en que sucede algo inesperado, dejando paso al silencio. En estos casos, es frecuente encontrar algunos fragmentos de características similares a las que presentan los englobados en el apartado de intriga, de carácter tenso, que preparan al espectador ante la llegada del impacto. Sin embargo, el mayor efecto se consigue con bloques que fluyen normalmente durante la secuencia, cuyas particularidades no adelantan ningún tipo de acontecimiento, y cesan en el momento en que algo sucede. No obstante, dicha manera de abordar la sorpresa no destaca demasiado en la filmografía estudiada (véanse ejemplos 14-17).



Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

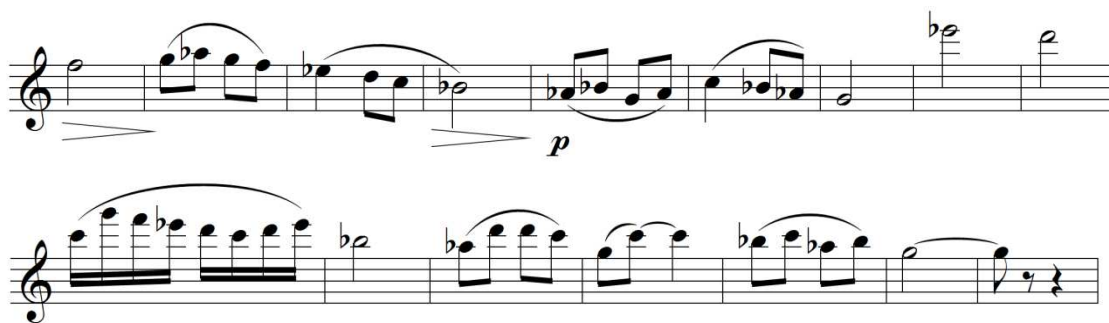
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:46:38-0:47:22

Secuencia: Don Juan de Mairena, tras escribir una carta se levanta, se dirige al buró, y al abrirlo halla inesperadamente los sacos de dinero en su interior.

Música: Fragmento de sonoridad modal y ritmo y *tempo* pausados, acorde con el marco andaluz del filme y la formal y serena actitud del protagonista hasta que es sorprendido por el imprevisible hallazgo, instante en el cual cesa la música.





Ejemplo 14. *Aventuras de don Juan de Mairena*. Nº10 “Carta suicidio” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:48:34-0:49:17

Secuencia: Jacobo se dispone a guardar el dinero en su caja fuerte, y descubre al abrirla que le han robado.

Música: Sucesión ininterrumpida de trémolos de corcheas y semicorcheas en constante *crescendo* y dirección ascendente que acompañan al personaje mientras se dirige hacia su caja fuerte, aumentando la tensión hasta llegar a su punto álgido en el momento en que aquel descubre el hurto, coincidente con el reposo sobre la dominante al final del pasaje que se interrumpe bruscamente.



Ejemplo 15. *Aventuras de don Juan de Mairena*. Nº11 “Casa de Jacobo” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:12:13-1:13:35

Secuencia: Elena mira a su alrededor angustiada. El desangelado sótano y el sonido de las bombas incrementan su inquietud hasta que empieza a gritar con desesperación. Enrique, para hacerla callar y apaciguar sus nervios, la besa apasionadamente. Primer plano de la pareja.

Música: Tema semejante al anterior en continuo ascenso y ritmo incesante de negras y blancas tremoladas agudizado con el flujo de corcheas (compases 14-16) durante la creciente angustia de Elena, hasta que rompe a chillar y es aplacada por el beso de Enrique, momento en que la música se detiene.

Violines I

cresc. poco a poco

mf *sigue cresc.*

8va *ff*

Ejemplo 16. *El sótano*. N°34 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



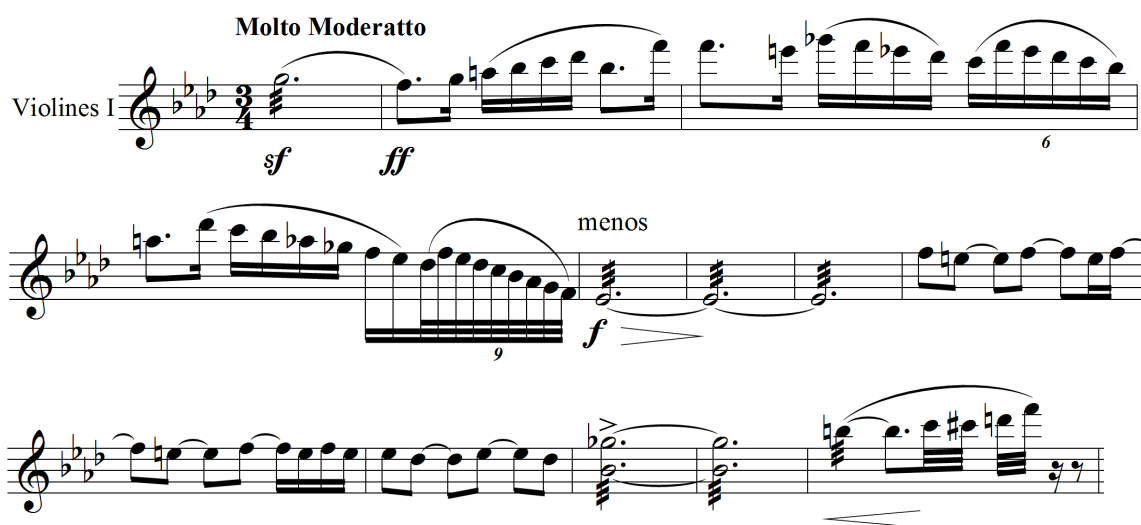
Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:09:40-0:11:30

Secuencia: Finalizado el homenaje a Samuel, este le pide a Carlos que le acompañe a su casa y entre a tomar una última copa. Durante su conversación, le confiesa el crimen que cometió en el pasado.

Música: Tema efusivo de figuración breve y acusados ascensos y descensos en la línea melódica interpretado durante el diálogo mantenido entre los personajes hasta que finaliza súbitamente cuando Samuel declara su delito.



Ejemplo 17. *Confidencia*. Nº3 “Despacho Barde” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Peligro

Mientras que en las secuencias de intriga existía la posibilidad, aunque fuera mínima, de que a los personajes, tras el riesgo, no les sobreviniera el desastre, en las escenas a comentar, la catástrofe es ya inevitable para ellos, lo que no impide su salvación final. Un grave accidente, la llegada del enemigo o una alarma de incendio, entre otras, son algunas de las situaciones en las que se ven inmersos los protagonistas, de las que pueden o no salir ilesos.

Musicalmente, las imágenes están cubiertas por bloques secundarios, casi siempre en primer plano sonoro, ágiles como los latidos del corazón frente a estados de agitación y nerviosismo⁴⁴, e intensos, interpretados generalmente por toda la orquesta en donde alternan la homofonía y el contrapunto, asociado este último a la urgencia entre otros referentes⁴⁵. El cúmulo de elementos que los componen tales como rápidas escalas cromáticas ascendentes y descendentes, el empleo del *staccato* y *sforzando*, los *glissandi*, trémolos y ritmos acentuados, dificultan la percepción de una melodía o tema como tal, fácilmente cantable, que en caso de intervenir aparece entremezclado o sustentado por este conglomerado sonoro, del que a veces no se diferencia tanto, por su

⁴⁴ ROMÁN. *Op. cit.*, 152.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 159.

carácter fuerte y siniestro, en el que las alteraciones accidentales desestabilizan ligeramente la tonalidad.

Los fragmentos, al igual que las imágenes, pueden irrumpir en el filme sobresaltando al espectador o, por el contrario, ir precedidos por pasajes tensos, como los analizados en apartados previos, que alerten al público ante la llegada de la adversidad (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Malvaloca* (1942), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:19:31-0:20:40

Secuencia: Salvador se encuentra en la fundición con los trabajadores y se abrasa accidentalmente el pie al caerle hierro candente.

Música: La progresiva incorporación de notas agudas en la conformación del acorde interpretado por los metales agudiza la tensión, mantenida por el *tempo allegro* y el *ostinato* rítmico de los timbales (compases 1-10). A continuación, los trémolos de las cuerdas sostienen la melodía tonalmente ambigua iniciada por las trompas (compases 12-17) y retomado por las trompetas (compases 17-20) aumentando la emoción a través de los ágiles pasajes en escalas ascendentes en *staccato* que culminan en un conjunto de tresillos, instante en que el personaje sufre el accidente.

Allegro

Trompas en Fa

Trompetas en Do

Timbales

Violines I

//

6

Tp. en Fa

Tpt. en Do

Timb.

Vn. I

//

11

Tp. en Fa

Tpt. en Do

Timb.

Vn. I

f

//

17

Tp. en Fa

Tpt. en Do

Timb.

Vn. I

Ejemplo 1. *Malvaloca* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:03:18-0:04:33

Secuencia: Poveda observa desde la playa cómo la barca de Rosario va a chocar contra otra que avanza en sentido opuesto. Ocurrido el accidente se zambulle en el agua a

socorrer a la muchacha.

Música: El inicio del bloque a cargo de las trompetas, animado por el *tempo* y el ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas, junto con los trémolos de violines (compases 1-4), presagia el siniestro, puntuado por metales y cuerdas al unísono a través de la semicadencia a la dominante en *sforzando* en la que resuelven estos primeros instantes musicales (compás 5). Tras ella, se da paso a un pasaje de semicorcheas interpretado por las cuerdas, que ascienden y descienden cromáticamente de forma ininterrumpida e imprimen presteza a Poveda mientras nada hacia Rosario. Sobre él avanza un monótono motivo melódico repetido a distintas octavas, resaltando los grados IV, V y VI que mantiene la tensión (compases 6-16).

Allegro

Trompetas en Do

Violines I

Violas

//

Tpt. en Do

Vn. I

Va.

//

Tpt. en Do

Vn. I

Va.

//

11

Tpt. en Do

Vn. I

Va.

//

14

Tpt. en Do

Vn. I

Va.

Ejemplo 2. *Viaje sin destino* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:29:22-0:30:24

Secuencia: Varios hombres se lanzan al mar desde cubierta para salvar al perrito de Mary que ha caído

accidentalmente por la borda.

Música: De características semejantes a las del ejemplo anterior, el siguiente fragmento se conforma por el *ostinato* rítmico interpretado por los violines, construido mediante un flujo continuo de tresillos que perfilan líneas melódicas onduladas y en arco, y sostienen el tema de las trompetas cuyo diseño resalta la armonía de I, V y VI grados, a través de un marcado ritmo de negras y corcheas con puntillo-semicorcheas en *staccato* alternado con notas largas.

Presto

Trompetas en Do

f

Violines I

mf

//

Tpt. en Do

Vn. I

//

Tpt. en Do

Vn. I

//

Tpt. en Do

Vn. I

//

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 3. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:58:13-0:59:09

Secuencia: El pueblo desea la muerte de Inés. Los hombres de palacio van en su busca para que se cumpla sentencia. Ella huye.

Música: Ascenso paulatino del tema desde la tesitura media a la aguda activado por el *tempo* y la perpetua sucesión de tresillos de semicorchea, rematado por una subida cromática en *crescendo* de trémolos de corcheas (compases 13-16).

Vivo agitato

Violines I

cresc. poco a poco

cresc.

p *f*

Ejemplo 4. *Inés de Castro*. “Salida de cacería” (14) (1944, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Mariona Rebull* (1947), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:08:18-1:09:33

Secuencia: Estalla una bomba en el Liceo. Joaquín busca desesperadamente a su esposa por todo el teatro pues no

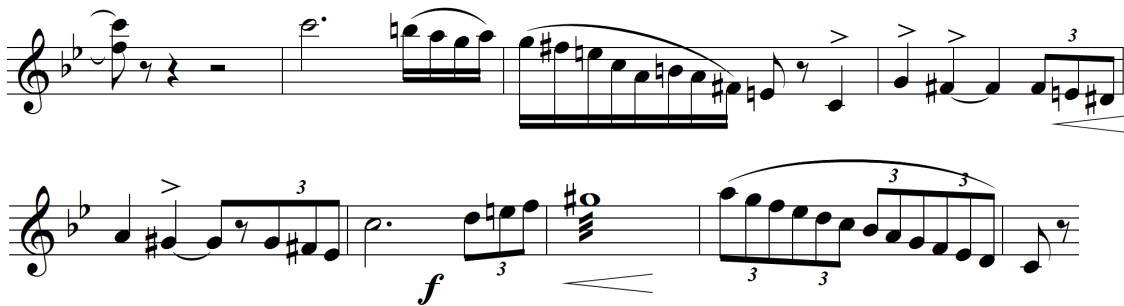
estaban juntos cuando ocurrió el suceso.

Música: Bloque altamente cromático y tonalmente inestable, junto con *crescendi* y notas en *sforzando*, súbitos cambios de tesitura, ligeros pasajes escalísticos y prolongados trémolos.

Allegro con violencia

Violines I

sf *f* *sf* loco



Ejemplo 5. *Mariona Rebull. Nº3 "Liceo. Muerte de Mariona"* (1947, Manuel Parada de la Puente).
Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Violencia

Las situaciones violentas aparecen representadas en el cine de posguerra en diversas formas y niveles. Los momentos más brutales y agresivos se reúnen en el cine bélico, cargado de enfrentamientos armados y cuerpo a cuerpo. Los filmes de aventuras y las películas históricas, ambos de corte épico, conducen a sus personajes por todo tipo de vicisitudes haciéndoles partícipe de los más refinados duelos de espadachines y hasta de las más cruentas y salvajes batallas medievales. Mientras que el cine policíaco, determinados dramas y alguna comedia aislada, se limitan a incluir en sus argumentos disparos y simples peleas a puñetazos.

La acción intensa de estos acontecimientos se refleja en la partitura de manera similar, no obstante el nivel dinámico de los mismos varía de unas escenas a otras notablemente, sin que por ello se vea modificado su acompañamiento musical. Nada tiene que ver la gran agilidad y rapidez que implica el uso de los puños o las espadas, con el ambiente algo más estático de un simple tiroteo o un ataque naval a cañonazos, desprovistos incluso de desplazamiento. Sin embargo, la fórmula musical aplicada en todos los casos es la misma, con bloques temáticos secundarios en primer plano sonoro, conformados por frases onduladas compuestas por células o motivos repetitivos, dominadas por un flujo ininterrumpido de figuras breves y tresillos, sobre *tempi* rápidos y tonalidades menores.

Destacan las escalas diatónicas y cromáticas, ascendentes y descendentes de tónica a tónica, de dominante a dominante o de tónica a dominante. La armonía de I y V grados son las de mayor peso en los bloques. Las melodías ascienden gradualmente hacia los registros agudos para interpretarse nuevamente a distancia de octava, a la que frecuentemente va asociada la incorporación progresiva de los instrumentos. Las cuerdas como protagonistas son dobladas o acompañadas por el viento que destaca la pulsación y la armonía a base de notas pedales y trémolos. Todo interpretado a un

elevado volumen, complementado en ocasiones por el fondo sonoro de pistolas, espadas y cañones. En secuencias prolongadas, los fragmentos musicales se complican y enriquecen, sustituyendo las melodías por rápidos pasajes escalísticos que suben y bajan sin cesar, cambiando con rapidez de uno a otro registro, repletos de alteraciones y sometidos a continuas flexiones armónicas y transportes que desestabilizan la tonalidad, incrementando la tensión sostenida por los trémolos de las cuerdas, las entradas y salidas de los metales y los efectos sonoros puntuados ocasionalmente por la percusión. El resultado es un flujo continuo de sonido rítmico y veloz, de línea melódica antivocal y de gran impacto e intensidad que aviva la excitación de las imágenes y acelera el ritmo de la acción (véanse ejemplos 1-8)



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:32:21-0:33:00

Secuencia: El capitán acude a socorrer a la condesa al oír sus gritos después de que uno de los pasajeros intentara sobrepasarse con ella.

Música: Tras comenzar en la tesitura aguda, el tema desciende súbitamente a través de un salto de oncena a partir del cual inicia el ascenso progresivo mediante una ornamentada escala diatónica de semicorcheas, que sigue el movimiento rápido de los personajes, con la que recorre dos octavas (compases 3-5). A continuación, un motivo escalonado de negras descendentes en *sforzando* (compases 6 y 7) prepara la llegada del tema principal del filme (compases 8 y 9), a cuyo inicio le sucede un pasaje caracterizado por un conjunto de negras acentuadas separadas por silencios (compases 10-13, 18-21) imitando los golpes secos que se asestan los protagonistas, en medio del cual se sitúa una serie cromática descendente de blancas tremoladas que mantiene la expectación (compases 14-17). El bloque concluye con la misma escala ascendente de partida.





Ejemplo 1. *Correo de Indias*. N°8 “Lucha de Gómez y lluvia” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:52:44-0:55:00

Secuencia: El general Fernández sale del castillo para reunirse con su amada Beatriz sin ser visto por su esposo, el gobernador, pero es sorprendido por la guardia. Para defenderse emplea la pistola y la espada. Cae herido y da la señal de ataque a la milicia para defender la fortaleza del resto de soldados enemigos que salen en masa de sus escondites.

Música: El tema comienza a cargo de las violas con un motivo cromático en arco de corcheas (compases 1 y 2) al que le sigue asimismo un ascenso ornamentado por semitonos, acelerado por el ritmo de semicorcheas (compases 5 y 6) que concluye con la incorporación de los violines II repitiendo el tema a distancia de cuarta respecto a las violas (compás 7). Al final de su intervención, entran los violines primeros (compás 13), también a distancia de cuarta respecto a los segundos, con idéntico diseño motivico ejecutado en trémolos. Las cuerdas en homofonía cierran el bloque. La progresiva

participación de los instrumentos, el ascenso gradual a la tesitura aguda y el abundante cromatismo, junto con los trémolos, incrementan la tensión a lo largo del fragmento.

Allegro no mucho

The musical score is divided into four systems, each preceded by a double bar line (//). The first system shows measures 1 to 6 for Violines I, Violines II, and Violas. The second system shows measures 7 to 12, with Violines I and II playing a melodic line and the Viola playing a rhythmic accompaniment. The third system shows measures 13 to 17, with the instruction 'siempre trémolo' (always tremolo) written above the Violines II staff. The fourth system shows measures 18 to 21, with the Violines I and II playing a melodic line and the Viola playing a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

Ejemplo 2. *El escándalo*. Nº12 “El Castillo” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La princesa de los Ursinos* (1947), de Luis Lucia.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:12:30-1:13:23

Secuencia: Batalla.

Música: Pasaje similar al precedente, en descenso cromático a ritmo de corcheas iniciado por las violas, seguido de un breve ascenso en dirección a la dominante (compás 3) desde la que se reanuda el tema hasta que es retomado por los violines nuevamente sobre la tónica.

Presto

Violines I

Violas

f

//

Vn. I

Va.

f

//

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.

Ejemplo 3. *La princesa de los Ursinos* (1947, José Ruiz de Azagra).



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:12:19-1:12:53

Secuencia: Carlos y José Luis se pelean a puñetazos en la playa por una mujer. Llegó el comandante y les arresta.

Música: El acorde de tónica de partida puntúa el primer

revés que da comienzo a la reyerta, tras el cual la escala menor natural de Fa sostenido eleva el tema una octava (compases 1-2). Este avanza en línea ondulada a lo largo del ámbito delimitado por las dominantes (compases 2-8), para después ascender rápidamente a la tesitura aguda gracias a los grupos de semicorcheas (compases 9 y 10). Una serie de tresillos sucesivos mantiene el bloque en la tonalidad de La bemol mayor alrededor de la octava formada entre mi''' y mi'' (compases 11-13). A dicho pasaje le suceden unos enérgicos compases debido al ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas y los intervalos de quinta (compases 12-14) preparando el final en figuras largas.

Allegro

Violines I

Divisi

Ejemplo 4. *Botón de ancla*. N°9 B.33 “Pelea” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



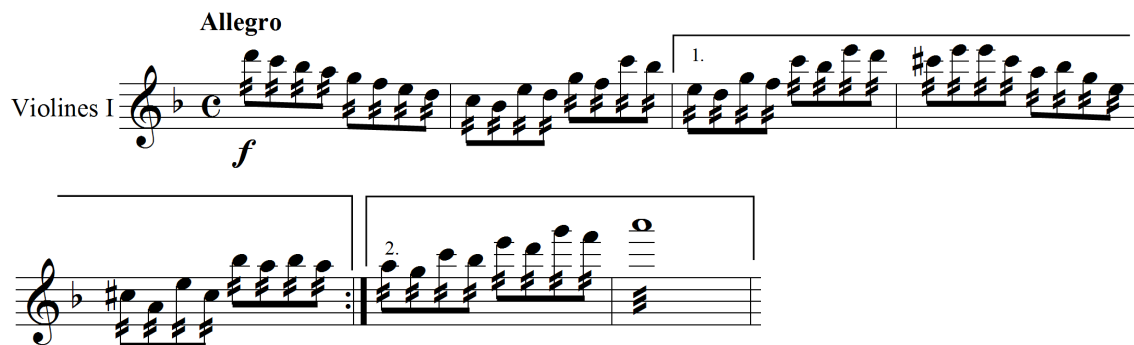
Película: *Tres ladrones en la casa* (1948), de Raúl Cancio.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:12:53-0:13:48

Secuencia: “El Beethoven” y “el Gasolina” se escapan de la cárcel, pero antes tienen que luchar contra un testigo para impedir ser descubiertos.

Música: A ritmo de trémolos de corcheas, la escala de Re menor natural descendente inicia el bloque, constituido por ascensos arpegiados escalonados que alcanzan la tesitura aguda.



Ejemplo 5. *Tres ladrones en la casa* (1948, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Don Juan de Serrallonga* (1948), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:48:28-0:49:55

Secuencia: Don Juan de Serrallonga se bate en duelo con don Carlos de Torrellas.

Música: Unos trinos sobre la dominante seguidos de una escala diatónica ascendente hacia el V grado, interpretados por las cuerdas, introducen el fragmento, donde las trompetas ejecutan una serie de motivos cromáticos descendentes desde la tónica a modo de *ostinato* en movimiento contrario y paralelo a los violines, sustentados por una pedal de dominante trinada a cargo de las maderas.

Allegro vivace

Clarinete en Sib

Trompeta en Sib

Violines I

//

Cl.

Tpt.

Vn. I

Ejemplo 6. *Don Juan de Serrallonga*. N°3A (1948, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:46:54-0:47:40

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Pelea entre Blas y el francés.

Música: A lo largo del bloque se interpretan rápidos motivos a ritmo de corcheas en *staccato* que destacan la dominante.

Presto

Trompetas en Do

mf

Ejemplo 7. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:20:20-0:20:28

Secuencia: Juan emprende una pelea con el representante de “la Pandereta”.

Música: El bloque se entremezcla con el bullicio y los gritos de la gente. Se trata de uno de los ejemplos citados de imposible transcripción.

Ejemplo 8. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga)

Bienestar

El bienestar es el conjunto de factores necesarios para que las personas puedan gozar de una buena calidad de vida. Un buen estado de salud, una economía saneada, disponer de tiempo de ocio y disfrutar de las relaciones afectivas son, entre otros, constituyentes esenciales en la consecución del bienestar personal.

Las secuencias reunidas bajo este epígrafe son menos numerosas en comparación con las analizadas anteriormente. La felicidad y la tranquilidad se sustentan musicalmente con fórmulas propias.

Felicidad

La felicidad es una emoción fácil de encontrar en situaciones fílmicas variadas tales como la llegada de un bebé a la familia, la espera previa a una cita amorosa o el regreso al hogar tras una larga ausencia o época de vicisitudes. Sin embargo, la actitud de los personajes en estos y otros momentos similares, así como la música que les acompaña, denotan en ocasiones cierto cariz tierno, chistoso e incluso trágico que las convierte inmediatamente en escenas románticas, cómicas o dramáticas y, por tanto, no aptas para su clasificación dentro del presente apartado (véanse ejemplos 1-5).



La tristeza y sufrimiento imperantes en *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña, se reflejan hasta en momentos felices como el que protagonizan José y su madre al escuchar el timbre de la puerta y comprobar que M^a Victoria viene a visitarles (1:11:11-1:12:08).

Juan Quintero Muñoz compone para la secuencia una melodía en La bemol menor interpretada por el concertino a un *tempo* pausado, sobre

figuras de valores largos destacando la armonía de dominante, con esporádicos intervalos de séptima (compases 10 y 12) que acentúan su carácter romántico, reforzado por el acompañamiento arpegiado de arpa.

Largo

Arpa

Violín Solo

//

Arp.

Vn.

//

Arp.

Vn.

//

Arp.

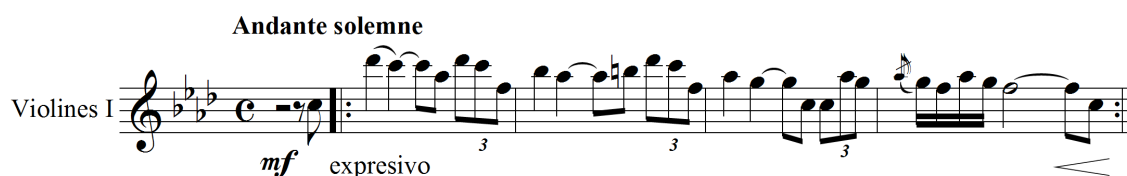
Vn.

Ejemplo 1. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).

En la última secuencia de *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román, (1:07:32-1:07:53), Blanca se marcha junto a su representante satisfecha por haber salvado a la novia de Carlos, el hombre que una vez se casó con ella para ayudarla a salir de Rusia y junto al que vivió un pequeño romance. A pesar de la buena



obra de la protagonista y la felicidad que con ello otorga a los personajes, se aprecia la tristeza en ella al alejarse del hombre al que aún ama y que ha empezado una nueva vida con otra mujer. Su dolor se acompaña con el siguiente tema de José Muñoz Molleda en Fa menor, de gran romanticismo y fuerza dramática gracias a su inicio con un característico salto de novena ascendente, los tresillos y ritmos con puntillo donde resalta la armonía de tónica.



Ejemplo 2. *Boda en el infierno*. “Títulos” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

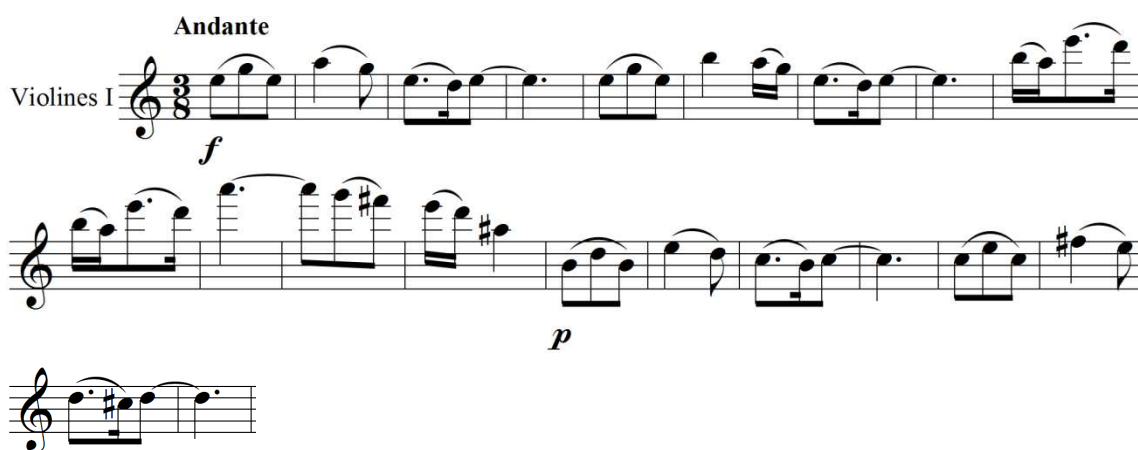


Lola, ignorante del parentesco que le une a Petra en *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville, va a la cárcel para agradecerle su ayuda en el juicio. La inmensa felicidad experimentada por la acusada al estar junto a su hija se completa segundos después con la llegada del indulto que la salva de la muerte (1:28:18-1:31:23). Los ritmos con puntillo, los tresillos ornamentales y los saltos interválicos en el tema de José Muñoz Molleda, tiñen la felicidad de los personajes del romanticismo transmitido por el inmenso amor de Petra hacia su hija.



Ejemplo 3. *El crimen de la calle Bordadores*. “Títulos” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

En *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia, (0:32:27-0:33:43), durante una salida a la playa, Ana comunica a su marido Carlos su embarazo. La felicidad se convierte en romanticismo y ternura, con un tema de Jesús García Leoz en compás ternario, cuyo ritmo plácido e intervalos melódicos de ámbito moderado responsables de la línea ondulada predominante, le proporcionan un carácter apacible y afectuoso, acorde con el comportamiento de la pareja.



Ejemplo 4. *Vida en sombras*. N°6 B.18 “Escena playa” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



El regreso al hogar de Isabel completamente restablecida tras su larga estancia en el hospital psiquiátrico, es motivo de alborozo para sus familiares y amigos, en *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia (0:50:10-0:51:16). No obstante, el tema con que lo ilustra Juan Quintero Muñoz, presenta ciertas características tales como el *tempo* reposado, los motivos arpegiados y en escalas ascendentes y descendentes de semicorcheas, y los acusados saltos en la línea melódica, que impregnan la felicidad de las imágenes con el cariz romántico imperante en todo el filme.





Ejemplo 5. *De mujer a mujer* (1950, Juan Quintero Muñoz).

A diferencia de los ejemplos citados, las situaciones que se presentan a continuación se caracterizan precisamente por carecer de dichos matices cómicos, sentimentales o dramáticos, expresando exclusivamente júbilo, con mayor o menor intensidad.

Los bloques musicales empleados para ello son generalmente secundarios y cubren parcialmente las secuencias en primer o segundo plano sonoro. Son temas vitales y dinámicos, tanto en *tempo* como en figuración, en correspondencia con los movimientos rápidos y ágiles de los seres humanos cuando experimentan alegría⁴⁶. Describen líneas melódicas ondulantes, que marchan por grados conjuntos lo que les permite adquirir mayor velocidad, diatónicas y exentas de ornamentación evitando así el sabor dulzón de los temas románticos y el caricaturesco de los cómicos, sobre registros medios y agudos, equiparables a la voz que se torna brillante y aguda por efecto de la felicidad⁴⁷. El ritmo, muy marcado, generalmente binario, se compone de células melódico-rítmicas llamativas y miembros de frase recurrentes. Tonalmente estables, en modo mayor, y armonía sencilla de tónica y dominante fundamentalmente. Interpretados en un continuo *forte* o *mezzoforte*, unas veces por toda la orquesta, por grupos reducidos otras e incluso por instrumentos solistas, en homofonía o melodía acompañada, evitan usualmente los efectos sonoros de *pizzicati*, sordinas, *glissandi* y *staccati* propios de las secuencias de humor. Como se podrá observar, mientras que la tristeza estaba representada musicalmente por pasajes lentos, de sonoridad débil y tesituras graves, la dicha lleva asociada componentes opuestos, esto es, altura, *tempo* y dinámica están interrelacionados y se dan generalmente juntos⁴⁸ (véanse ejemplos 6-10).



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:10:26-1:10:44

Secuencia: Un falso leproso reta a Aldonza a besar su herida. Aprovechando que ella cierra los ojos para hacerlo, el hombre retira su falsa llaga haciendo creer a

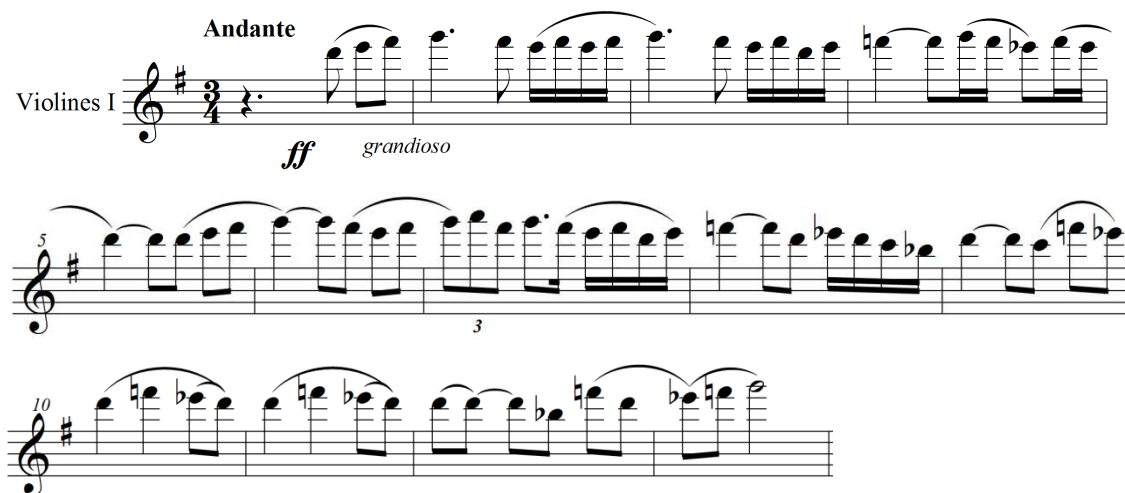
⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 161.

la muchacha cuando esta le observa que ha obrado un milagro. Ella rebosa alegría.

Música: El inicio temático ascendente por grados conjuntos desde la dominante a la tónica en *fortissimo* y en la tesitura aguda, ratifica desde el comienzo el triunfo de Aldonza, que se corrobora nuevamente en el interior y final del bloque (compases 5-6, 12-13). La gran incidencia sobre la armonía de los grados I y V, junto con el ritmo de figuras breves y la tenue ondulación melódica, contribuyen a conservar y prolongar ese impulso de júbilo inicial.



Ejemplo 6. *Dulcinea*. Nº1 “Cabecera” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:21:03-0:21:19

Secuencia: Quintín, el globero, regala encantado toda su mercancía a los niños que van por la calle tras descubrir por el periódico que es heredero de una gran fortuna.

Música: Breve pasaje con una progresiva escala hacia la tesitura aguda, potenciada por el *tempo* y el ritmo de corcheas vinculado a la euforia del personaje.



Ejemplo 7. *El testamento del virrey*. Nº8 “Morán lee el periódico” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:13:10-1:13:54

Secuencia: El actor Luis Vidal anuncia radiofónicamente el título de su nueva película y adelanta que será filmada por su amigo Carlos, esperando con ello infundirle ánimos tras la muerte de su esposa. Este, al escuchar la noticia, sonríe y acepta el proyecto retomando así su carrera cinematográfica que le devuelve su alegría.

Música: El comienzo melódico-rítmico del fragmento con el enlace ascendente de los grados V-I y el marcado ritmo de corcheas en torno a la tónica (compases 1-2) determina su carácter saltarín y juguetón, consolidado a lo largo del pasaje por el *tempo* y el diálogo tímbrico entre cuerdas y maderas en la tesitura aguda, perfilando una línea ondulada gracias al desarrollo por grados conjuntos predominante.

Allegretto

Clarinetes en Sib

Violines I

//

Cl. en Sib

Vn. I

f

pp

Ejemplo 8. *Vida en sombras*. N°3 B.10 “Excursión chicos” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El santuario no se rinde* (1949), de Arturo Ruiz Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:28:08-0:29:04

Secuencia: El avión del capitán Haya llega con alimentos y municiones. Las muchachas se acercan

sonrientes a mostrar algunas de las provisiones al capitán Cortés.

Música: Tema ágil caracterizado por el *tempo* y ritmo de corcheas y semicorcheas, con un enérgico arranque desde la dominante hacia la tónica (compás 1) semejante al del ejemplo anterior. La tesitura aguda, los grados conjuntos y la línea melódica ondulada completan sus particularidades.

Allegro

Flauta

f *alegre*

Violines I

//

Fl.

Vn. I

//

Fl.

Vn. I

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 9. *El santuario no se rinde*. N°7 “Niña y avión que trae víveres” (1949, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

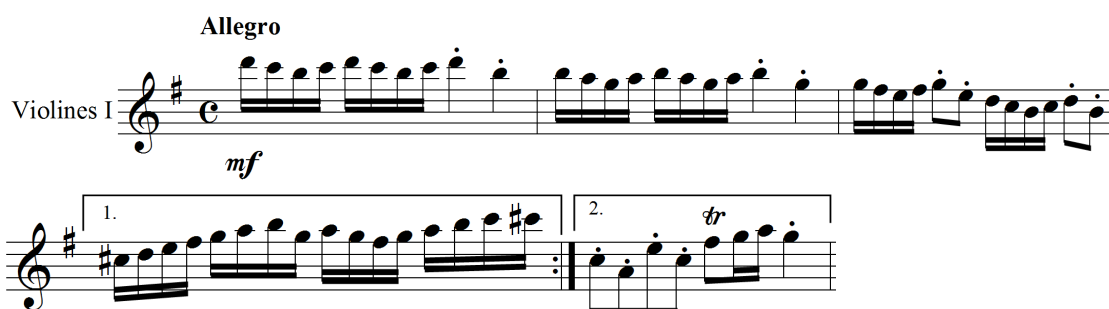
Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:56:06-0:56:46

Secuencia: Edmundo acude puntual al encuentro con su amada Alicia en la hostería.

Música: Como en casos precedentes, el flujo de

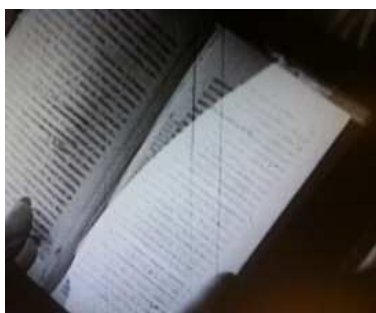
semicorcheas animado por el *tempo* y favorecido por los grados conjuntos en la línea melódica, proporcionan al pasaje la vitalidad y dinamismo con que cubrir la feliz llegada de Edmundo al mesón.



Ejemplo 10. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).

Tranquilidad

Frente a las múltiples situaciones tensas y peligrosas con acompañamiento musical recogidas en la filmografía investigada, son pocos los momentos de serenidad reflejados en la pantalla y en la partitura. Pasear por la ciudad, disfrutar de una agradable tarde en casa o de unas merecidas vacaciones, son secuencias escasas e irrelevantes como para gozar de un aditamento musical específico que las ensalce. En todo caso, son otros aspectos de estas escenas –al igual que las recogidas en el apartado relativo a la felicidad– como el escenario, los personajes y el carácter del filme, los que pone de manifiesto la música a través de melodías folclóricas, un *leitmotiv* o el tema principal, dejando el momento placentero en sí exento de asociación musical alguna. En las pocas ocasiones en que este es tomado en consideración, los bloques utilizados para cubrir las secuencias, de manera total o parcial, son en su mayoría secundarios, e intervienen en primer o segundo plano sonoro. Presentan *tempi* lentos, dinámicas suaves, tonalidades mayores, y están interpretados principalmente por cuerdas y maderas, en un destacado *legato* y una textura de melodía acompañada (véanse ejemplos 1-4).



Película: *Cristina Guzmán* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:18:11-1:19:44

Secuencia: Mientras Joe duerme, Fifi aprovecha para leer un rato, pero el cansancio la invade y segundos después el libro cae de sus manos al quedarse dormida.

Música: La monotonía motivica de la melodía, conformada a base de sonidos largos y moderados saltos interválicos resaltando la armonía de I grado, junto con el *tempo*, la dinámica y el suave sonido de la flauta, generan sensación de sosiego.

Larghetto

Flauta



mp

Ejemplo 1. *Cristina Guzmán* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:17:48-1:19:08

Secuencia: Ha cesado el bombardeo. El padre Ramón se santigua y todos rezan aliviados dando gracias por la marcha de los aviones.

Música: Melodía apacible en donde destacan las figuras de valores largos. El movimiento por grados conjuntos de las corcheas en la tesitura aguda, unido al *tempo* lento, ayuda a mantener la impresión de calma.

Lento

Violines I

Violas

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.



//

2.

Vn. I

Va.

Ejemplo 2. *El sótano*. N°7 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El fantasma y doña Juanita* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:13:05-0:14:00

Secuencia: Tony desayuna junto a su mona Micaela y después sale a pasear por la ciudad.

Música: Los efectos de amplitud y serenidad otorgados por el timbre de las trompas, se potencia por los saltos de quinta y sexta de la melodía (compases 1-4). El peso concedido a la armonía de tónica, y el tenue sonido de los trémolos en la tesitura aguda que sostienen el tema, acrecientan la placidez del fragmento, complementada con la sonoridad de la flauta en su largo descenso cromático.

Andante

Flautas

Trompas en Fa

Violines I

mf

p

3

//

Fl.

Tp. en Fa

Vn. I

mf

5

5

Ejemplo 3. *El fantasma y doña Juanita* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:07:46-0:09:06

Secuencia: Don Félix da las últimas instrucciones a la servidumbre y sale de vacaciones en su coche hacia su refugio en El Escorial.

Música: La ondulación melódica favorecida por los grupos de tresillos que avanzan por grados conjuntos en un juego equilibrado de ascensos y descensos (compases 5, 9, 11, 12, 14 y 16), el ritmo moderado de negras y blancas, y el sonido de los clarinetes conforman el pasaje.

Allegro moderatto

Clarinete en Sib

1º solo

6

a 2

11

16

Ejemplo 4. *Cinco lobitos*. Nº2 “D. Félix se despide de los criados” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Velocidad en el desplazamiento

Desde la época muda son muchas las imágenes que el cine ha llevado a la pantalla en las que reflejar la precipitación y la prisa. Persecuciones, huidas, llegadas y partidas, entre otras, aparecen siempre acompañadas de velocidad. Sin embargo, no es solo la presteza lo que se trata de representar en ellas. A cada una de estas secuencias va ligada una emoción diferente en función del carácter de la película o del instante fílmico en particular. La llegada de un carruaje puede indicar una buena o mala noticia; un viaje en tren, significar una oportunidad o una obligación, y un trayecto en coche llevar asociado desde el temor a la placidez. Todo dependerá de la trama y del momento donde se sitúen dichas situaciones fílmicas.

Como en otros muchos casos, el cine retoma aquí la fórmula del siglo XIX para describir musicalmente las escenas, veteranas, por otra parte, en los ámbitos de la ópera, la música programática, la cámara y la ejecución solista. *La Cabalgata de las Valkirias*, de Wagner, y la obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, fueron algunas de las piezas clasificadas en un primer momento para dar vida a las imágenes, hasta que años más tarde se convirtieron en las plantillas de las creaciones originales de los departamentos musicales cinematográficos. La clave en todas ellas es la celeridad generada por el incesante flujo de figuraciones breves que conforman sus partituras.

Las funciones que la música ejerce en todos los casos son básicamente dos. La primera de ellas consiste en transmitir la sensación de rapidez. Para ello, los fragmentos musicales, todos ellos bloques temáticos secundarios casi siempre en primer plano sonoro, emplean un único patrón cuyos materiales son los *tempi* vertiginosos y la sucesión continua de figuras breves, que bien puede constituir la melodía o el sustento de esta como *ostinato*, dibujando contornos ondulados a modo de trinos o floreos en torno a una o dos notas, en forma de pequeñas escalas diatónicas ascendentes y descendentes o bien líneas en zigzag, con saltos interválicos más pronunciados.

En las imágenes, la velocidad del movimiento la expresan visualmente diversos medios de locomoción. La música intenta imitar además el ritmo sonoro que estos producen en el desplazamiento, en función del cual las figuras musicales tienden a adquirir una u otra agrupación. Los grupos de tres corcheas en los compases de subdivisión ternaria, o los tresillos en los de subdivisión binaria, junto con las corcheas con puntillo-semicolona suelen ilustrar las galopadas (véanse ejemplos 1-3).



Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:36:05-0:36:12

Secuencia: Cabalgada hacia el castillo.

Música: Los grupos de corchea con silencio de semicorchea-semicorchea y los tresillos, avanzan con rapidez por grados conjuntos, describiendo una línea ondulada a lo largo del pasaje.





Ejemplo 1. *Doña María “la Brava”*. Nº10 y Nº11 “Caballos corriendo” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:01:26-0:02:25

Secuencia: Don Álvaro de Estúñiga cabalga a toda velocidad en dirección al castillo de la reina doña Juana a entregarle un correo de su hijo Carlos.

Música: Un *ostinato* de tresillos en forma de floreos en torno a la dominante interpretado por las cuerdas, sostiene la melodía de las trompetas gobernada por el ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas describiendo un contorno por saltos producido por los continuos enlaces entre las notas de la tríada de tónica (compases 1-4). A continuación, la marcha por grados conjuntos de la melodía sobre armonía de V grado (compases 5-8) ondula el diseño del tema.

Allegro

Trompetas en Do

ff

Violines I

ff

//

Tpt. en Do

Vn. I

//



Ejemplo 2. *Locura de amor*. N°2 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:29:52-0:30:40

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Un soldado francés persigue a caballo a los protagonistas.

Música: Las cuerdas ejecutan un *ostinato* de semicorcheas con puntillo-fusas sobre los grados I y V, mientras los metales avanzan sobre la tríada de tónica. El transporte a Sol sostenido mayor otorga variedad al tema (compases 3 y 4)

Andante

//

Ejemplo 3. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).

Por otro lado, los trayectos en coche, carruaje, y el simple corretear de los personajes se asocian con frecuencia a los grupos pares de semicorcheas (véanse ejemplos 4-6).



Película: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:11:16-1:11:30

Secuencia: Clotilde sube corriendo las escaleras en dirección al laboratorio de Ezequiel, para comprobar si se encuentran allí los cadáveres de las mujeres cuyos nombres aparecen escritos en su libreta de notas, descubriendo con gran sorpresa que en realidad son gatitas y no mujeres las que emplea para sus experimentos.

Música: Un conjunto de semicorcheas marcha por grados conjuntos en sentido ascendente y descendente dibujando una línea melódica ondulada encima de un *ostinato* de negras tremoladas sobre la dominante.

Allegro

Violines I

mf

Violonchelos

mf

Ejemplo 4. *Eloísa está debajo de un almendro* (1943, Juan Quintero Muñoz).



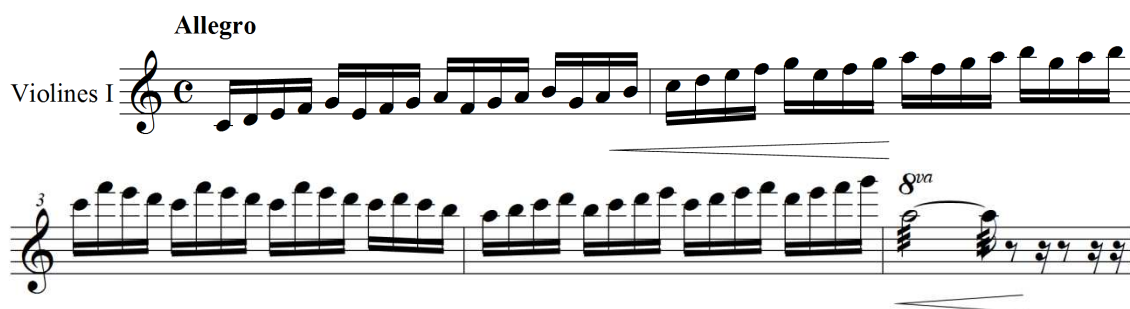
Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:28:05-0:28:14

Secuencia: Un carruaje circula a toda velocidad por la ciudad.

Música: En forma de escala diatónica ascendente escalonada, el tema recorre dos octavas a ritmo de semicorcheas en su inicio (compases 1 y 2) y una octava más al concluir (compases 4-5) tras una suspensión intermedia desarrollada entre el I y IV grados (compás 3).



Ejemplo 5. *Aventuras de don Juan de Mairena*. Nº4 “Coche corriendo” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La Cigarra* (1948), de Florián Rey.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:12:32-0:13:08

Secuencia: Sauto y Goro van en coche a toda prisa en busca de “la Cigarra”.

Música: Un flujo de semicorcheas avanza a modo de trinos sobre el I y III grados.



Ejemplo 6. *La Cigarra* (1948, Manuel López-Quiroga).

El verdadero sonido emitido por estos medios en su recorrido, como el trote de caballos o el motor de un coche, puede unirse en alguna ocasión a la música a modo de efectos sonoros, proporcionando un mayor realismo a la secuencia. Asimismo, cuando los trenes o tranvías son los protagonistas de las mismas, además de su traqueteo característico representado por un *ostinato* de semicorcheas, la música a veces también intenta reproducir los eventuales silbidos de la máquina de vapor, generalmente a cargo de las maderas (véanse ejemplos 7 y 8).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:26:55-0:31:46

Secuencia: Fortunato comienza a trabajar como conductor de tranvía. Tras recibir unas lecciones, inicia su primer trayecto en solitario hasta que su torpeza y

distracción causan el choque del transporte contra un vehículo.

Música: Mientras las cuerdas interpretan un *ostinato* en forma de trino ininterrumpido a ritmo de semicorcheas simbolizando la marcha del tranvía, la flauta irrumpe con fuertes y agudos arpeggios ascendentes de fusas seguidos de notas largas que imitan los pitidos de un tren.

Allegro

Flauta

Violines I

Violas

//

Fl.

Vn. I

Va.

//

Fl.

Vn. I

Va.

//

Ejemplo 7. *Fortunate*. N°7 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:24:41-1:27:05

Secuencia: Inauguración del ferrocarril Madrid-Aranjuez.

Sus majestades la reina Isabel II y María Cristina,

acompañadas de José de Salamanca, el doctor y otras personalidades, montan en el tren en su primer viaje. Se muestran los diferentes lugares en su recorrido, así como algunos de sus habitantes, y se escuchan los comentarios de la reina y demás invitados sobre la velocidad de la máquina, la seguridad, etc. A su llegada a Aranjuez, son recibidos con entusiasmo.

Música: Un *ostinato* de semicorcheas que describe escalas pentatónicas por tonos enteros ascendentes y descendentes interpretado por los clarinetes, junto con el correspondiente a los fagots a ritmo de negras y silencios, ilustran la velocidad del tren y cómo esta aumenta a través de un incremento de la figuración en la línea de los fagots (compases 5-8). Una vez estabilizada, se añaden los silbidos propios del ferrocarril, simbolizados por la flauta (compás 9).

Allegro moderato

//

Musical score for measures 3-4 of 'Tren'. The score is for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib.), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part has a whole rest in both measures. The Clarinet part plays a continuous eighth-note melody. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

//

Musical score for measures 5-6 of 'Tren'. The score is for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib.), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part has a whole rest in both measures. The Clarinet part continues its eighth-note melody. The Bassoon part continues its rhythmic pattern, with accents on the eighth notes.

//

Musical score for measures 7-8 of 'Tren'. The score is for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib.), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part has a whole rest in both measures. The Clarinet part continues its eighth-note melody. The Bassoon part continues its rhythmic pattern, with accents on the eighth notes.

//

Musical score for measures 9-10 of 'Tren'. The score is for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib.), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part has two eighth notes, both marked with a forte (*sf*) dynamic. The Clarinet part continues its eighth-note melody. The Bassoon part continues its rhythmic pattern, with accents on the eighth notes.

Ejemplo 8. *El marqués de Salamanca*. “Tren” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Además de la velocidad, existe otro aspecto que he de representarse a través de estos temas. Algunas de las secuencias van acompañadas de una emoción en particular o simplemente su naturaleza responde al género cinematográfico al que pertenecen. Para

plasmar musicalmente dichos sentimientos es necesario añadir algo más que figuras rápidas corriendo por la partitura. Hay que “subjektivizar el movimiento”⁴⁹. Dicho factor es el que verdaderamente diferencia a los diversos bloques musicales que cubren estas imágenes, al determinar los distintos elementos que los constituyen. En realidad no se halla nada nuevo en ellos, sino los mismos clichés correspondientes a las emociones analizadas en el presente capítulo como son el amor, la felicidad, el humor y la intriga. En las secuencias alegres y cómicas, están presentes las líneas melódicas onduladas, los pequeños saltos interválicos, la alternancia de registros medio y agudo, las repercusiones sobre una misma nota, los esquemas armónicos sencillos sobre tonalidades mayores, la preponderancia del viento-madera y los efectos sonoros tales como el *pizzicato* y el *staccato* (véanse ejemplos 9-11).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:07:37-0:08:37

Secuencia: Ana toma su coche y le pide al chófer que la lleve al café.

Música: Grupos de semicorcheas ornamentales a modo de floreos, trinos y mordentes que destacan la armonía de tónica, ilustran la velocidad del auto. Las corcheas en *staccato* y la tonalidad de La bemol mayor contribuyen a reforzar la comicidad del filme.

Allegro

Clarinete en Si \flat

Violines I

mf

//

Cl. en Si \flat

Vn. I

mf

Ejemplo 9. *Aventura* (1942, Manuel Parada de la Puente).

⁴⁹ CHION. *La música...*, p. 47.



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:20:30-0:20:51

Secuencia: Fabián, Gabriela y Matilde salen de paseo en calesa. Fabián enseña a Gabriela a llevar el coche. Se ríen, mientras Matilde se siente celosa de la pareja.

Música: Tras recorrer dos octavas en escala diatónica ascendente (compases 1 y 2), los violines ejecutan un trino sobre la dominante (compás 3) avanzando el carácter alegre y risueño de los compases siguientes en correspondencia con la escena. Sobre las corcheas en *pizzicato* de las cuerdas que subrayan la armonía, la flauta inicia un diálogo con los violines caracterizado por la melodía en *staccato* por grados conjuntos, el ritmo de semicorcheas y la continua sucesión de notas repercutidas a diferentes alturas sobre la tonalidad de Do mayor.

Allegro molto *alegremente*

Flauta

Violines I

sf *sf* *tr* *Pizz.* *pesante* *Tempo*

//

Fl.

Vn. I

arco

//

Fl.

Vn. I

f

//

Fl.

Vn. I

p

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 10. *El escándalo*. N°3 “Diplomáticos” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El hijo de la noche* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:12:27-0:13:10

Secuencia: Llega Martín. Los socios del Círculo Mercantil se asoman contentos al balcón para darle la bienvenida y le aplauden elogiando su elegante calesa.

Él saluda y sonríe.

Música: De manera arpegiada, la flauta inicia una melodía en semicorcheas en la tonalidad de Sol mayor que seguidamente continúan los clarinetes y retoman las flautas al unísono.

Allegro moderato

Flauta

Clarinetes en Sib

//

Fl.

Cl. en Sib.

Ejemplo 11. *El hijo de la noche*. N°8 (1949, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Por otro lado, en los momentos en los que reina la tensión motivada por una huida, una persecución o una mala noticia, son indispensables las tonalidades menores aderezadas con pequeños cromatismos alrededor del V grado que incrementan la expectación. Todo el entramado temático se teje alrededor de la tónica y dominante, con insistencia en este último grado sobre el que resuenan los constantes trémolos de cuerdas y las notas pedales dibujando motivos en *ostinato* que sostienen la melodía y crean intriga. El sonido de las maderas, sobresaliente en las secuencias anteriores, es sustituido en estas ocasiones por el de los metales que imprimen fuerza y vigor a los pasajes (véanse ejemplos 12-14).



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:45:51-00:47:25

Secuencia: La virreina sale a toda prisa en su carruaje tras ser informada del ataque al corazón sufrido por su esposo.

Música: Un *ostinato* sobre la dominante a ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas interpretado por los violines, da comienzo al bloque formado por el tema principal en La menor caracterizado por los frecuentes enlaces entre el V y I grados, que introducen las trompas (compases 3 y 4), continúan las trompetas (compases 5 y 6) y concluyen los violines (compases 7 y 8). Simultáneamente, las notas repercutidas de las trompetas sobre el VI grado elevado (compases 3 y 4) junto con el *ostinato* rítmico iniciado por los violines y retomado por las trompas (compases 5 y 6), colaboran en la expectación del fragmento.

Presto

p *mf*

//

4

Tp.

Tpt.

Vn. I

f

//

8

Tp.

Tpt.

Vn. I

Ejemplo 12. *Correo de Indias*. B.14 “Galope” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:15:48-0:16:10

Secuencia: Los soldados ingleses llegan a caballo a casa del matrimonio donde se ocultan el marqués de Posa y sus hombres.

Música: Alternando entre las tonalidades de La menor y Si menor, se desarrolla el bloque que ilustra la cabalgada y refuerza la inquietud de los personajes. Comienza con un *ostinato* de corcheas en *staccato* sobre la dominante enriquecido por la inclusión del IV grado elevado (compases 3 y 4) que súbitamente da paso a Si menor, momento en que entra la trompeta afianzando la tonalidad mediante los repetidos enlaces entre los grados I y V (compases 5-7). Con idéntico diseño motivico y sobre un *ostinato* de dominante, prosigue el tema en La menor (compases 8-11) hasta desembocar nuevamente en Si menor.

Presto

Trompeta en Do

Violines I

f

//

Tpt. en Do

Vn. I

mf

//

Tpt. en Do

Vn. I

//

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 13. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).



Película: *Olé torero* (1948), de Benito Perojo.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 1:09:50-1:11:00

Secuencia: Manolo huye de un toro en ropa interior. Por el camino encuentra un disfraz de arlequín y se lo pone mientras sigue corriendo.

Música: Un *ostinato* de corcheas sobre el I y V grados en manos del fagot, los grupos de semicorcheas a modo de trinos en torno a la dominante con el IV grado elevado (compases 1-3 y 6), junto con los motivos cromáticos descendentes, incrementan el peligro y ayudan a resaltar la velocidad del protagonista.

Clarinete en Sib

Fagot

//

Cl. en Sib

Fg.

//

Cl. en Sib

Fg.

Ejemplo 14. *Olé torero. Nº10* (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

Espacio dramático

Las localizaciones, los decorados, los movimientos y expresiones de los actores, el vestuario, el maquillaje, la peluquería y los efectos especiales, se emplean para representar el espacio y tiempo en los que se desarrolla el filme. Dicho espacio puede utilizarse como un simple fondo a los sucesos, que informa al espectador del entorno en que se sitúan los personajes, o llegar a interactuar con ellos constituyendo un elemento más de la acción. En cualquier caso, existen momentos en los que se busca su recreación mediante el complemento musical.

Un país o ciudad, la naturaleza y el ámbito rural, espacios señoriales y aristocráticos, lugares de recreo o de trabajo, civiles y eclesiásticos, son, entre otros, ambientes caracterizados en determinadas ocasiones por la banda sonora. Una de las situaciones más habituales en las que la música interviene realizando estos lugares son los cambios de escenario. El traslado de la trama de una ciudad o país a otro, o del pueblo al entorno urbano o viceversa, al igual que las ubicaciones ocasionales dentro de los mismos tales como una iglesia, un palacio, una plaza de toros o el campo, son proclives a la señalización musical evitando que pasen desapercibidos al espectador. Sin embargo, no

es necesario cambiar de decorado para resaltarlo musicalmente. Un único marco puede determinar la banda sonora de una película, si el director así lo requiere, según el relieve que este quiera darle, independientemente del género filmico. El escenario es ensalzado no solo a nivel musical, sino también visualmente a través de panorámicas y planos que presentan y muestran el entorno al público, al margen de la acción, otorgándole por unos momentos todo el protagonismo.

Los distintos tipos de espacios dramáticos que reciben tratamiento musical son: aquellos que hacen referencia a una determinada nación, región, provincia, etc.; los que sitúan la acción en un entorno militar; aquellos que se desarrollan en cualquier paisaje natural independientemente de su ubicación geográfica; los recintos deportivos; escenarios religiosos, elegantes y señoriales; los filmes de ambientación histórica y las bodas.

Emplazamientos geográficos

Existen distintos territorios plasmados en la filmografía española de posguerra. Para su ambientación musical se utilizan casi siempre temas folclóricos, ya sean principales, centrales o secundarios, preexistentes o nuevos, en su mayoría instrumentales, que suelen incorporar algún timbre local característico y son interpretados en primer o segundo plano sonoro o incluso de fondo, dependiendo de si el lugar es protagonista en la secuencia o no.

El escenario geográfico principal es, naturalmente, España, dentro del cual destacan algunas zonas. Andalucía es la más representada. Muchos títulos sitúan la trama en ciudades como Sevilla o Granada que se reflejan en la música a través del empleo constante de melodías en modo de mi con el III grado elevado o cromatizado, acusados apoyos momentáneos y finales, marcado perfil descendente de las frases y giros ornamentales, fundamentalmente bordaduras. Temas de tales características acompañan no solo escenas cuyo objetivo es mostrar la ciudad (véase ejemplo 1), sino cualquier situación, como si la recreación ambiental primara sobre el resto de funciones de la banda sonora (véanse ejemplos 2-5).



Película: *Jalisco canta en Sevilla* (1948), de Fernando de Fuentes.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:07:28-0:10:14

Secuencia: Nacho y su acompañante llegan por fin a Sevilla. Se muestran diversas imágenes de la ciudad.

Música: La modalidad, los ornamentos (compases 6, 7, 13, 15 y 16) y descansos intercalados (compases 8-9 y 17-18) caracterizan el tema folclórico.



Ejemplo 1. *Jalisco canta en Sevilla*. N°3 (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga



Película: *Malvaloca* (1942), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:07:14-0:07:49

Secuencia: Rosa regresa a casa con dinero para los suyos. Se marcha a su habitación y llora pues ha ganado ese jornal tras haber estado con un hombre.

Música: La sonoridad modal, la ornamentación melódica (compases 4, 8, 12 y 16) y los reposos a lo largo del tema (compases 2, 5, 6, 10, 14 y 17) le otorgan su carácter andaluz.





Ejemplo 2. *Malvaloca* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *La maja del capote* (1944), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:25:25-0:25:45

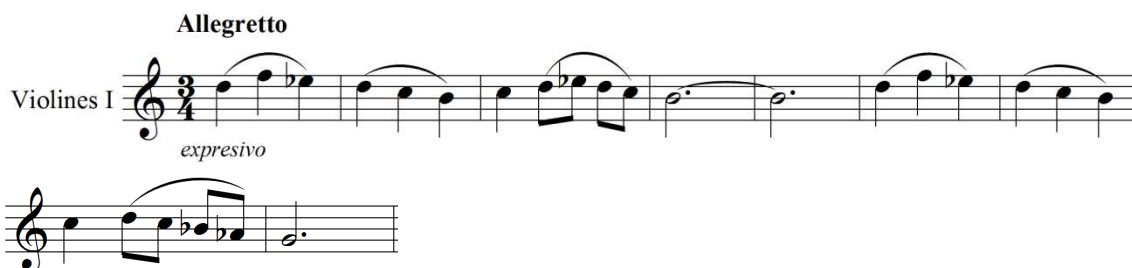
Secuencia: Pepe Hillo se presenta en la posada con el colgante de la maja y pregunta por ella. Mari Blanca sale a su encuentro y charlan amistosamente.

Música: El comienzo y final sobre mi' y mi'', el salto en anacrusa de cuarta ascendente seguido del III grado elevado (compases 1-2) y la bordadura (compás 3), determinan la sonoridad andaluza del tema, uno de los centrales del filme.



Ejemplo 3. *La maja del capote*. Nº2 “¡Guapa mujer!” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

La siguiente melodía en Re menor basada en el modo frigio alterna con la anterior en la escena.



Ejemplo 4. *La maja del capote*. Nº2 “Tira el capote” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:27:17-0:28:05

Secuencia: Anuncio de recompensa por el enmascarado. La gente se aproxima a leerlo.

Mensaje: “Será recompensada con 50.000 reales, la persona que facilite datos suficientes para la detención del contrabandista conocido por “EL ENMASCARADO”. Y con 100.000 la que le entregue vivo o muerto. El Gobernador.”

Música: Tema en Re menor de carácter modal y línea melódica descendente, con la ornamentación y reposos típicos (compases 2 y 3), que llena el vacío verbal junto al mensaje.

//

Ejemplo 5. *Aventuras de don Juan de Mairena*. N°4 (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

También en tierras andaluzas se sitúan la mayoría de los filmes taurinos, en los que además de melodías como las expuestas, se interpretan numerosos pasodobles (véanse ejemplos 6-8).



Película: *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:57:27-0:59:07

Secuencia: Rafael toreando en la plaza.

Allegretto

Clarinete en Sib 

mf

Ejemplo 6. *El traje de luces*. “Ensueños de torero” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Brindis a Manolete* (1948), de Florián Rey.

Compositor: José Muñoz Molleda.


Cronometraje: 0:07:19-0:11:36

Secuencia: Rafael toreando en una tienta.

Allegretto

Violines I 

p



mf *cresc.*

Ejemplo 7. *Brindis a Manolete*. Segundo Pasodoble (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.




Película: *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez.


Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:28:33-0:29:55

Secuencia: Corrida de toros.

Flauta 

f
loco



mf

Ejemplo 8. *La fiesta sigue*. Pasodoble (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Olé torero* (1948), de Benito Perojo.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:49:32-0:52:03

Secuencia: Un rejoneador muestra su destreza en la plaza. Todos le aplauden y vitorean.



Ejemplo 9. *Olé torero*. Nº12 (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

A pesar de que gran número de argumentos se desarrollan en Madrid, esta es casi siempre un fondo prácticamente inapreciable para la historia, que no precisa del complemento musical. En algunos filmes se pueden escuchar melodías y ritmos castizos y no por ello es necesario mostrar el paisaje madrileño. Se trata de música diegética que se interpreta en el interior de un bar, un baile o una verbena, dando a entender al espectador que la acción se sitúa en la capital. Otras veces, la referencia musical madrileña ni siquiera existe. En aquellos casos en que la música incidental se encarga de caracterizar dicho escenario, lo hace a través del chotis, la mazurca y el sonido del organillo principalmente (véanse ejemplos 10-12).



Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:16:24-0:18:08

Secuencia: Basilio espera en la calle al profesor Mantua.

Mientras, ve a Inés y le ayuda con sus libros que unos

niños le han tirado al suelo jugando.

Música: Se interpreta un chotis al organillo.

Moderato

Organillo

mf

Ejemplo 10. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *El crimen de la calle Bordadores* (1946), Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:15:54-0:16:20

Secuencia: Un vendedor del periódico *La Prensa* grita los titulares relacionados con el crimen por las calles de

la capital.

Música: Se interpreta una mазurка.

Mazurca

Flauta

mf

Ejemplo 11. *El crimen de la calle Bordadores*. “Títulos” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El último caballo* (1950), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:40:39-0:41:31

Secuencia: Fernando e Isabel charlan mientras se dirigen a la taberna en busca de Nemesio, antiguo cochero, para ofrecerle un negocio con Bucéfalo, el caballo.

Música: Se interpreta una mазurка.



Ejemplo 12. *El último caballo*. “A la taberna” (1950, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

En los largometrajes situados fuera de la capital, la música se convierte en un referente indispensable, como se ha podido comprobar a través de las películas desarrolladas en Andalucía. Sin embargo, no todos los títulos utilizan de manera constante el folclore a lo largo del filme. Muchos lo hacen de manera casual, para acompañar la llegada de los personajes a algún lugar o mostrar un determinado paisaje (véanse ejemplos 13-18).



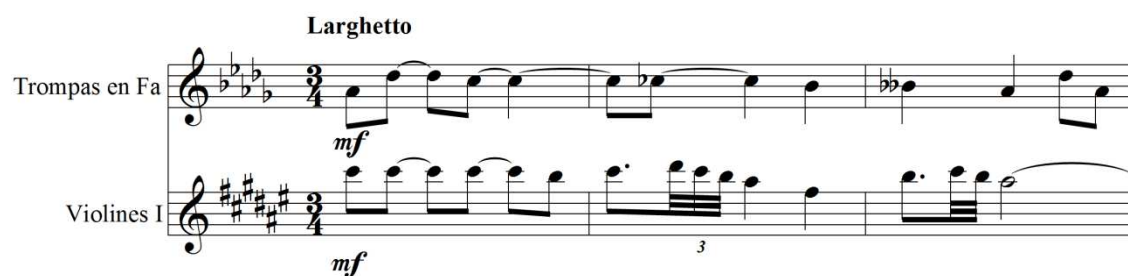
Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:47:39-0:51:23

Secuencia: Se muestra el barrio de pescadores, en Llanes, donde M^a Victoria se ha citado con José para charlar.

Música: El *tempo* lento, las notas largas en la melodía de los violines (compases 3-4, 6, 8, 10 y 14) y la ornamentación (compases 2, 3, 5, 8, 10, 12 y 13) proporcionan al tema su aire popular inspirado en el folclore asturiano.



//

4

Tp. en Fa

Vn. I

//

8

Tp. en Fa

Vn. I

//

12

Tp. en Fa

Vn. I

Ejemplo 13. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:02:30-0:02:56

Secuencia: Panorámica de derecha a izquierda de la Ría de Arosa, seguido de un plano general de la casa y la señora que habla con su hija desde el balcón.

Música: El compás binario, el ritmo de puntillos y figuras breves, y los mordentes asemejan la melodía a una alborada gallega.

Moderato

Flautín

Oboes

mf

1. 2.

1. 2.

//



Ejemplo 15. *Raza. N°4 “Villagarcía”* (1941, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:12:45-0:14:00

Secuencia: Llegan los cómicos al pueblo, acompañados de Andrés, el labrador, quien se los presenta a su esposa, Flora. Se muestra el lugar y el quehacer de sus

habitantes.

Música: El oboe interpreta una nana que previamente las mujeres del lugar habían entonado mientras trabajaban.



Ejemplon14. *Aventura. “Llegada al pueblo”* (1942, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Nada* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:41:00-0:42:18

Secuencia: Andrea, Ena y su novio Jaime desayunan al aire libre y charlan. Se muestra la playa y el Tibidabo.

Música: Tema que recuerda a una sardana para caracterizar el paisaje.

Allegretto

Flauta

Oboe

p *f*

Ejemplo 16. *Nada*. “Restaurant Garraff” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:21:25-0:21:39

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Montserrat se levanta y baja a desayunar. Los demás le dan los buenos días.

Música: Se interpreta una melodía a modo de sardana primitiva durante la escena.

Moderato

Flauta

mp

Ejemplo 17. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:06:13-0:06:22

Secuencia: El marqués de Posa y sus hombres llegan a tierra española. Plano de un mapa del Puerto de Mahón.

Música: El siguiente pasaje, inspirado en la obra de Gerónimo Giménez *La boda de Luis Alonso*, ilustra la llegada a España.

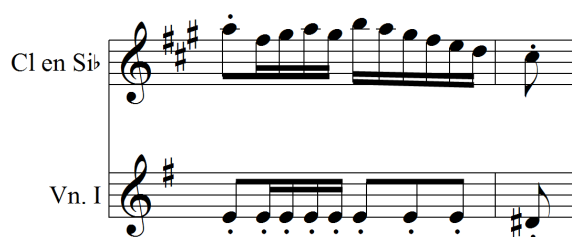
Allegro

Clarinete en Sib

Violines I

mf *mf*

//



Ejemplo 18. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).

Después de España, el norte de África es otro de los destinos más comunes elegidos por la filmografía estudiada para situar la acción o parte de ella⁵⁰. Varios títulos desarrollan momentos de la trama en ciudades como Argel o Tánger, que aparecen ambientadas con melodías dinámicas, ligeramente ornamentadas, en las que sobresalen las figuras breves que avanzan por grados conjuntos sobre la escala menor armónica, con gran realce de la dominante y el IV grado elevado, a cargo de las maderas, principalmente de los oboes (véanse ejemplos 19-21).



Película: *Alhucemas* (1948), de José López Rubio.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:05:18-0:06:32

Secuencia: El capitán Salas, destinado a Marruecos, llega al puesto de mando de su batallón.

Música: Las maderas, a modo de conversación tímbrica, exponen el tema con ritmo de semicorcheas, compuesto sobre la escala menor armónica y el IV grado alterado ascendentemente (compases 1, 8-12, 16 y 18).

Flauta

Oboe

Clarinete en Si \flat

//

⁵⁰ El 27 de noviembre de 1912 España y Francia firmaban el tratado que establecía el reparto del sultanato de Marruecos entre ambos países en forma de protectorados. El protectorado español duró hasta el 7 de abril de 1956.

4

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

//

8

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

p

//

12

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

3

//

17

1.

2.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

1.

2.

1.

2.

Ejemplo 19. *Alhucemas*. Nº5 “Transparencia Marruecos” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Sin uniforme* (1948), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:26:35-0:27:24

Secuencia: Nora y Alexis recorren las calles de Tánger en coche buscando alojamiento.

Música: Como en el ejemplo precedente, cuerdas y maderas presentan la melodía de sonoridad árabe desarrollada en torno a la dominante, con el IV grado elevado (compases 1, 2, 5 y 6).

Moderato

Oboe

mf

Violines I

//

Ob.

Vn. I

Ejemplo 20. *Sin uniforme*. N°3 B.8 “Fez” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:20:40-0:20:57

Secuencia: Argel y sus calles.

Música: Tema en Si menor, al igual que el del ejemplo 20, interpretado por las maderas, en donde destacan la tónica y dominante.

Allegro

rit.

Ejemplo 21. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

En menor medida aparece representada África Subsahariana, a través de melodías diatónicas, de ámbito reducido, monótonas, construidas mediante la repetición incesante de uno o dos motivos, en las que predominan los intervallos de tercera, en compás binario o cuaternario, de *tempo andante* y ritmo marcado (véanse ejemplos 22 y 23).



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:14:54-0:16:54

Secuencia: Eduardo explica a su compañero, mientras se broncean bajo unas lámparas, cómo han de simular su estancia durante un año en África cuando lleguen a casa de su padre. Incluso le sugiere que utilice el nombre de Morritson en lugar del suyo propio, mucho más adecuado para un cazador de fieras. Segundos después se les ve comprando escopetas y colmillos de elefante para hacer más creíble la farsa.

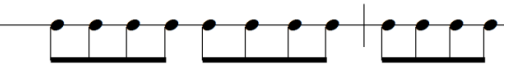
Música: El *ostinato* rítmico del *tam-tam* sostiene el tema de los violines construido sobre la escala menor natural que realza la armonía de tónica.

Andante

Tamtam 

Violines I 
mf

//

T.T. 

Vn. I 
3

Ejemplo 22. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:09:49-0:11:04

Secuencia: Se muestra el paisaje y a los hombres trabajando en el muro de contención de aguas.

Música: Tema en compás binario, sobre ritmo de corcheas y figuras con puntillo, que avanza sobre la tríada de tónica.

Andante mosso

Corno Inglés 

Violines I 

//

C. I. 

Vn. I 

//

C. I. 

Vn. I 

//



Ejemplo 23. *Obsesión*. N°2 B.4 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

América del Sur y algún país asiático como India –u otros que solían calificarse como exóticos– constituyeron escenarios esporádicos en esta filmografía (véanse ejemplos 24 y 25).



Película: *Olé torero* (1948), de Benito Perojo.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:01:24-0:02:32

Secuencia: El filme comienza mostrando el paisaje porteño y a continuación a Manolo en un taxi que se dirige a toda prisa al aeropuerto.

Música: Un tango abre la secuencia.

Tpo de Tango



Ejemplo 24. *Olé torero*. N°1 “Tango” (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



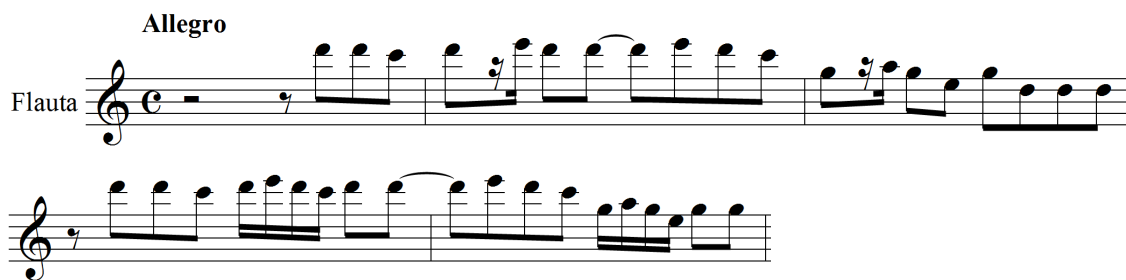
Película: *La mies es mucha* (1949), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:08:17-0:09:00

Secuencia: El padre Santiago llega a Kattinga y es recibido por el padre Daniel.

Música: La escala pentatónica mayor de do sobre la que se construye esta melodía es el tópico utilizado por su relación con la sonoridad de la cultura asiática.



Ejemplo 25. *La mies es mucha*. N°3 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Ámbito militar

Indistintamente del país, ciudad o pueblo donde se sitúe un filme, si la trama se desenvuelve dentro de un entorno militar, este se convierte en el objeto principal a destacar por la banda sonora. Tal es el caso de las películas bélicas. No obstante, cualquier otro género cinematográfico que incorpore dicho ambiente en alguna parte del largometraje, o simplemente lo simule (véase ejemplo 5), será tenido en cuenta en la partitura. Los temas musicales empleados para ilustrar estos escenarios pueden ser tanto centrales –incluidos en diversas escenas a lo largo del filme, caracterizando no solo el ambiente, sino situaciones variadas tales como persecuciones, enfrentamientos, entre otras– como secundarios, interpretados junto a un desfile, una maniobra u otra estampa marcial aislada. Tanto unos como otros se componen de melodías que realzan la armonía de tónica y dominante a ritmo de negras, tresillos y corcheas con puntillo-semicorcheas, en compases cuaternarios y binarios, simples o compuestos, entre las que a veces se intercalan toques típicos como *Quinto levanta* o el propio himno nacional, generalmente en manos de los metales y casi siempre en primer plano sonoro (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:46:48-0:46:59

Secuencia: Noticia en el periódico.

Mensaje: “La tarde del domingo, las columnas de Navarra entraron victoriosamente en la ciudad de San Sebastián.”

Música: Tema en compás cuaternario dominado por el ritmo de negras y corcheas y la armonía de I y V grados.



Ejemplo 1. *Boda en el infierno*. “Periódico, tren y barco” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:26:41-1:28:04

Secuencia: Martín y sus hombres, tras conocer que han perdido las Filipinas, salen desfilando de la iglesia

donde se refugiaban.

Música: Tema principal del largometraje en Mi bemol mayor a ritmo de corcheas y negras con puntillo en compás de subdivisión ternaria.



Ejemplo 2. *Los últimos de Filipinas*. “Cabecera” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Botón de ancla* (1947), Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:47-0:18:02

Secuencia: Los muchachos desfilan en la academia.

Música: Uno de los temas centrales de la película en compás binario acompaña la marcha de los cadetes.



Ejemplo 3. *Botón de ancla*. “Marcha” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

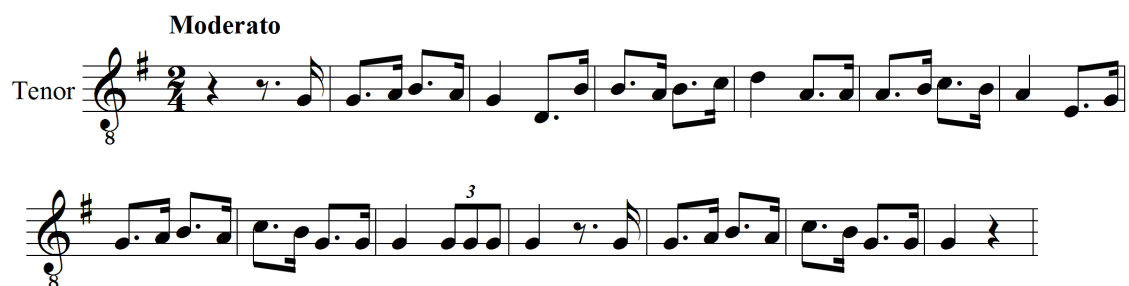
Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 1:11:14-1:11:43

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Todos avanzan victoriosos tras la batalla final.

Música: El tema principal de la película con ritmo de marcha se une al paso triunfal de los combatientes.



Ejemplo 4. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).



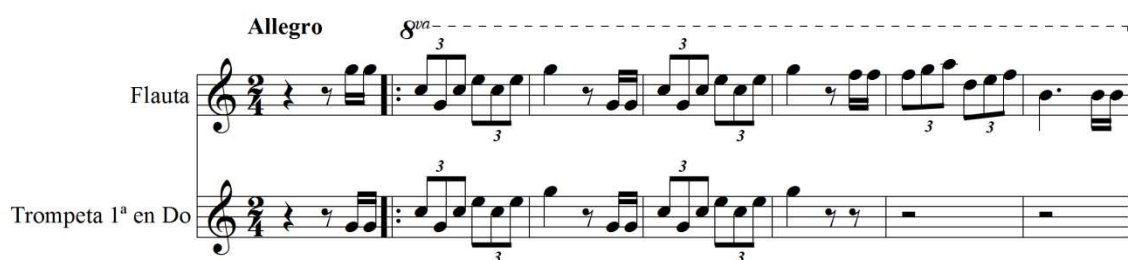
Película: *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

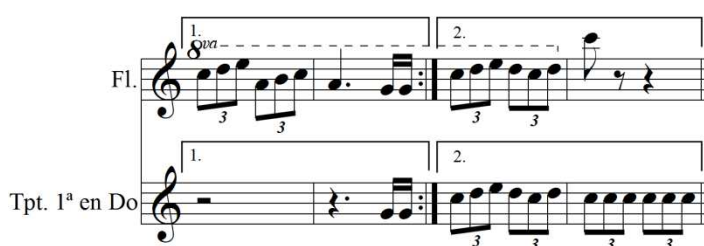
Cronometraje: 0:31:02-0:31:45

Secuencia: Doña Lola pasa revista al servicio.

Música: El comienzo en anacrusa y los tresillos arpegiados resaltan la armonía de tónica y dominante (compases 1-5) en este tema de ritmo binario y *tempo* vivo que complementa la estampa marcial y refuerza su comicidad.



//



Ejemplo 5. *Rumbo*. N°11 (1949, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

Paisaje y fenómenos meteorológicos

Dejando a un lado el lugar geográfico donde se desarrolle la trama de la película, pueden existir secuencias localizadas en un entorno natural que reciba la atención de la banda sonora. El campo, la playa o cualquier otro espacio similar son a veces los escenarios elegidos en los que desenvolver la acción. Pasear, desayunar, conversar o comenzar a narrar una historia pueden tener como marco el sol, el mar, las montañas, los árboles y los animales del bosque. Mientras que en algunos de estos casos la naturaleza no es más que un mero soporte al curso de una secuencia, sin efectos sobre su carácter ni sobre el de su música acompañante, en otros, el protagonismo que adquiere la convierte en el principal objetivo del compositor, dejando la trama en un segundo plano.

En dichas escenas es primordial presentar la belleza y espectacularidad de las vistas. Para ello la cámara juega con el plano de conjunto (encuadre para los paisajes, las filmaciones a vista de pájaro de las ciudades y otras vistas en las que la figura humana apenas es visible), el plano general (las figuras son más prominentes pero todavía domina el fondo), la panorámica (encuadre móvil que explora el espacio horizontalmente), el movimiento picado/contrapicado (encuadre móvil que recorre el espacio verticalmente), entre otros, a fin de mostrar la totalidad del entorno, incluso puede valerse de los propios personajes del filme para enseñárselo al público mediante sus palabras y expresiones, como si ellos mismos se maravillaran al contemplarlo. Sin embargo, las limitaciones del encuadre dificultan dicho objetivo. Aquí es donde interviene la música, capaz de “traducir el espacio que la imagen no alcanza a expresar”⁵¹.

Las herramientas que la banda sonora emplea para conseguirlo son las siguientes. Bloques temáticos en su mayoría secundarios, interpretados en primer plano sonoro o

⁵¹ CHION. *La música...*, p. 224.

entre el primer y segundo planos a lo largo de la secuencia, constituidos por líneas melódicas abruptas construidas a base de arpeggios y pronunciados saltos ascendentes y descendentes sobre tresillos, agrupaciones ternarias y valores breves, que recorren un extenso ámbito simbolizando así la amplitud del campo visual. Junto a ellos, las figuras de larga duración sobre el quinto grado, las semicadencias y el uso reiterado de la tríada de tónica, dan sensación de infinitud agrandando con ello la imagen. Las tonalidades mayores y la serenidad del movimiento traducen la placidez del entorno (véanse ejemplos 1-3).



Película: *El camino de Babel* (1944), Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:19:04-0:24:54

Secuencia: Clotilde está en el campo pintando el paisaje.

Llega César con sus utensilios de pesca y entabla conversación con ella.

Música: El arpeggio de tónica gobierna el pasaje. Las notas largas sobre el V grado y el ámbito de octava recorrido entre dominantes (compases 4-7) crean sensación de grandiosidad.



Ejemplo 1. *El camino de Babel*. N°4 “Campo” (1944, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Más adelante, la melodía continúa destacando el V grado sobre figuras breves:



Ejemplo 2. *El camino de Babel*. N°4 “Campo” (1944, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La niña de Luzmela* (1949), de Ricardo Gascón.

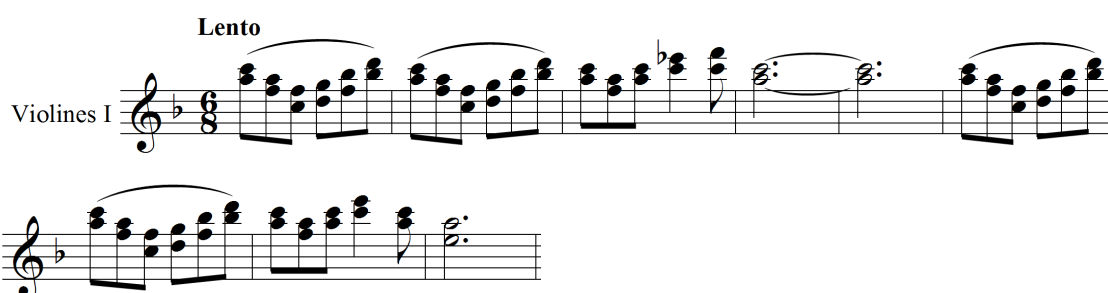
Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:26:31-0:26:41

Secuencia: Carmen se asoma a la ventana y contempla la naturaleza. Se muestra el transcurso de las estaciones

sobre el paisaje, que pasa de estar nevado a repleto de flores.

Música: Los arpeggios ascendentes y descendentes de tónica y supertónica componen el fragmento sobre un ritmo continuo de corcheas, interrumpido por un destacado reposo sobre los grados III y V (compases 4 y 5) tras el cual se reanuda.



Ejemplo 3. *La niña de Luzmela*. N°11 (1949, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

La delicadeza y el ambiente bucólico que al mismo tiempo estas escenas transmiten se representan musicalmente a través del timbre de los instrumentos solistas que interpretan la melodía, como la flauta, el oboe, el clarinete o el violín, junto con un tenue acompañamiento del viento madera y las cuerdas, encargados de ornamentar las pedales de tónica y dominante que sostienen muchos de los temas a base de numerosos trinos. El sonido de las trompas es también habitual por el efecto de amplitud que genera. A él contribuyen también la distensión y repetición de las frases, enriquecida con la inclusión de súbitos transportes que originan distintos niveles sonoros en los bloques dando la sensación de extensión y diversidad espacial. La dinámica permanece siempre a merced del diálogo al margen del cual se manifiesta sin contrastes con un predominio de la intensidad suave. Suelen ocupar un primer plano sonoro u oscilar entre el primer y segundo planos a lo largo de la secuencia (véanse ejemplos 4-7).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:32:23-0:33:52

Secuencia: Ana y Andrés pasean por el campo, se recuestan sobre la paja, recogen flores, charlan y se ríen.

Música: Las maderas interpretan una melodía arpegiada sobre armonía de tónica con notas largas sobre el V grado y figuras breves que recorren e incluso superan con rapidez el ámbito de octava (compases 2, 3 y 11). El momentáneo paso por Si bemol mayor, esta vez en manos del oboe, otorga un cambio de color al pasaje (compases 10 y 11). La pedal de tónica a modo de trino ininterrumpido efectuado por las cuerdas, junto con los pasos de tono creados por las alteraciones accidentales (compases 6, 8 y 13) dan unas pinceladas impresionistas al tema.

Larghetto

Flauta *mf*

Oboe

Violines I *pp*

//

Fl.

Ob.

Vn. I

//

Fl.

Ob.

Vn. I

//

Fl.

Ob.

Vn. I

//

Fl.

Ob.

Vn. I

Ejemplo 4. *Aventura* (1942, Manuel Parada de la Puente).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:57:20-0:58:33

Secuencia: José de Salamanca y sus majestades regresan de un paseo en barca.

Música: La pedal de tónica trinada y el continuo de tresillos ascendentes y descendentes que arpeggian la tríada de I grado en manos de las flautas, sostienen la melodía interpretada por las trompas, también en diseño arpegiado sobre la tónica. El repentino transporte a La mayor (compás 6) genera contraste y colorea el bloque.

Flauta 1

Flauta 2

Trompas en Fa

p

//

Fl. 1

Fl. 2

Tp. en Fa

p

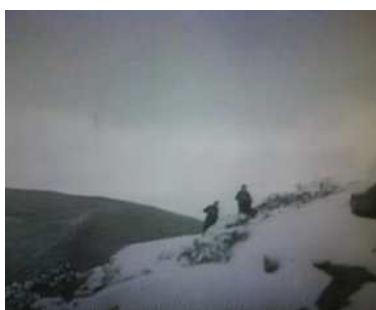
//

Fl. 1

Fl. 2

Tp. en Fa

Ejemplo 5. *El marqués de Salamanca*. “Falúas” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:17:35-0:19:43

Secuencia: Plano de las montañas nevadas. John se dispone a cruzar la frontera. Jackeline le acompaña. Se sientan unos minutos para descansar y charlan de los peligros que aún les aguardan. Él la convence para entrar en España solo. Prosiguen la marcha y llegado el momento se despiden y se separan.

Música: El toque realizado por las trompas entre la tónica y la dominante sobre valores largos crean efecto de amplitud sobre el paisaje.



Ejemplo 6. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

Segundos después, el clarinete interpreta una melodía arpegiada en arco que recorre un ámbito de dos octavas, para dar paso a una nota pedal de mediente a la que se une la ejecutada por la flauta sobre el V grado que sostienen la entrada de las trompas.

Larghetto

Flauta

Clarinete en Sib

Trompas en Fa

//

Fl.

Cl. en Sib

Tp. en Fa

Ejemplo 7. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

Además de las situaciones mencionadas, existen otras menos habituales, ambientadas igualmente en el entorno natural, en las que las localizaciones juegan un papel determinante tal como las cacerías. Presentes en determinados filmes épicos y de ambiente refinado o aristocrático, estas secuencias suelen mostrar un paisaje exuberante, que junto con la presencia de caballos, perros y los personajes perfectamente ataviados conforman la estampa. A pesar de que la música acompañante no describe el escenario natural, está íntimamente ligada a él, donde adquiere su total significado. El reclamo de

las trompas, normalmente asociado a esta actividad⁵², se convierte en el acompañamiento musical de las imágenes, interpretando breves pasajes repetitivos que destacan la armonía de I y V grados a modo de aviso o llamada, a través de notas pedales que sustentan la melodía y los intervalos de cuarta y quinta intercalados en ella, resultado de los diversos enlaces entre la tónica y dominante (véanse ejemplos 1 y 2).



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:19:59-0:20:56

Secuencia: Felipe sale de cacería con los caballos y los perros.

Música: La armonía de tónica (compases 1-3 y 6) y dominante (compases 4 y 5) sustenta el pasaje, compuesto por las notas pedales tremoladas de las cuerdas y la melodía arpegiada de las trompas.

Moderato

Trompas en Fa

Violines I

Ejemplo 1. *Locura de amor*. N°11 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leitao de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:53:04 -0:54:31

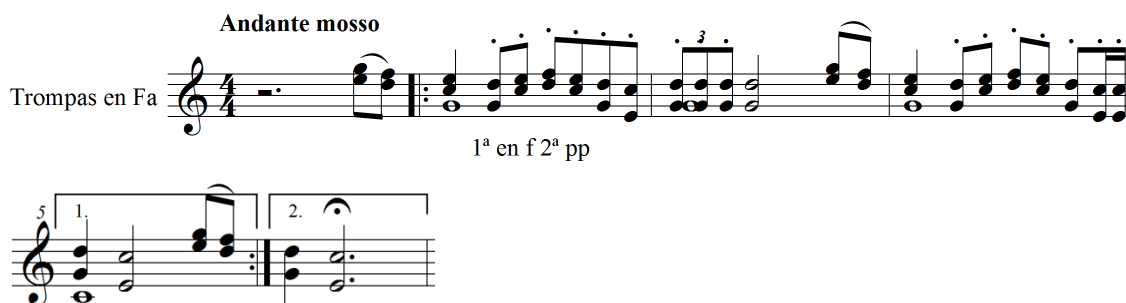
Defectos: Cortes en la secuencia, cronometraje impreciso.

Secuencia: Pedro sale de cacería.

Música: Una pedal de dominante sostiene la melodía con ritmo de corcheas (compases 2-4) hasta que es sustituida por otra de tónica para completar la cadencia (compás 5). Obsérvese cómo los intervalos de cuarta y quinta entre los grados I y V se producen

⁵² ROMÁN. *Op. cit.*, p. 158.

tanto a nivel horizontal como vertical entre las voces intermedia y superior (compases 2-6).



Ejemplo 2. *Inés de Castro*. “Salida de cacería” (1944, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Muy ligadas a ambientes como los anteriormente descritos, existen otras secuencias en las que junto al escenario se plasma el comienzo de un nuevo día. A pesar de que la mayoría de ellas van asociadas a espacios naturales, es posible encontrar algunas desligadas de estos contextos, situadas en la ciudad o incluso en el interior de una habitación. En algún caso plasman la tranquilidad y sosiego característicos del despertar matutino, pero el objetivo primordial y más recurrente es reflejar la mañana, plena de energía y optimismo. Para describirlas musicalmente se emplean bloques temáticos secundarios, casi siempre en primer plano sonoro, que comparten algunas características con los ya presentados, tales como los trémolos y trinos sobre notas agudas, los motivos arpegiados sobre figuras breves y el predominio de la armonía de tónica y dominante. No obstante, se precisan además otros recursos que infundan la actividad y ánimo propios de las primeras horas del día. Dichos elementos son los *tempi* ligeros, los ritmos de corchea con puntillo-semicorchea, las figuras breves, las notas en *staccato*, las líneas melódicas onduladas y los registros agudos (véanse ejemplos 1-4).



Película: *Pepe Conde* (1941), de José López Rubio.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:22:21-0:23:00

Secuencia: Pepe se despierta por la mañana en la cama y mira a su alrededor reparando en un retrato de un caballero al que, todavía algo dormido, le da los buenos días.

Música: El timbre de los violonchelos, las negras con puntillo que prolongan el sonido, la armonía casi estática y la acusada ondulación melódica potenciada por los

reguladores dinámicos, generan sensación de tranquilidad, acrecentada por las pedales tremoladas de tónica de las cuerdas.

Violines I *8^{va} Divisi*

Violonchelos

//

Vn. I

Vc.

//

Vn. I

Vc.

Ejemplo 1. *Pepe Conde*. N°5 (1941, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Nada* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:34:57-0:36:07

Secuencia: Andrea, Ena y su novio Jaime van a la playa.

Las chicas se mojan los pies en el agua.

Música: El dinámico y agudo pasaje arpegiado de la flauta junto con los continuos trinos del flautín, añaden vigor a la apacible melodía de las cuerdas (compases 1-3), hasta que todos se unen al unísono alterando el carácter del fragmento.

Andante mosso

Flautín o segunda flauta

Flauta

Violines I

//

Fln. o 2ª Fl.

Fl.

Vln. I

Ejemplo 2. *Nada*. “Playa” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El camino de Babel* (1944), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

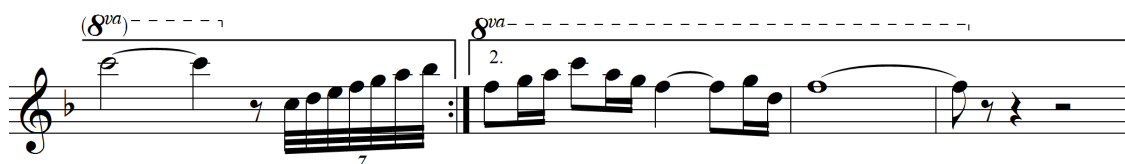
Cronometraje: 0:36:21-0:36:43

Secuencia: Nuevo día. Se muestra la playa, el hotel y un botones que lleva un telegrama a Marcelino a su

habitación.

Música: El septillo diatónico ascendente desde el V grado y su consiguiente ornamentación una octava más aguda a modo de trino prolongado (compases 1 y 2), proporciona viveza al tema desde su comienzo, reforzada por la armonía de tónica sobre la que discurre la ondulada melodía a ritmo de corcheas y semicorcheas.

Flauta



Ejemplo 3. *El camino de Babel*. N°8 “Playa” (1944, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



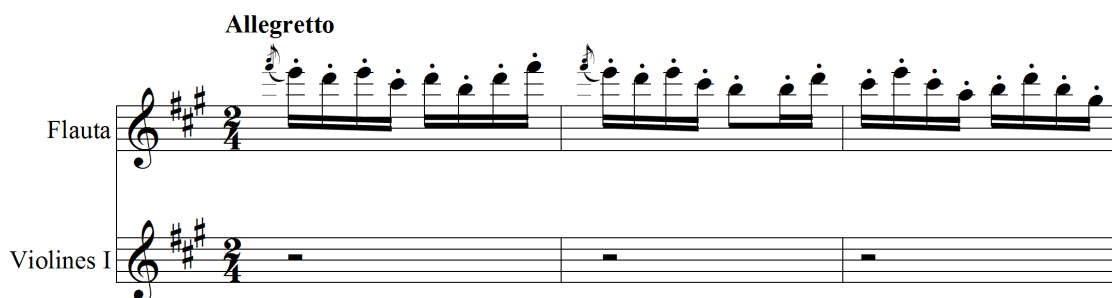
Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

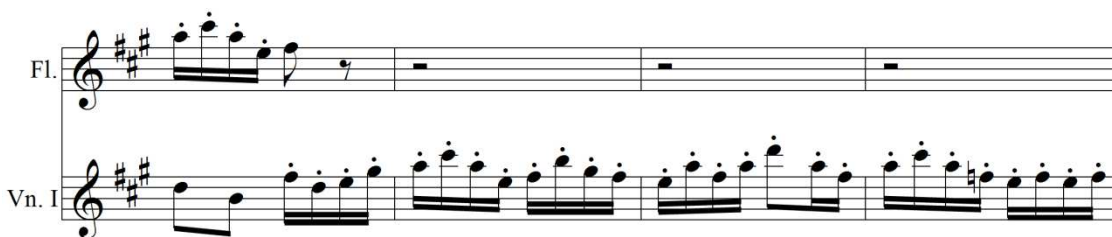
Cronometraje: 0:54:30-0:54:52

Secuencia: Mañana en la playa. Elena está sentada en un columpio de jardín mientras desayuna y Samuel mira por la ventana.

Música: Un incesante flujo de agudas semicorcheas en *staccato* que avanzan en arpeggios y grados conjuntos en manos de las maderas y las cuerdas compone el bloque, rematado por una sucesión de trinos, otorgándole dinamismo y vitalidad.



//



//



Ejemplo 4. *Confidencia*. N°14 “Playa” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Además de los paisajes bucólicos y apacibles descritos anteriormente, la naturaleza también puede contribuir a la conformación de secuencias siniestras, llenas de peligro y agitación en donde las malas condiciones atmosféricas se apoderan de la acción, no una llovizna inofensiva o un poco de viento pasajero, que bien pueden servir de fondo a la trama sin necesidad de ser ilustrados musicalmente, sino verdaderos temporales como fuertes tormentas con sus estrepitosos truenos, tornados, vientos huracanados y mares embravecidos, llenos de riesgo y tensión, que por su magnitud se convierten, durante unos segundos, en los auténticos protagonistas de las películas. Si bien, este tipo de escenas no abunda en los filmes visionados, su aparición esporádica en ellos no pasa inadvertida. A pesar de la envergadura de las imágenes, la sonoridad real de las mismas no parecía alcanzar el nivel de expresividad exigido por el cine de posguerra, por lo que su refuerzo musical resultaba imprescindible. Adorno y Eisler lo explican del siguiente modo:

Una reproducción musical resulta imponente frente a la fotografía acústica de una auténtica tempestad. (...). Puede ser interesante superar el efecto de una lluvia natural por una lluvia musical; en cierta forma, hacer intencionadamente que llueva mejor de lo que puede hacerlo la naturaleza. O se puede inventar el sonido musical que correspondería a la nieve si la nieve tuviese un sonido: <<debería nevar así>>”⁵³.

Dicha manera de proceder no era nueva. A principios de los años treinta ya se perfila el futuro musical cinematográfico a este respecto. “Se abandona, entonces, el sueño del continuo <<ruido-música>>. En adelante, el ritmo del mundo aparece filtrado, disciplinado; los ruidos se hacen más discretos y la orquesta sinfónica asume parte de su función, con un lenguaje estilizado”⁵⁴. A ello se añade que, desde el punto de vista técnico, los problemas de cohabitación de música y diálogos, los de grabación, orquestación, etc., se solventaron eliminando el ruido, “el elemento sonoro más difícil de grabar y reproducir”⁵⁵. Asimismo, los problemas sonoros que implicaban grabar en exteriores, potenciaron el rodaje en estudio, el cual “favorece por sí mismo una estilización que le es propia”⁵⁶.

En la filmografía estudiada, la banda musical, a pesar del gran protagonismo que alcanza, no excluye por completo los ruidos naturales que, en ocasiones, aparecen

⁵³ ADORNO / EISLER. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁴ CHION. *La música...*, p. 110.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 112

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

entremezclados con ella aportando cierto grado de realismo a la secuencia cuando no emborronan por completo la sonoridad resultante.

Los bloques musicales empleados para ilustrar y engrandecer estos fenómenos suelen ser secundarios y alternan entre el primer y segundo planos sonoros. La mayoría de las veces no resulta apropiado referirse a temas o melodías, sino más bien a efectos sonoros sucesivos y simultáneos, en homofonía o contrapunto, que tratan de representar los distintos acontecimientos visuales. Intentando imitar el sonido producido por un vendaval y a semejanza del movimiento característico de un gran oleaje, se escriben rápidos pasajes escalísticos cromáticos, ascendentes y descendentes, que describen líneas melódicas onduladas y en arco, sobre figuras breves y *tempi* vivos de gran tensión por la inestabilidad tonal que generan. La dinámica es fundamental para preparar y llevar a su punto álgido toda una tempestad, levantando el viento y las olas con largos *crescendi* y haciéndolas romper con un ruidoso *forte* en compañía de los truenos. La fuerza de la tormenta, el viento o el mar, requieren la intervención de todos los instrumentos que una gran orquesta pueda proporcionar. Maderas, metales, cuerdas y timbales se unen en un gran torrente sonoro, lleno de riqueza tímbrica próximo a la atonalidad.

Junto a estos fragmentos se pueden hallar otros menos alejados del lenguaje convencional que ilustran los fenómenos mediante pasajes breves y repetitivos, semejantes a escalas diatónicas que ascienden y descienden por grados conjuntos a velocidades algo más moderadas que las anteriores, sobre tonalidades menores indicadoras del peligro, aderezadas con cromatismos aislados. Las semicadencias, pedales de dominante y subdominante, los trémolos de cuerdas así como los redobles de timbales, imprimen tensión a los bloques (véanse ejemplos 1-4).



Película: *Correo de indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:23:25-0:24:13

Secuencia: Avisan al capitán de la llegada de un chubasco. Plano del cielo sobre el horizonte. La virreina, el capitán y el resto de los pasajeros observan cómo se

aproximan las anheladas nubes.

Música: Las escalas cromáticas ascendentes del piano simbolizan el advenimiento de la tormenta. La tensión originada, avivada por los agudos trémolos de las cuerdas

(compases 1-4), se perpetúa en una pedal de tónica, sobre la que discurre la melodía en octavas del piano (compases 5-11), asociada a la larga espera ante la ansiada lluvia.

Movido

Piano

Violines I

//

P.

Vn. I

//

P.

Vn. I

Ejemplo 1. *Correo de Indias*. B.6 “Tormenta seca” (1942, José Muñoz Mollada). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:02:49-0:03:28

Secuencia: Diversos planos del oleaje.

Música: La melodía en arco de las trompetas simula el movimiento de las olas. La tonalidad, Fa sostenido

menor, y los trémolos agudos de las cuerdas alrededor del V grado, enfatizan el peligro del mar bravío (compases 1-4), que se prolonga en la segunda parte del fragmento a través del sentido descendente adoptado por la melodía en dirección a la dominante (compases 5-8).

Allegro

Trompetas en Do

Violines I

//

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 2. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:21:39-1:26:35

Secuencia: Unas barcas de pescadores intentan acercarse a la playa pero el oleaje se lo impide. Una lancha de salvamento sale a su rescate.

Música: La repetición sucesiva y escalonada de tresillos descendentes (compases 1-4) simboliza el vaivén del mar, y su progresivo ascenso eleva la tensión, que se mantiene cuando la melodía avanza en la tesitura aguda (compases 5-8).

Allegro

Violines I

Ejemplo 3. *Las inquietudes de Shanti Andía*. N°17 B.39 “Galerna” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cristina Guzmán* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:10:49-1:11:32

Secuencia: Cristina y Atalanta van en coche tras Joe. Es de noche y llueve mucho. La preocupación por el estado

de Joe y las condiciones atmosféricas son las causantes del pequeño accidente que sufre la pareja.

Música: Constantes trémolos de cuerdas y sucesivas escalas cromáticas ascendentes y descendentes caracterizan la tormenta. Se trata de uno de los ejemplos citados de imposible transcripción.

Ejemplo 4. *Cristina Guzmán* (1943, José Ruiz de Azagra).

Otros escenarios

Cuando se muestran emplazamientos tales como campos de golf, pistas de tenis, campos de tiro, entre otros, no solo se retrata el escenario, sino también la sociedad que lo visita, es decir, la burguesía. Por ello, dichos lugares reciben el mismo tratamiento musical, generalmente con el empleo del *jazz*, el acompañamiento habitual de la clase adinerada en ambientes desenfadados y exentos de protocolo, asociado a las comedias de teléfonos blancos⁵⁷ donde se reúne tal colectivo, que muestran un modo de vida cosmopolita, moderno, opulento y sofisticado. Por ello, si las secuencias deportivas aparecen en largometrajes cómicos, el tema principal u otro tema central de carácter animado y ritmo sincopado, ligado a dicho género cinematográfico, puede ser también el utilizado para ambientar tales escenarios. No obstante, los temas secundarios son los más frecuentes como acompañamiento de las imágenes, total o parcialmente, interpretados casi siempre en primer o segundo plano sonoro, por los metales y las cuerdas (véanse ejemplos 1-3).

⁵⁷ El género toma su nombre del teléfono blanco, símbolo más de lujo, presente en estos decorados.



Película: *Boda accidentada* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:01:36-0:01:58

Secuencia: Vistas de la costa y del campo de golf.

Allegro

Trompetas en Do

pizz. *mf*

Ejemplo 1. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany).



Película: *Ángela es así* (1944), de Ramón Quadreny.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:07:08-0:08:00

Secuencia: Campeonato de tiro. Participa Gonzalo ante sus amigos que comentan su intervención.

Allegro

Trompetas en Do

mf

Violines I

//

Tpt. en Do

Vn. I

//



Ejemplo 2. *Ángela es así* (1944, Joan Duran i Alemany).

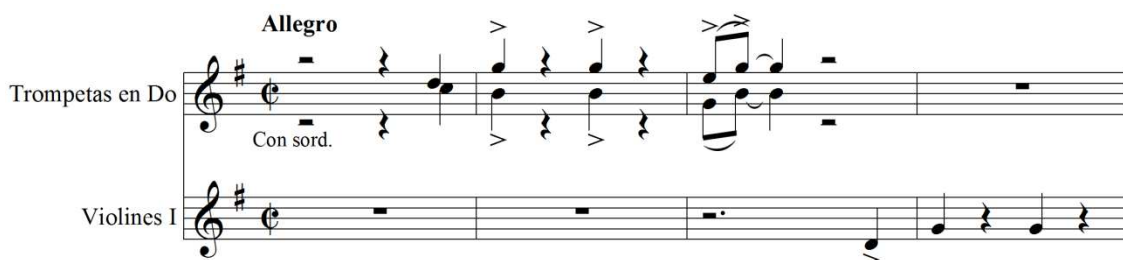


Película: *El destino se disculpa* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:52:14-0:53:15

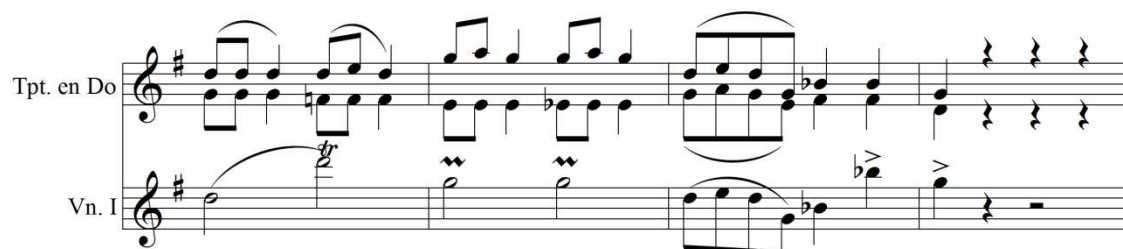
Secuencia: Ramiro y su novia Elena llegan al club de golf. Estampa del lugar y de sus socios. Dos de estos reconocen a Ramiro como el heredero de una gran fortuna.



//



//



Ejemplo 3. *El destino se disculpa*. Apéndice 4 “Campo de golf” (1945, Manuel Parada de la Puente).
Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Las iglesias, catedrales, capillas y cualquier otro entorno eclesiástico, están frecuentemente representados en las bandas sonoras de las películas españolas de posguerra a través de bloques temáticos secundarios y centrales que, a veces, se convierten en *leitmotiv* de dichos recintos. Basta que un personaje entre en una iglesia, ya sea para rezar, meditar o encontrarse con alguien, o simplemente se arrodille para orar en su propia habitación o incluso al aire libre, para escuchar melodías fundamentalmente modales. Estos temas pueden aparecer seccionados por diversos reposos equivalentes a las habituales pausas y finales de frase textuales de la música sacra vocal, pausados, que avanzan sobre notas largas, describiendo una línea melódica de intervállica moderada, alrededor del I y V grados, con un frecuente empleo de retardos y anticipaciones, cadencias con la tercera de picardía y texturas tanto monódicas como polifónicas, interpretados por las cuerdas, las voces o el órgano (véanse ejemplos 1-4).



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:19:47-0:20:29

Secuencia: Fabián, Matilde y Gabriela entran en la iglesia y toman asiento. Tía y sobrina leen el Misal mientras Fabián no aparta la mirada de Gabriela.

Música: Tema tranquilo, de ámbito estrecho y línea melódica ondulada, construido sobre la escala menor natural alrededor del I y V grados, en correspondencia con las notas tenor y final del canto llano, resaltados por valores largos que seccionan el tema (compases 3, 6, 13, 15, 17, 20, 24 y 25) y notas repercutidas propias de los pasajes de recitación (compás 7).

Lento

Violines I

p

p

p

mf



Ejemplo 1. *El escándalo*. N°3 “Diplomáticos” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:07:57-0:08:42

Secuencia: Rocío y Lucena van a la iglesia a rezar. Él le promete casarse con ella a su regreso de México.

Música: Melodía serena interpretada por el armonio, en donde el I grado se reafirma a través de las cadencias que fragmentan el bloque (compases 3-4, 8, 11 y 12) y las notas repercutidas (compases 2 y 10). Los retardos, anticipaciones y apoyaturas introducidos a lo largo del pasaje le otorgan asimismo su sonoridad antigua, al igual que la tercera de picardía (compases 8 y 12).

Andante

Armonio

Ejemplo 2. *El traje de luces*. “Escena de amor e iglesia” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:08:38-0:09:25

Secuencia: Sor Blanca se santigua y se arrodilla en la iglesia para rezar. Abre su Breviario y lee en silencio.

Música: *Ave María* para voces femeninas, en donde alternan la homofonía y el contrapunto. Un retardo desligado en la soprano 2 finaliza el tema (compás 19).

Andante con moto

Soprano 1

Be ne dic - ta

Soprano 2

tu in mu

Alto

tu in mu lie ri bus

//

S 1

tu in mu lie ri bus et be ne dic tus fruc tus ven tris tu i

S 2

lie ri bus mu lie ri

A

tu in mu lie ri bus mu lie ri

//

S 1

a - men a - men a - men

S 2

a - - - men a - - - men a - men a - men

A

a - men a - - - - men

Ejemplo 3. *Cuatro mujeres*. N°1 B.3 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La boda de Quinita Flores* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:00:09-1:01:12

Secuencia: Eugenio llega a la ermita y se arrodilla junto a Quinita. Escuchan misa y se comportan como si

estuvieran desposándose.

Música: Pasaje tonal en modo mayor, sosegado y apacible, seccionado por diversos reposos sobre el I/V y II grados (compases 2, 4, 8 y 12).

Adagio

Clarinete en Sib

mp

Violines I

//

Cl. en Sib

Fine

Vn. I

Fine

mp

//

Cl. en Sib

10

Vn. I

10

Ejemplo 4. *La boda de Quinita Flores* (1943, José Ruiz de Azagra).

Fuera del ámbito sacro, los espacios calificados como elegantes y refinados están acompañados por melodías estereotipadas, que caracterizan tanto los lugares como la alta sociedad que los frecuenta. Bloques temáticos secundarios y centrales aparecen compuestos por pasajes solemnes y pausados, que en ocasiones funcionan como *leitmotiv*, en compases binarios, caracterizados por los enlaces entre la tónica y dominante (véase ejemplo 1), y sobre todo ternarios, semejantes al minueto (véase ejemplo 2) y al vals (véanse ejemplos 3-7), interpretados suavemente por pequeños conjuntos de cámara, encabezados por las cuerdas, dando vida a casas aristocráticas, teatros, hoteles y otros entornos semejantes.



Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:01:53-0:03:28

Secuencia: Fiesta en casa de la condesa Aurora. Se muestra a los invitados y a los mayordomos que avanzan con sus bandejas ofreciendo bebidas y aperitivos. Aurora y el capitán Felipe charlan sobre don Juan de Mairena.



Ejemplo 1. *Aventuras de don Juan de Mairena*. N°2 “Salón” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:10:40-0:12:39

Secuencia: José de Salamanca asiste a una de las fiestas de los Buschenthal con su amigo Estébanez Calderón quien le presenta al banquero.



Ejemplo 2. *El marqués de Salamanca*. “Cuarteto” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Ídolos* (1943), de Florián Rey.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:04:50-1:05:12

Secuencia: Clara trabaja como modelo en un salón de modas.

Allegro

Violines I

mp

Ejemplo 3. *Ídolos* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Se le fue el novio* (1945), de Julio Salvador.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:15:28-0:15:49

Secuencia: Roberto y Miguel llegan al hotel Ritz de Madrid. Se muestra la recepción, el personal y los clientes que entran y salen.

Largo

Clarinetes en Sib

Violines I

Violonchelos

mf

//

Cl. en Sib

Vn. I

Vc.

mf

Ejemplo 4. *Se le fue el novio* (1945, Joan Duran i Alemany).



Película: *El misterioso viajero del Clipper* (1946), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:11:47-0:11:57

Secuencia: Plano de la recepción del hotel y sus clientes acomodados en los sofás.

Lento

Violines I

Ejemplo 5. *El misterioso viajero del Clipper*. N°4 (1946, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Mariona Rebull* (1947), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:28:59-0:29:11

Secuencia: El matrimonio Rius va al Liceo.

Tpo. de vals

Violines I

8va -----, loco



Ejemplo 6. *Mariona Rebull*. N°6 “Cartel Liceo” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:14:48-0:15:58

Secuencia: Gabriel juega en el casino.

Andante

Flauta

Piano

Violines I

mf *mp*

//

Fl.

Piano

Vn. I

//

Fl.

Piano

rubato

mf

Vn. I

mf

//

Fl.

Piano

Vn. I

3

3

Ejemplo 7. *Rumbo* (1949, Manuel López-Quiroga).

La magnitud y solidez de algunos recintos como la universidad, una gran mansión o El Escorial, implica un cambio en el acompañamiento musical. Los ritmos ternarios “valseados” son reemplazados por la firmeza de los compases binarios, y las cuerdas dejan espacio a los metales que interpretan temas centrales o secundarios, de carácter regio y majestuoso, con un fuerte apoyo sobre la armonía de tónica y dominante, y frecuentes intervalos de cuarta y quinta producidos al enlazar los grados I-V, V-I y II-V, donde resaltan los ritmos con puntillo y los *tempi andante* y *moderato* (véanse ejemplos 1-3).



Película: *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:11:53-0:12:37

Secuencia: Octavio llega a la casa de su jefe, a por los trajes que este le ha prometido, y queda maravillado al verla. El mayordomo le acompaña.

Música: El ritmo de corchea con puntillo-semicorchea y la armonía de tónica y dominante rigen el bloque tanto en la sección de Re mayor, como en el breve paso por Fa sostenido mayor (compases 11-15). Alternan abundantes intervalos de cuarta y quinta entre los grados I, II y V (compases 3-6, 8-9, 11-13, 14-15 y 16).



Ejemplo 1. *Huella de luz* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El camino de Babel* (1944), Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:01:37-0:02:32

Secuencia: Edificio de la Facultad e interior de un aula. En ella, la directiva de la universidad da los últimos consejos a los recién licenciados para que sirvan bien a

su país.

Música: Adaptación del *Gaudeamus Igitur* para ilustrar la imagen. Como en el caso precedente, el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea y los intervalos de cuarta y quinta entre los grados I, II y V (compases 1, 3-4 y 5) componen el pasaje.

Solemne

Trompetas en Do

Violines I

//



Ejemplo 2. *El camino de Babel*. N°2 “Paraninfo” (1944, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Facultad de letras* (1950), de Pío Ballesteros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:25-0:18:23

Secuencia: Los estudiantes visitan El Escorial.

Música: El *tempo*, el ritmo de negra con puntillo-corchea y el enlace entre el V y I grados (compás 1)

definen el tema desde su comienzo. Su desarrollo por grados conjuntos en negras y corcheas en forma de progresión hacia la dominante, ensalzada por una escala diatónica descendente (compases 2-5), mantienen su carácter ceremonioso, rematado por la anticipación de la tónica que le proporciona un toque épico (compás 8).



Ejemplo 3. *Facultad de letras*. N°3 B.3”El Escorial” (1950, Jesús García Leoz).

Filmes de ambientación histórica

Además del espacio seleccionado para ubicar la acción, existe otro factor que determina el escenario filmico y el estilo de la banda sonora: la época en que se desarrolla la acción. Cualquier período histórico puede ser objeto de ilustración musical, tal y como se muestra en la filmografía española de posguerra, donde aparecen representadas prácticamente todas las épocas de la historia, por mayor o menor número de largometrajes, comenzando por la Edad Media. Muchas de las películas ambientadas en este período y en el Renacimiento se caracterizan por narrar las vidas de grandes heroínas. Títulos como *Inés de Castro* (1944) de J. Leito de Barros y *Doña María “la Brava”* (1947) de Luis Marquina, así lo atestiguan. El siglo XVII sirve de marco a

películas como *Un drama nuevo* (1946) de Juan de Orduña, *La princesa de los Ursinos* (1947) de Luis Lucia y *Don Juan de Serrallonga* (1948) de Ricardo Gascón. Pocos filmes como *La manigua sin Dios* (1947) de Arturo Ruiz-Castillo, y *Correo del rey* (1950) de Ricardo Gascón, se sitúan en el siglo XVIII, mientras que el XIX está sobradamente abordado por todo tipo de géneros cinematográficos: películas bélicas como *El tambor del Bruch* (1948) de Ignacio F. Iquino y *Héroes del 95* (1946) de Raúl Alonso; dramas como *Correo de Indias* (1942) de Edgar Neville y *El escándalo* (1943) de José Luis Sáenz de Heredia; películas biográficas como *El marqués de Salamanca* (1948) de Edgar Neville; y de aventuras como *Aventuras de don Juan de Mairena* (1947) de José Buchs.

El período histórico puede influir en la partitura a distintos niveles⁵⁸. Es posible encontrar bandas sonoras que evocan una etapa de la historia de principio a fin, como la de Jesús García Leoz para *La dama del armiño* (1947) de Eusebio Fernández Ardavín, y la de Manuel Parada para *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia; otras en las que los temas musicales épicos se mezclan con los del siglo XIX, como ocurre en la partitura de Juan Quintero para *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña; y bandas sonoras, como la de Joan Duran i Alemany para *Correo del rey* (1950) de Ricardo Gascón, y la de Quintero para *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña, compuestas exclusivamente por música “intemporal”⁵⁹, es decir, romántica y posromántica, independientemente del momento histórico en que se sitúe el filme. Nieto añade al respecto:

En principio, ni la época histórica ni la localización geográfica de la acción tienen por qué condicionar la música de la película si ésta tiene como fin la descripción de emociones y estados de ánimo de los personajes, o de las situaciones provocadas por las relaciones entre ellos. (...) su descripción musical puede ser perfectamente neutra⁶⁰.

En el caso de las partituras cinematográficas fieles a un momento histórico, pueden incluir piezas preexistentes del período en cuestión, arregladas o adaptadas expresamente para el filme, como ocurre en *La dama del armiño* (1947) de Eusebio Fernández Ardavín, donde además de interpretarse el conocido villancico de Juan del Enzina, *Ay triste que vengo*, este sirve de base al compositor



⁵⁸ KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 20.

⁵⁹ NIETO. *Op. cit.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 98-99.

García Leoz para la confección de diversas melodías que derivan de él. Tal es el caso del tema de los créditos iniciales de la película (0:00:00-0:01:22), a cuyo término se cita la pieza original (véase ejemplo 1, compases 27-33).

Lentamente

Violines I

f

p

cresc.

Ejemplo 1. *La dama del armiño*. “Títulos” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



La melodía que acompaña la secuencia en que Samuel y Catalina se conocen en la orfebrería, se compone asimismo sobre el señalado villancico, además de incluirlo en su interior (0:14:12-0:15:32) (véase ejemplo 2, compases 1-4, 15-22).

Andante mosso

Violines I

molto espressivo

f

mf

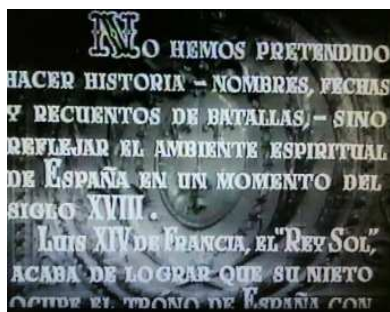
Ejemplo 2. *La dama del armiño*. Nº2 B.3 “Se cruzan las miradas” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

También se puede optar por la originalidad en la composición de una banda sonora y prescindir por completo de la música preexistente. Para encarnar las diversas épocas de ese modo, se recurre a determinados códigos o fórmulas comúnmente aceptadas, derivadas del ritmo, la instrumentación, la armonía, entre otros recursos, que de manera inmediata trasladan al espectador a distintos momentos de la historia, aunque, muchas veces, la música que generen no sea más que una imitación bastante alejada de la realidad. Baste recordar cómo Miklós Rózsa, para crear la banda sonora de *Quo Vadis?* (1951) de Mervin LeRoy, y posteriormente de *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, acudió a la música de la antigua Grecia en ausencia de restos musicales romanos. Desde entonces, el público cinematográfico asocia dicho estilo sonoro a la época de la antigua Roma. Karlin lo explica del siguiente modo:

Subconscientemente estas partituras se han convertido en parte de nuestro bagaje musical. Un montón de nuestra información sobre historia musical la obtenemos de Hollywood, por lo que es tan difícil para los compositores romper con esas convenciones establecidas. Estas convenciones ahora *suenan* auténticas⁶¹.

Según el período histórico a representar, dichas fórmulas varían, aunque a veces no tanto como cabría esperar.

Los filmes ambientados en el Medievo y Renacimiento, incluso alguno situado en el Barroco, que relatan historias de la realeza, presentan características musicales similares: temas marciales y regios, gobernados por la armonía de tónica y dominante, con frecuentes intervalos de cuarta y quinta originados al enlazar los grados I-V y II-V, animados por tresillos y ritmos con puntillo, con pasajes o giros de sonoridad modal, y ensalzados por la orquesta que proporciona un destacado papel a los metales (véanse ejemplos 3-5).



Película: *La princesa de los Ursinos* (1947), de Luis Lucia.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

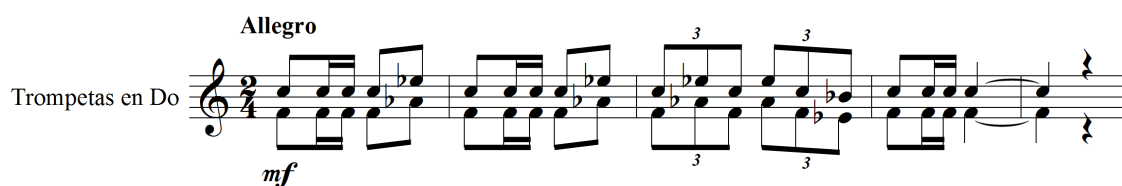
Cronometraje: 0:01:32-0:01:37

Secuencia: Créditos iniciales y a continuación una leyenda.

⁶¹ KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 70.

Leyenda: “No hemos pretendido hacer historia –nombres, fechas y recuentos de batallas,- sino reflejar el ambiente espiritual de España en un momento del siglo XVIII. Luis XIV de Francia, el “Rey Sol”, acaba de lograr que su nieto ocupe el trono de España...”

Música: La sonoridad hueca de los intervallos armónicos de quinta formados por el movimiento paralelo de ambas melodías, fundamentalmente sobre el I y V grados, junto con el ritmo acentuado de corcheas, semicorcheas y tresillos, y el timbre de las trompetas, otorgan al pasaje su aire antiguo y solemne.



Ejemplo 3. *La princesa de los Ursinos* (1947, José Ruiz de Azagra).



Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:37:06-0:37:34

Secuencia: El príncipe y su comitiva llegan al castillo.

Música: El desarrollo melódico en torno al I y V grados, el ritmo de tresillos, corcheas con puntillo-semicorcheas y negras que marcan las distintas partes de compás, y la inclusión del VII y III grados rebajados (compases 3 y 6), son los responsables de la pomposidad épica del tema.



Ejemplo 4. *Doña María “la Brava”*. N°10 y N°11 “Cabalgata” (1948, Manuel Parada de la Puente).
Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:02:24-0:02:49

Secuencia: Panorámica del rey Carlos y su séquito a caballo por el campo.

Música: A distancia de tercera y con ritmo ternario, avanzan las melodías en movimiento paralelo sobre armonía de tónica y dominante. Todo ello unido al *tempo* animado y el timbre agudo del flautín y la flauta, proporcionan al bloque su carácter de antiguo desfile militar.

Allegretto

Flautín *f*

Flauta *f*

//

Fln. 1. 2.

Fl. 1. 2.

//

Fln.

Fl.

Ejemplo 5. *Locura de amor*. N°3 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Temas similares a los presentados ilustran asimismo la entrada o salida de escena de reyes, dignatarios y cualquier otro personaje relevante, así como la llegada de importantes noticias a la corte, hazañas heroicas, entre otras.

En contraste con estos temas tan vitales, existen otros de carácter melancólico y *tempi* reposados, interpretados por la orquesta o grupos de cámara que acompañan escenas dramáticas y románticas (véanse ejemplos 6 y 7).



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:10:27-0:11:30

Secuencia: Pedro declara su amor a Inés.

Música: Compuesto sobre la escala menor natural, discurre el fragmento que ensalza el V grado y donde se

intercalan algunos intervallos melódicos y armónicos de cuarta y quinta producidos entre los grados I y V (compases 1, 2 y 8). El cambio de modo, de menor a mayor, y la inclusión de grupos arpegiados de semicorcheas (compases 6 y 7) rompen con el carácter trágico y arcaico de la primera sección y ensalzan el romanticismo de la escena.

Moderato

Violines I

Ejemplo 6. *Inés de Castro*. “Tema de amor” (1944, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:05:25-0:05:55

Secuencia: El rey visita afligido a su madre, doña Juana, tras haber sido advertido de su locura aún persistente.

Música: La tonalidad de Sol menor, los enlaces entre los

grados V-I y II-V que originan los intervallos de cuarta y quinta (compases 1-2, 3-4, 7-8, 9-10), y el ritmo regular de negras y blancas sobre compás cuaternario, imprimen severidad y dramatismo al tema.

Violines I

Ejemplo 7. *Locura de amor*. N°4 Bis (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

La mayoría de los filmes ambientados en el Barroco y Clasicismo no presentan bandas sonoras consecuentes con dichas épocas. Exceptuando alguna pieza diegética acorde con el período, la música incidental empleada es siempre de corte romántico y posromántico, como se puede apreciar en los largometrajes *Un drama nuevo* (1946) de Juan de Orduña, y *Correo del rey* (1950) de Ricardo Gascón, ambientados en los siglos XVII y XVIII respectivamente (véanse ejemplos 8-10).



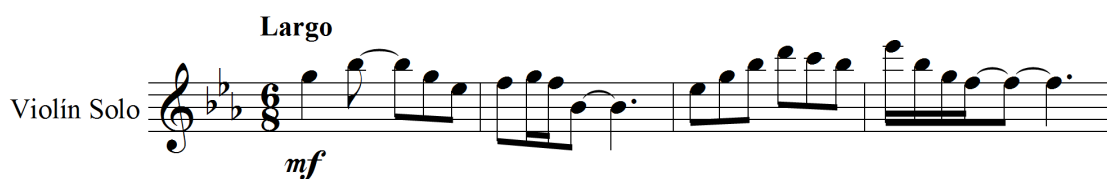
Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:13:34-0:14:04

Secuencia: Alicia y Edmundo, entre escena y escena de *Romeo y Julieta* que interpretan en el teatro El Globo, se declaran su amor.

Música: La tonalidad en Mi bemol mayor, el ritmo ternario sobre *tempo* lento y el diseño arpegiado de la melodía sobre armonía de tónica y dominante, interpretada por un violín solista, le otorgan su eco dulce y sentimental.



Ejemplo 8. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:33:39-0:34:20

Secuencia: Shakespeare desaprueba el romance entre la esposa de Yorick y su hijastro Edmundo, a quienes se lo hace saber.

Música: La tonalidad de Mi menor, los acusados saltos ascendentes de séptima y octava generadores de importantes picos en la línea melódica (compases 2, 4 y 14), los motivos arpegiados y pasajes en escalas que recorren con rapidez un amplio ámbito gracias a los grupos de semicorcheas (compases 1-3, 9, 13-16) y la progresión armónica a través de la cual el tema se dirige lentamente hacia la tesitura aguda generando tensión (compases 4-7), proporcionan al tema su carácter dramático apasionado.

Adagio

Violines I

Ejemplo 9. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:13:58-0:14:40

Secuencia: Un matrimonio ofrece cobijo y comida a los marineros españoles que han llegado a la isla huyendo de los ingleses.

Música: Los motivos arpegiados de corcheas y semicorcheas (compases 1 y 3), el grupo de figuras en escala descendente (compás 5) y el ritmo ternario sobre compás de seis por ocho aportan una sonoridad romántica al fragmento dulcificando la escena.

Andante

Clarinete en Si \flat

Ejemplo 10. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).

Las películas situadas en el siglo XIX, además de temas de sonoridad romántica, suelen incorporar formas musicales de la época como polcas y vales en consonancia con el escenario temporal que acompañan (véanse ejemplos 11-13).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:00:00-0:00:34

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Entre los temas que cubren los genéricos del filme se encuentra una polca.

Allegretto

Violines I

p

Ejemplo 11. *El marqués de Salamanca*. “Títulos” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Poco después se interpreta un vals (0:01:46-0:02:04):

Vivo Tiempo de vals

Violines I

ff

8va - - - - -

8va - - - - -

ff

Ejemplo 12. *El marqués de Salamanca*. “Títulos” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:01:38

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Un vals acompaña los títulos de crédito.

Adagio

Violines I

f

 A musical score for Violines I, marked Adagio and f. The score is in 6/8 time and consists of four staves. The first staff has a first ending bracket. The second staff has a second ending bracket. The third and fourth staves continue the melody.

Ejemplo 13. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).

En cuanto a las películas que tienen como escenario el siglo XX, sus partituras también siguen las pautas del romanticismo y posromanticismo, con escasos toques impresionistas y expresionistas, dependiendo de las escenas a acompañar, como ya ha sido expuesto en apartados anteriores. Tan solo el *jazz* y la música “ligera”, utilizados tanto en la presentación como en el interior de algunos filmes, son indicativos sonoros del contexto temporal en el que se ubican los largometrajes (véanse ejemplos 14 y 15).



Película: *Un ladrón de guante blanco* (1945), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:00:00-0:00:33

Secuencia: Créditos iniciales.

Allegro

Trompetas en Do

Violines I

//

Tpt. en Do

Vn. I

pizz. arco

Ejemplo 14. *Un ladrón de guante blanco* (1945, Joan Duran i Alemany).



Película: *Una chica de opereta* (1943), de Ramón Quadreny.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:00:48-0:01:29

Secuencia: Créditos iniciales.

Allegro

Violines I

mf

Ejemplo 15. *Una chica de opereta* (1943, José Ruiz de Azagra).

Bodas

Si existen escenas en las que perduran intactos los clichés musicales del cine mudo, esas son las que muestran los enlaces matrimoniales. Como entonces, las famosas marchas nupciales para el *Sueño de una noche de verano* y *Lohengrin* compuestas por Mendelssohn y Wagner respectivamente, son las elegidas para ilustrar



las ceremonias, tal y como sucede en *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, en donde la música acompaña las nupcias entre Mercedes y Ramón (0:27:25-0:28:38). Sin

embargo, dichas piezas no son exclusivas de estas situaciones, de ahí su exclusión del epígrafe correspondiente a los escenarios sacros. Paseos idílicos, conversaciones, gestos



románticos, incluso un simple chaqué o un vestido de novia, como los que se muestran en *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví (0:01:23-0:01:36), pueden recibir ese mismo sustento musical, independientemente del espacio dramático que les englobe, anunciando con ello futuros desposorios. Así, la

música pasa de complementar festejos matrimoniales a subrayar diálogos y expresiones, traducir mensajes y anticipar el desenlace de una escena.

En muchos casos, dichas piezas se interpretan como fueron concebidas en su origen, sin ningún cambio adicional. No obstante los compositores, pueden alterar algunas de las características de los bloques musicales en función del cariz de la escena que ilustren o la del propio filme en su conjunto, confiriéndoles una sonoridad fuera de lo convencional. Mediante la aceleración del *tempo*, los ritmos sincopados y a través del timbre de las maderas y los metales, la solemnidad propia de estas melodías, deja paso al humor (véanse ejemplos 1 y 2).



Película: *La boda de Quinita Flores* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:03:08-1:03:16

Secuencia: Quinita y Eugenio salen de la ermita tras escuchar misa cogidos del brazo y mirándose

cariñosamente a los ojos como si fueran recién casados.

Música: El timbre de las trompetas con *wa-wa* que interpretan la marcha nupcial de Wagner, así como del fagot ejecutando escalas diatónicas ascendentes y descendentes sobre ella, añaden comicidad al fragmento.

Andante

Fagot

mp

Trompetas en Do con wa-wa

mp

Ejemplo 1. *La boda de Quinita Flores* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Se le fue el novio* (1945), de Julio Salvador.

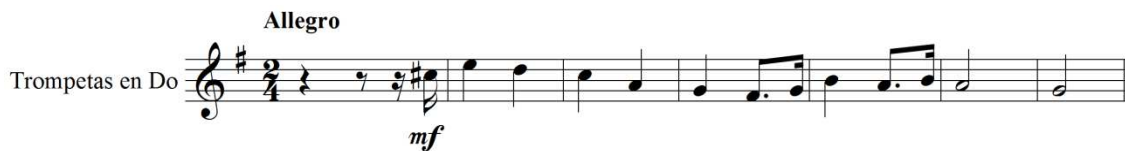
Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:37:26-0:37:33

Secuencia: Miguel acude con M^a Luisa a una fiesta de antiguos alumnos universitarios convencido de que entre tanto hombre encontrará un buen novio para ella. Sin

embargo, el anuncio en voz alta de los felices matrimonios y compromisos de los que disfrutaban los allí presentes, echan a bajo sus planes.

Música: El *tempo allegro* y el timbre de las trompetas confieren trivialidad y gracia a la marcha nupcial de Mendelssohn junto a la contrariedad de Miguel ante la inesperada noticia.



Ejemplo 2. *Se le fue el novio* (1945, Joan Duran i Alemany).

Por el contrario, haciendo uso de los timbales o los registros graves de las cuerdas, y cambiando el modo mayor por el menor, la tragedia sustituye al regocijo habitual⁶² (véanse ejemplos 3 y 4).



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:42:56-0:43:20

Secuencia: M^a Victoria aguarda la llegada del candidato a esposo que su padre ha elegido para ella. La muchacha acepta el matrimonio forzado con el fin de borrar la

vergüenza que se cierne sobre su hijo.

⁶² Esta manera de proceder se definía en la época del cine mudo norteamericano con la expresión *souring up the aisle* y los músicos la aplicaban al acompañamiento de peleas matrimoniales o escenas de divorcio, entre otros casos. WINKLER, Max. <<The Origins of Film Music>>. *Films in Review*. Diciembre, 1951, p. 10. Citado en KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 157.

Música: El redoble de timbal sobre la dominante sostiene el comienzo de la marcha nupcial de Wagner en manos de las trompetas, seguido del pasaje cromático de los violonchelos en torno al V grado, incrementando la inquietud y el dramatismo.

Andante **Larghetto**

Trompetas en Do *mf*

Timbales

Violonchelos

//

Tpt. en Do

Tims.

Vc.

rit.

Ejemplo 3. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:28:54-0:29:06

Secuencia: Secuencia de montaje que enlaza las imágenes de las manos unidas de Joaquín y Antonia en el parque, intercambiando alianzas durante las nupcias, y de una fotografía de la pareja ya casada.

Música: El acorde de IV grado elevado con séptima (compás 3), rompe el desarrollo natural de la marcha nupcial de Mendelssohn y da comienzo a una breve progresión ascendente del tema en modo menor que produce en el espectador la tensión requerida al observar la maldad de Joaquín.

Moderato

Ejemplo 4. Abel Sánchez. N°8 B.19 “Iglesia” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

El empleo de determinados timbres instrumentales incorpora a las piezas el color local correspondiente al lugar geográfico donde se desarrolla la escena, el filme, o al que pertenecen sus protagonistas (véase ejemplo 5).



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 1:12:51-1:13:24

Secuencia: Anita y Juan se besan. A continuación, plano de unas alianzas y de los trajes de novios que adelantan el desenlace para la feliz pareja.

Música: El timbre de la guitarra aporta un toque folclórico a la marcha nupcial de Mendelssohn acompañante de las imágenes, de acuerdo con la ambientación andaluza del largometraje y de sus personajes.

Andante

Ejemplo 5. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).

Estos fragmentos musicales, pueden aparecer no únicamente en solitario, sino enlazados con otros temas o camuflados en su interior (véanse ejemplos 6-8).



Película: *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:25:57-0:27:09

Secuencia: Boda de Isabel Churruca y Luis Echevarría.

Música: Un reposado tema en Si mayor, dominado por el ritmo de corcheas e interpretado suavemente por las cuerdas (compases 1-21), sirve de introducción a la marcha nupcial de Wagner que concluye con fuerza el fragmento.

Religioso

Violines I

Ejemplo 6. *Raza*. Nº10 “Boda de Jabel” (1941, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:51:37-0:53:20

Secuencia: Planos de las diferentes parejas que se han comprometido a bordo.

Música: Los mismos elementos utilizados en los temas de amor, tales como el *tempo* pausado, los sonidos prolongados a base de ligaduras (compases 2-3, 5-10, 13-16, 18-27), los grandes saltos interválicos (compases 7, 20 y 23), los tresillos (compases 4, 8, 17 y 21), y motivos o pasajes en escalas y arpeggios que recorren un amplio ámbito (compases 3-4, 8, 16-17, 20-21 y 23) componen el bloque de la sentimental escena, el

cual sostiene el comienzo de la marcha nupcial de Wagner en manos de las trompetas (compases 12 y 13) adelantando futuros desposorios entre las distintas parejas.

Molto tranquillo

Trompas en Fa

Violines I

p div.

//

Tp. en Fa

Vn. I

//

Tp. en Fa

Vn. I

//

Tp. en Fa

Vn. I

Ejemplo 7. *El pirata Bocanegra*. N° Final “Segundo y Carolina” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:29:01-0:30:18

Secuencia: Carlos y Ana van al cine a ver *Romeo y Julieta*. En un momento del filme se miran y al finalizar

la película se besan. Secuencia de montaje para unir estas imágenes, las correspondientes a su boda y la del viaje de novios.

Música: Un fragmento de carácter romántico, de sendas particularidades al precedente, con motivos arpegiados (compases 1-3, 7), puntillos que alargan los sonidos (compases 2, 3, 6, 12, 15 y 16) y rápidos ascensos hacia la tesitura aguda (compases 1-3, 7-9), incorpora la marcha nupcial de Mendelssohn responsable en los esponsales (compases 9-12), tras la cual prosigue el tema que ilustra el resto de la secuencia.

Violines I

Andante

Andante no mucho

amoroso Div. *rit.* *p*

f

Ejemplo 8. *Vida en sombras*. N°6 B.17 “Portada de Romeo y Julieta” (1948, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

También se pueden emplear temas alternativos a los estereotipos musicales mencionados para acompañar las secuencias, que sirven al filme del mismo modo que aquellos (véanse ejemplos 9 y 10).



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:43:20-0:45:13

Secuencia: José, el candidato elegido para casarse con M^a Victoria, llega a casa de los padres de la muchacha y da comienzo la ceremonia.

Música: El *tempo* lento, el compás cuaternario, la línea ondulada dominada por los grados conjuntos y las figuras largas, y el empleo de la escala menor natural, proporcionan a la primera parte del tema su carácter sacro y austero (compases 1-8) con el que se da comienzo la ceremonia nupcial. A continuación, prosigue el pasaje cuyo compás ternario, los saltos en la línea melódica (compases 11, 15, 17 y 19), el tresillo cromático ornamental (compás 19), las figuras con puntillo (compases 8, 9, 11, 13, 15-18 y 20), el *ostinato* de corcheas arpegiadas del acompañamiento y los timbres del violín solista y del arpa, le reportan un aire emotivo, junto al resto de la secuencia.

Largo

Arpa

Violín Solo

Violines I

mp

//

Arp.

Vn.

Vn. I

mp

//

Arp.

Vn.

Vn. I

//

Arp.

Vn.

Vn. I

//

Arp.

Vn.

Vn. I

Ejemplo 9. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:18:03-0:18:43

Secuencia: Boda de Abel y Elena. Alternancia de los planos de los novios y de Joaquín durante la ceremonia.

Un cierre de *zoom* sobre Joaquín finaliza la secuencia y enlaza con la siguiente donde el protagonista ojea un libro al tiempo que recuerda contrariado la boda y decide salir a dar un paseo.

Música: Este fragmento se elabora imitando el motivo rítmico inicial de las marchas nupciales de Mendelssohn y Wagner, es decir, una negra seguida de corchea con puntillo-semicorchea; lo interpreta el armonio en Mi mayor con un breve transporte a

Sol sostenido menor (compases 13-17) sobre una escala menor natural; todo ello otorga una sonoridad religiosa y sobria.

Larghetto Maestoso

Armonio

Ejemplo 10. Abel Sánchez. N°5 B.10 “Iglesia” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Vertebración temporal

En buena parte de los filmes estudiados, el paso del tiempo es un mero fondo que no precisa soporte musical. No obstante, existen casos en los que este es especialmente importante o se quiere resaltar por diferentes motivos, sustentándolo a través de la banda sonora. Dichas situaciones que atienden al tiempo de la narración, hacen referencia al orden en que se presentan los acontecimientos que componen el argumento (hechos que se presentan de forma directa al espectador) y a la duración de este respecto a la de la historia (todos los sucesos que el espectador ve y oye, además de aquellos que deduce o supone que han ocurrido, que no se muestran de forma explícita). Los casos hallados en la filmografía analizada, en orden decreciente de presentación son: sumario o compresión temporal, ampliación o dilatación temporal y analepsis o *flashback*. La música interviene en cada uno de ellos como “flexibilizador” del tiempo⁶³.

⁶³ CHION. *La audiovisión...*, p. 84.

Sumario

Por lo general, el argumento se compone de un determinado espacio de tiempo, breve o prolongado, extraído de la duración total de la historia, que ha de ser narrado en el transcurso limitado de la proyección fílmica. El metraje medio de las películas españolas de posguerra suele oscilar entre los ochenta y noventa minutos, durante los cuales se describen tanto las vidas y contratiempos de una saga familiar como un romance fugaz. Para conseguirlo, el argumento puede jugar con el tiempo de narración de los hechos en la pantalla respecto a su duración real en la historia, comprimiéndolo. Así sucede en el sumario, cuando el relato condensa la historia, mostrando un proceso largo en escasos minutos o segundos.

La representación visual de este efecto se consigue mediante la secuencia de montaje en la que se produce un encadenamiento rápido de diversas escenas breves, o bien una sobreimpresión de las mismas que presentan diferentes situaciones relacionadas entre sí, en muchos casos recurrentes, indicando a medida que pasan, un nuevo día, un nuevo mes o una nueva estación del año. Existen multitud de casos al respecto. El más común y transparente es aquel en donde se muestra un calendario mientras sus páginas caen continuamente señalando el paso de los días, las semanas y los meses. El mismo significado encierran los diversos carteles de teatro que se suceden para mostrar el número creciente de representaciones que va alcanzando una obra o espectáculo. Carentes de mensajes textuales pero idénticos a los anteriores, se encuentran ejemplos como los que siguen: las imágenes enlazadas de distintas ciudades del mundo o de varios medios de locomoción para representar un largo viaje; los sucesivos restaurantes, teatros o cines, escenarios de las numerosas citas de una pareja que señalan el progreso de su relación; o las diversas actividades y maniobras que realizan los marines día y noche para indicar el paso de los meses a bordo del navío. Es muy frecuente que esta clase de estampas se combinen entre sí para esclarecer aún más el mensaje. Se pueden enlazar diversas escenas de guerra con las hojas que caen de un calendario, o las imágenes de varias representaciones teatrales con sucesivos titulares que señalan su éxito en los periódicos.

La música cubre totalmente las secuencias. Además de emular en viveza, tiene el cometido de suavizar la discontinuidad visual generada por la concatenación de los distintos planos. Para ello, se emplea una única melodía que suena al tiempo que se suceden las diferentes imágenes, integrándolas como si de una sola escena se tratara. En buen número de ocasiones, dicho tema es el principal del filme que, a modo de comodín

capaz de adaptarse a situaciones variadas, aprovecha estas y otras tantas ocasiones para significar el género y carácter de la película, y unificarla a través de sus diversas intervenciones. Las melodías utilizadas, desde temas latinos y sincopados pegadizos, hasta sobrias tonadas marciales, se caracterizan por su agilidad de movimiento y vitalidad rítmica, herramientas necesarias para imprimir la energía proporcional al rápido montaje visual al que acompañan. Pero a diferencia de las secuencias de persecución, cabalgadas y rápidos desplazamientos, asociadas a clichés musicales que imitan la velocidad extrema, estas imágenes prescinden normalmente de dichas fórmulas a menos que el encadenamiento de varios medios de locomoción las requieran, y emplean fragmentos de *tempo* más moderado, lo que les proporciona mayor libertad y diversidad a la hora de representar el dinamismo (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:20:37-1:20:52

Secuencia: Arturo vuelve al trabajo. Plano encadenado del protagonista trabajando y del reloj cuyas manillas avanzan a toda velocidad.

Música: Tema principal del filme, vivo y sincopado.



Ejemplo 1. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El misterioso viajero del Clipper* (1946), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:29:02-0:29:40

Secuencia: Nita se dispone a entrevistar al hombre a quien confunde con Henry Napoleón. Este la invita a

tomar unas copas durante la entrevista. Secuencia de montaje que muestra diversos planos del bloc de notas de Nita, del Sr. Napoleón preparando los cócteles, y de la muchacha tomando apuntes y bebiendo.

Música: Como en el ejemplo precedente, el tema principal del filme, movido y con ritmo de *jazz*, cubre la secuencia.

Allegro moderato

Trompetas en Si^b *f*

Violines I

//

Tpt. en Si^b

Vn. I

Ejemplo 2. *El misterioso viajero del Clipper*. “Portada” (1946, Joan Duran i Alemany). Barcelona:
Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Botón de ancla* (1947), Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:19:55-1:20:18

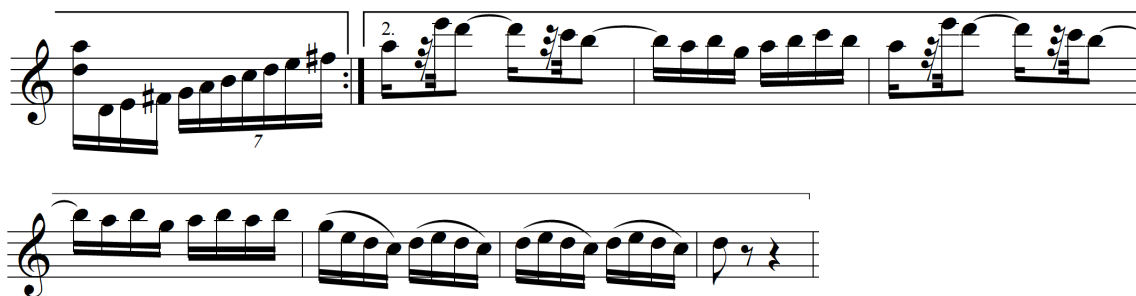
Secuencia: Se muestra el progreso de Carlos en la escuela naval, estudiando diversas materias y realizando diferentes ejercicios.

Música: El *tempo* y la constante sucesión de figuras breves perfilando líneas melódicas onduladas y pasajes en escalas, proporcionan vitalidad al fragmento.

Allegro

Violines I *f*

Divisi



Ejemplo 3. *Botón de ancla*. N°11 B.36 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:15:22-0:16:02

Secuencia: Plano del periódico *La Prensa* en donde se leen diversos titulares, tales como: “Alemania e Italia declaran la guerra a USA”, “Ocupación de Roma”, etc.,

alternando con las imágenes bélicas correspondientes a la batalla de Europa.

Música: Una rápida introducción de escalas en octavas interpretada por el piano (compases 1 y 2) da paso a uno de los temas centrales de la película, igualmente energético y veloz gracias a los motivos de semicorcheas (compases 4 y 5), y cuyo ritmo marcial de corcheas con puntillo-semicorcheas se asocia al carácter bélico de las noticias de prensa.

Allegro *8va*

Piano *f*

Violines I *f*

Violonchelos *f*

//



Ejemplo 4. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *La mies es mucha* (1949), de José Luis Sáenz de Heredia.

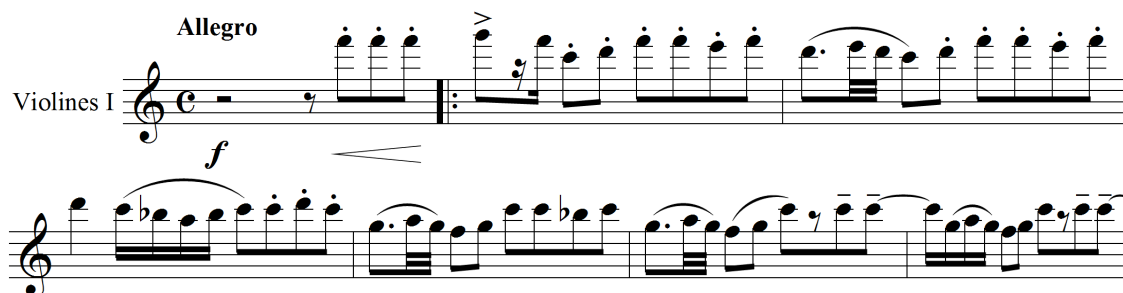
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:33:36-1:34:48

Secuencia: El padre Santiago trabaja sin descanso para atender a todos los enfermos de malaria. Secuencia de

montaje con las diversas imágenes que muestran las tareas del misionero.

Música: El tema principal del largometraje, cuyo ritmo, caracterizado por una serie de corcheas en *staccato* entre las que se intercalan grupos de semicorcheas y fusas ornamentales, es intensificado por el *tempo*.



Ejemplo 5. *La mies es mucha. N°3* (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

La recurrencia visual que muchas de las escenas generan, encuentran su paralelismo musical en la repetición de células melódico-rítmicas que, a modo de *ostinato*, traducen la monotonía reflejada en la pantalla, y que al mismo tiempo es impulsada por el ritmo mecánico de los pasajes sonoros. Las progresiones armónicas y los transportes, elevan gradualmente las frases a los registros agudos confiriendo asimismo agilidad a los fragmentos (véanse ejemplos 6-8).



Película: *Ídolos* (1943), de Florián Rey.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:42:37-0:43:09

Secuencia: Sobre la carretera como fondo, se sobreimpresionan los distintos monumentos, espectáculos y lugares que visitan los protagonistas.

Música: El pasaje arpegiado de ritmo sincopado coronado por un tresillo de corcheas (compases 1-3) introduce y configura el resto del bloque mediante la sucesiva transposición de dicho fragmento por las tonalidades de Sol sostenido menor (compases 3-5), Do sostenido menor (compases 5-7) y Fa sostenido menor (compases 7-11). Los trémolos y la constancia rítmica animan el pasaje al tiempo que los diversos transportes proporcionan color y variedad sonora.



Ejemplo 6. *Ídolos* (1943, José Ruiz de Azagra).



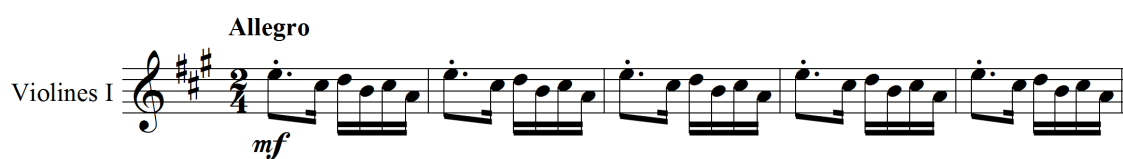
Película: *La Cigarra* (1948), de Florián Rey.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:00:36-0:01:28

Secuencia: Se ofrece una recompensa a través de diversos anuncios de prensa y radio para quien encuentre a "la Cigarra".

Música: Como en el ejemplo anterior, el motivo inicial de corchea con puntillo y semicorcheas (compás 1), abre y compone el pasaje a través de su simple repetición. El *tempo* y el flujo de figuras breves imprimen ritmo al conjunto.



Ejemplo 7. *La Cigarra* (1948, Manuel López-Quiroga).



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 1:21:01-1:21:56

Secuencia: Utilizando un mapa como fondo, se sobreimpresionan distintas imágenes de la barca en la que Marcos se dirige a España. Se va mostrando su

recorrido y las adversidades a superar durante la travesía.

Música: El motivo en arco al inicio del tema (compás 1) presenta los elementos melódico-rítmicos con los que se conforma la totalidad del bloque. En la primera parte, la célula inicial señalada avanza en progresión diatónica ascendente hasta situarse a distancia de octava respecto a la tónica de partida (compás 4). Del mismo modo, en la segunda sección del fragmento, la tríada de corcheas descendentes expuesta al principio (compás 1), constituye la base de otra subida progresiva por terceras que eleva de nuevo el tema al I grado (compases 6-7), así como de diversos descensos en escalas (compases 4, 5 y 7). El flujo de corcheas avivado por el *tempo* aporta dinamismo a la melodía cuya monotonía rítmica es matizada por las progresiones.



Ejemplo 8. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).

Dilatación temporal

El caso contrario al sumario es la dilatación, a través de la cual se amplía el tiempo de narración de los hechos en la pantalla en comparación con lo que estos duran en la historia, con el fin de resaltarlos o proferirles gran énfasis. Caminar sin descanso, la espera impaciente antes de incurrir en la batalla, o los instantes que preceden a un desenlace fatal, pueden ser, entre otros, motivos suficientes para transmitir el avance de los minutos y representarlo musical y visualmente de manera que destaque en medio del relato. El paso inmediato de una a otra secuencia es sustituido por un continuo visual, un único escenario en el que discurre el tiempo diegético, durante el cual, los protagonistas pasean, duermen o simplemente aguardan en silencio. A veces se emplea

la sobreimpresión en la que se superponen dos o más imágenes, generalmente la de los personajes y la de un reloj que recuerda el transcurso de las horas.

Desde el punto de vista musical, las secuencias aparecen cubiertas por bloques temáticos secundarios en primer plano sonoro, compuestos por motivos o pequeñas fórmulas melódico-rítmicas muy sencillas constituidas a base de negras y blancas, y dos únicos sonidos que se repiten generando un *ostinato* que marca el pulso métrico de manera similar a un metrónomo o al tic-tac de un reloj, simbolizando el paso del tiempo. Sobre él, discurre una escueta melodía, asimismo hipnótica a nivel melódico-rítmico, que destaca tanto la pulsación como el carácter de la escena. La monótona armonía, casi estática, suspensiva, alrededor de la dominante y la tónica, la instrumentación ligera a cargo de solistas o pequeños grupos, junto con la dinámica suave y los *tempi* reposados, ayudan a retardar y dilatar el tiempo. Los transportes a varias tonalidades a los que se somete la melodía y su interpretación por diversos timbres sucesivos, dan la sensación de constituir estratos sonoros nuevos, diferentes, equiparables a distintos momentos en el tiempo, lo que contribuye igualmente a simbolizar su expansión (véanse ejemplos 1-6).



Película: *La condesa María* (1942), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:56:09-0:56:52

Secuencia: La condesa aguarda impaciente la llegada de su hijo Luis tras descubrir que no ha muerto en la guerra.

Sobreimpresión de la imagen de un reloj y de la condesa.

Música: Las negras en *pizzicato* de los violines I y las corcheas del *tic-toc block*, marcan las partes de compás simulando el paso del tiempo, además de intervenir en la interpretación melódica. El lento ascenso diatónico de los violines I (compases 1-5) junto con las notas de valores largos del clarinete y los violines II, elevan la tensión y acentúan la espera.

Andante

Clarinete en Si \flat

Violines I

pizz. *mf*

Violines II

p

Tic-Toc Block

mf

//

Cl. en Si \flat

p

Vn. I

Vn. II

TTB

//

Cl. en Si \flat

rit.

Vn. I

arco

rit.

Vn. II

rit.

TTB

Ejemplo 1. *La condesa María* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:01:23-0:02:10

Secuencia: Joaquín va a morir. Primer plano del reloj seguido de las imágenes de los familiares que aguardan

expectantes la salida del sacerdote para entrar en la habitación y acompañar al protagonista en sus últimos minutos.

Música: El *ostinato* generado por el contrabajo y los violonchelos en *pizzicato* señala el pulso a modo de segundero, sobre el que discurre el tema interpretado por los violines; la equidistancia de los intervalos en constante sucesión de sextas menores y el profuso cromatismo, crean ambigüedad tonal generando inquietud, acrecentada por el progresivo ascenso en *crescendo* hacia la tesitura aguda.

Assai Moderatto

Divisi

Violines I

Violonchelos

Contrabajos

pizz.

mf

//

Vn. I

Vc.

Cb.

p

Ejemplo 2. *Abel Sánchez*. Nº1 B.2 “Plano general” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:39:07-0:40:00

Secuencia: Aldonza camina hacia Toledo.

Sobreimpresión de un reloj de arena, una rueda de carro girando en el sentido de las agujas del reloj y los pies de la muchacha.

Música: Violonchelos y violines ejecutan un *ostinato* que simula el paso del tiempo, frente a las trompas, flautas y violines I encargados de la melodía, igualmente monótona y rítmica sobre armonía de tónica y dominante. Los transportes a Mi mayor (compases 7-10) y Sol mayor (compases 11-15), y la alternancia tímbrica al interpretar el pasaje, otorgan variedad sonora al bloque y dan la sensación de extensión temporal, señalizando distintos momentos en la larga travesía recorrida por la protagonista.

Flauta

Trompas en Fa

Violines I

Violonchelos

//

Fl.

Tp. en Fa

Vn. I

Vc.

//

Ejemplo 3. *Dulcinea*. Nº20 “Pasos de Dulcinea” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:50:50-0:51:21

Secuencia: Los soldados hacen el cambio de guardia.

Música: La sucesión entre los grados I y V compone el bloque, desde el reclamo de las trompas introduciendo el tema (compás 1) y que da pie a la melodía interpretada por el piano y clarinete a modo de pregunta-respuesta, hasta el *ostinato* de corcheas en *staccato* ejecutado por los violonchelos representativo del paso de los minutos, a cuya lentitud y ampliación contribuye la nota pedal tremolada de los violines. El transporte de Mi mayor (compases 1-5) a Si mayor (compases 7-9) refleja asimismo el peso de dicho enlace armónico asociado al género histórico del filme.

//

Cl. en Si

Tp. en Fa

Pno.

Vn. I

Vc.

Con sord.

Ejemplo 4. *Doña María “la Brava”*. N°14 (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:03-0:17:45

Secuencia: El legionario aguarda la llegada de Blanca en el parque. Inseguro de que ella acuda a la cita, pasea, enciende un cigarrillo y mira el reloj.

Música: La concatenación de intervalos armónicos de cuarta y quinta en los acordes del arpa crea ambigüedad tonal que, unido al ritmo regular de negras con puntillo, simboliza el paso del tiempo y acentúa la incertidumbre del protagonista durante la espera. La flauta, exponiendo melódicamente los mismos intervalos del arpa a ritmo ternario de corcheas sucesivas, contribuye a reforzar dicha emoción.

Allegretto tranquilo

Flauta

Arpa

mf

p

p

Ejemplo 5. *Cuatro mujeres*. N°2 B.8 “El legionario espera en el parque” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F.

Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 1:03:58-1:04:40

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Los patriotas aguardan la llegada de los enemigos franceses.

Música: La sucesión de blancas sobre los grados I y II interpretadas por el arpa, constituye el *ostinato* que representa el devenir del tiempo, sobre el que avanza la melodía repartida entre maderas y metales, cuyo enlace armónico inicial V- I, unido al ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas, le otorgan su carácter marcial. La inclusión del II y VII grados rebajados (compases 5-7), destacan la tensión.

Moderato

Clarinete en Sib

Trombón

Arpa

mp

Ejemplo 6. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).

Analepsis

En una película, los hechos pueden sucederse de manera cronológica o anacrónica. El desarrollo lineal del relato que sigue gran cantidad de largometrajes visionados, aparece alterado en algunos casos mediante la retrospección o marcha hacia atrás en el tiempo. El *flashback*, no es un recurso habitual en la producción cinematográfica española de posguerra, aun así, existe algún filme que lo emplea, como *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña, y *La sirena negra* (1947) de Carlos Serrano de Osma. En ellos, los personajes narran una historia de su pasado o simplemente recuerdan algún momento de la misma que en pocos segundos se convierte en presente y se muestra al espectador.

Los recursos filmicos utilizados en tales situaciones son los siguientes. Desde el punto de vista visual, el plano del personaje que actúa como narrador va desapareciendo lentamente a medida que introduce el relato, para dejar paso a las imágenes que lo escenifican donde todo discurre con normalidad y no hay nada que haga dudar al público de la veracidad de los hechos que allí se plasman. Una vez que estos han llegado a su fin, la voz aún en *off* del informador añade unas últimas palabras, al tiempo que va recuperando su apariencia, conduciendo al espectador de regreso al presente.

La entrada y, a veces, salida del pasado se representa musicalmente a través de *glissandi* de arpa y melodías de tonalidad incierta o inestable, que ayudan a romper la continuidad natural del discurso evitando que el público se pierda al producirse dicho salto (véanse ejemplos 1 y 2).



Película: *La sirena negra* (1947), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:08:21-0:08:28

Defectos: Abundantes cortes en la copia visionada, cronometraje impreciso.

Secuencia: Gaspar acude al médico. En la sala de espera de la consulta encuentra a Rita cuyo rostro le trae recuerdos del único amor de su vida. Plano de la mujer y encadenado en el que se sobreimpresiona su imagen y la del agua de un estanque, dando paso a la estampa borrosa de la amada del protagonista.

Música: Sobre un fondo de continuos *glissandi* ascendentes y descendentes de arpa, el violín solista interpreta un breve pasaje cuya ondulación melódica y cromatismo, unidos a sus sucesivas repeticiones, le otorgan un carácter hipnótico e ilusorio.

Lento

Arpa

Violín Solo

Ejemplo 1. *La sirena negra*. Nº2 “Estanque” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:10:10-0:10:20

Secuencia: El capitán don Álvaro de Estúñiga comienza a relatar al rey Carlos la historia de su madre, doña Juana, como reina de España. Pausado cierre de *zoom*

sobre la chimenea de la estancia, seguido de lenta abertura de *zoom* desde una nueva chimenea que concluye con un plano del resto de la habitación.

Música: La sucesión de escalas cromáticas ascendentes del arpa junto con los continuos acordes trinados de las cuerdas, crean una atmósfera sonora indefinida que señala el salto hacia atrás en el tiempo.

Ejemplo 2. *Locura de amor*. N°5 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Personajes

Al igual que la del contexto espacio-temporal, la descripción e identificación de los personajes es otro de los objetivos de la banda sonora musical. Las melodías implicadas en dicha labor pueden escucharse en un solo momento del filme presentando al sujeto cuando este sale por vez primera a escena en forma de temas secundarios, o acompañarle siempre que aparezca en pantalla, como tema central convirtiéndose entonces en su *leitmotiv*.

El carácter, ocupación y procedencia de los individuos son los rasgos más representados sobre los que se vuelcan algunas de las fórmulas musicales expuestas hasta ahora, empleadas para simbolizar el amor, la comicidad, la tensión, entre otros. Las categorías más tipificadas en orden decreciente de aparición son las siguientes:

personajes cómicos, parejas sentimentales y heroínas, realeza y aristocracia, personajes nacionales y extranjeros, niños y oficios varios.

La sencillez, ingenuidad, credulidad e inconsciencia, la ineptitud, torpeza y despiste, los movimientos, gestos y expresiones singulares, y la indumentaria descuidada o llamativa, son algunos de los rasgos asociados a los arquetipos humorísticos representados en la filmografía visionada, tales como el ignorante, el mentiroso, el presumido, el charlatán, el borrachín, el pícaro, el enamorado, entre otros. Los bloques musicales encargados de describirlos poseen sendas particularidades a los compuestos para representar la comedia, caracterizados por el estrecho ámbito melódico debido a los intervalos de segunda y tercera predominantes, así como a las repercusiones en una misma nota sobre los que avanzan los ágiles motivos y figuras breves que se suceden generando una especie de *ostinato* a lo largo de las frases. El ritmo mecánico y repetitivo y el *tempo* animado proporcionan dinamismo a los pasajes. La armonía, expuesta de forma arpegiada, destaca por su sencillez y ausencia de modulaciones, en donde las tonalidades mayores rigen los fragmentos interpretados por instrumentos solistas con una destacada posición del fagot como representante de los personajes masculinos⁶⁴, grupos de cámara liderados por cuerdas y maderas, y en donde son imprescindibles las trompetas asordinadas, la pequeña percusión y los efectos sonoros producidos por trinos, mordentes, *glissandi*, *pizzicati* y *staccati*. La conversación tímbrica que establecen las distintas partes resalta el conjunto sonoro dominado por una dinámica suave (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Boda accidental* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:01:58-0:03:08

Secuencia: El profesor aparece en escena caminando con un pie por la acera y el otro por la calzada. Se encuentra en su recorrido a unos clientes del hotel con quienes

intercambia unas palabras.

Música: El motivo inicial de corchea-tresillo de semicorcheas ascendiendo desde la dominante hacia la tónica (compases 1-2), los pequeños saltos interválicos de corcheas en *staccato*, las repercusiones sobre una nota de las trompetas, junto con el timbre del

⁶⁴ ROMÁN. *Op. cit.*, p. 158.

fagot y los *wa-wa* de trompetas, determinan el carácter cómico del fragmento que define al personaje.

Allegro

Fagot *mf*

Trompetas en Do *mf*
con wa-wa

Ejemplo 1. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany).



Película: *Tres ladrones en la casa* (1948), de Raúl Cancio.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:47:39-0:49:29

Secuencia: Beremundo llega a la casa donde va a trabajar como chófer y entabla conversación con la criada.

Música: Los mismos elementos que configuraban el fragmento anterior, exceptuando el timbre de trompetas, componen el presente, interpretado por cuerdas y maderas, para caracterizar a Beremundo.

Allegro

Flauta *mf*

Clarinetes en Sib *mf*

Fagot *mf*

Violines I

//

Fl.

Cl. en Sib

Fg.

Vn. I

mf

1.

mf 3

//

Fl.

Cl. en Sib

Fg.

Vn. I

2.

Ejemplo 2. *Tres ladrones en la casa* (1948, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:05:47-0:06:07

Secuencia: Sancho llega a la taberna en busca de un buen trago acompañado de su asno.

Música: Con idéntico ritmo al del ejemplo 2, se desarrolla este pasaje que acompaña a Sancho, también compuesto por pequeños saltos interválicos, repercusiones sobre una misma nota (compases 2 y 4) e interpretado por el fagot en *staccato*.

Fagot



Ejemplo 3. *Dulcinea*. N°5 “Sancho” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El hombre de los muñecos* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:07:32-0:07:57

Secuencia: Melchor regresa borracho a su casa después de haber tomado unas copas en el bar.

Música: La célula rítmica formada por corchea con puntillo-semicorchea domina el fragmento que ilustra al ebrio personaje, melódicamente constituido por notas repercutidas (compases 3, 5, 11 y 13) y motivos arpegiados (compases 7, 8, 16-18). Obsérvese el gesto ascendente desde el V al I grado en forma de tresillo (compases 10-11) similar al del ejemplo 1.

Allegro

Violines I

Violonchelo

mf

mf

//

Vn. I

Vc.

//

Vn. I

Vc.

Ejemplo 4. *El hombre de los muñecos* (1943, Joan Duran i Alemany).



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:44:44-0:45:20

Secuencia: La nueva chófer de don Félix da las gracias al antiguo conductor del automóvil por haber reparado el vehículo. Ambos coquetean.

Música: Como en el ejemplo precedente, el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea junto con el de negra y blanca, caracterizan el bloque. El transporte a Sol mayor (compases 9-16) proporciona variedad temática y refuerza el contraste tímbrico entre maderas y metales. Las notas en *staccato*, los reducidos saltos interválicos y el color instrumental, contribuyen a la comicidad del pasaje.

Allegretto
Un poco menos movido

Fagots

Trompetas en Do

//

Fg.

Tpt. en Do

Con sord.

//

14

Fg.

Tpt. en Do

14

Ejemplo 5. *Cinco lobitos*. Nº8 “El chófer bajo el coche” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Indistintamente de las características del personaje a retratar, ya sea una joven o una mujer madura, ingenua o seductora, insegura o impetuosa, cuando el objetivo es la representación de la feminidad, los principales rasgos a destacar son la belleza, la dulzura, la delicadeza, la ternura, la bondad, y sobre todo el cariño o el afecto. Por esa razón, para identificar parejas de enamorados o muchachas en solitario, se emplean

pasajes musicales idénticos, similares a los utilizados en la representación del amor, con *tempi* tranquilos, predominio de figuras largas con puntillos y ligaduras que prolongan los sonidos generando sensación de tranquilidad, levemente alterada por el empleo de tresillos y valores breves en forma de adornos como floreos, grupetos y mordentes. Los saltos de séptima y octava se intercalan en el preponderante diseño ondulado por grados conjuntos, con habituales comienzos en ascenso o descenso diatónico desde el V al I grado. Los arpeggios de la tríada de tónica, insertos en diversos puntos de las melodías, ayudan a asentar la tonalidad, siempre en modo mayor, e incrementan el efecto de reposo. La sencillez armónica aparece enriquecida con alteraciones accidentales cuyo objetivo es la ornamentación a través del cromatismo en forma de notas de paso, apoyaturas y floreos. Instrumentos solistas y conjuntos de cámara interpretan los bloques en una dinámica suave. Las cuerdas gobiernan la mayoría de los pasajes, seguidas de las maderas, con trémolos de notas largas como acompañamiento sobre el I y V grados, así como arpeggios de arpa (véanse ejemplos 1-7).



Película: *Rosas de otoño* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:23:09-0:25:54

Secuencia: Josefina se despierta y la criada abre las cortinas de su habitación. Recibe una llamada telefónica de Gonzalo invitándola a tomar el té al día siguiente.

Segundos después ella telefonea a Pepe y queda con él esa misma tarde.

Música: La melodía en Re mayor, con ritmo de vals, interpretada por el violín solista, constituye el *leitmotiv* de la joven. Son elementos destacados el motivo de apertura alrededor de la dominante (compás 1), la línea sinuosa y los cromatismos que ornamentan el discurso (compases 6, 7, 10, 14, 17, 19-21).

Allegro

Violín Solo

mf



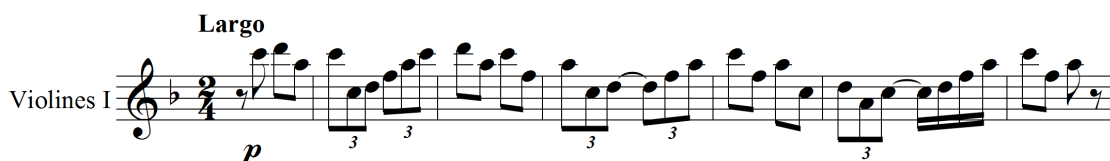
Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:37:33-0:38:15

Secuencia: Braulia, la criada, ordena un poco la casa antes de acostarse y pregunta a la señorita Inés si va a retirarse, advirtiéndole de no olvidar tomar su medicina si no quiere tener jaqueca. Esta le contesta que aún se quedará un rato más levantada.

Música: Los arpeggios de la cuatríada de VI grado sobre ritmo de corcheas y tresillos, se suceden para componer el pasaje, que parte de la dominante, y describe una acusada ondulación melódica a la que contribuyen los frecuentes saltos de quinta y sexta, así como el de octava inicial (compás 2). La fuerza y tensión normalmente generadas por dicho movimiento, se ven mitigadas por el estatismo armónico y el *tempo* lento, que aportan dulzura y tranquilidad, acorde con la joven y la apacibilidad de la escena al señalar el final de la jornada y el comienzo del descanso.



Ejemplo 3. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:25:39-0:26:55

Secuencia: Carmen y Ricardo caminan juntos hacia el autobús a la salida del trabajo mientras charlan.

Música: Descenso desde la dominante hacia la tónica para abrir el bloque (compases 1-2), cuya tendencia al declive gradual y escalonado, aparece compensada por rápidos motivos en escalas ascendentes (compases 5 y 14) que le devuelven a la tesitura aguda. Se produce insistencia sobre la tónica a lo largo del tema y el reforzamiento en la cadencia donde además se despliega la armonía de I grado (compases 12-15). Los sonidos largos producidos por las ligaduras y negras con puntillo aportan placidez, favorecida por los escasos saltos en la línea melódica. El tema presenta a la pareja y anticipa su futura relación sentimental.

Allegro

Violines I

mf

rit.

Ejemplo 4. *Despertó su corazón* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:55:13-0:55:36

Secuencia: M^a Elena entra en su habitación a retocarse el maquillaje.

Música: Melodía serena sobre figuras largas, sin saltos interválicos sobresalientes, acompañada por suaves y prolongados acordes tremolados sobre el I y II grados, que transmite sensación de bienestar y agrado junto a la muchacha.

Adagio

Violines I

Violines II

mp

mf

//

Vn. I

Vn. II

Ejemplo 5. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:22:43-0:24:05

Secuencia: Elena acude al periódico con la intención de que le publiquen sus cuentos. Carlos la recibe en su despacho y habla con ella del asunto.

Música: Como en el caso anterior, el *tempo* reposado, las figuras largas y el diseño por grados conjuntos, otorgan sosiego al tema. Su romanticismo aparece resaltado por los esporádicos saltos de sexta (compases 5, 10, 11-12, 13 y 14) y los cromatismos ornamentales (compases 7, 11 y 14). Constituye el *leitmotiv* de la pareja.



Ejemplo 6. *Confidencia*. Nº23 “Carlos y Elena” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



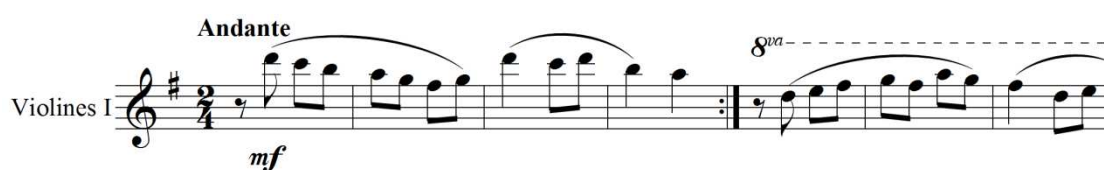
Película: *La niña de Luzmela* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:09:03-0:10:11

Secuencia: Carmen habla con Salvador, el doctor, sobre la salud de su padrino a quien visita minutos después.

Música: Habitual inicio en descenso diatónico desde el V al I grado (compases 1-2). Línea melódica ondulada dominada por los grados conjuntos. La progresión armónica (compases 7-12) enriquece y da color al fragmento que identifica a la protagonista.





Ejemplo 7. *La niña de Luzmela*. “Créditos” (1949, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

La caracterización musical de la monarquía y la nobleza, sigue los mismos estereotipos empleados en la ambientación de los filmes históricos, principal género cinematográfico donde tales personajes toman partido. La música regia que identifica a dichos largometrajes se encarga asimismo de destacar a los protagonistas mediante temas que ensalzan la armonía de tónica y dominante, con recurrentes intervalos de cuarta y quinta originados al enlazar los grados I-V y II-V, sobre un *tempo andante* o *moderato*, y ritmos de negras y corcheas con puntillo-semicorcheas, realzados por el timbre de las cuerdas y los metales (véanse ejemplos 1-5).



Película: *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:28:21-0:29:01

Secuencia: La reina llega en su carruaje a palacio. Flor se apresura a pedirle ayuda para el enfermo Juan Manuel.

Música: El tema refleja majestad y dominio, en concordancia con el personaje al que representa, gracias al compás cuaternario, el *tempo moderato*, el ritmo de negras y corcheas con puntillo-semicorcheas, el enlace entre los grados V y I, y el timbre de las trompas, elementos evidentes desde el comienzo del bloque (compases 1-2) y que se distribuyen a lo largo del mismo, a los que se suman la intervención de las trompetas y su marcha a ritmo de blancas y negras con puntillo-corchea, sobre la ya común armonía de tónica y dominante.

Moderato

Trompas en Fa *mf*

Trompetas en Do

//

Tp. en Fa
 Tpt. en Do

mf

//

Tp. en Fa
 Tpt. en Do

Ejemplo 1. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Tuvo la culpa Adán* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:01:57-0:02:21

Secuencia: Plano de conjunto del pueblo, seguido de primer plano de la torre del castillo y del reloj que

marca las ocho de la mañana. Feliciano, el criado, se dirige a la habitación del barón para despertarle, como cada mañana.

Música: A ritmo de blancas, negras y corcheas con puntillo-semicorcheas se desarrolla el fragmento que introduce al señor barón, comenzando con los violines en descenso por la escala de Re bemol mayor, a cuyo término intervienen los violonchelos destacando la tónica y dominante mediante sucesivos enlaces entre ambos grados.

Adagio

Violines I
 Violonchelos

mp

//

Vn. I
 Vc.

Ejemplo 2. *Tuvo la culpa Adán* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Se le fue el novio* (1945), de Julio Salvador.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:46:12-0:46:24

Secuencia: El recepcionista del hotel anuncia por teléfono a M^a Luisa y Miguel la llegada del príncipe Sergio Ivanovich. Plano de sus pies encaminándose hacia

la habitación.

Música: La tríada de tónica resaltada por el ritmo de corcheas y corcheas con puntillo-semicorcheas y el sonido de las trompetas, componen el pasaje que presenta al príncipe.



Ejemplo 3. *Se le fue el novio* (1945, Joan Duran i Alemany).



Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:20:20-00:21:30

Secuencia: Entran los Reyes.

Música: Como en los casos anteriores, las negras y negras con puntillo-corcheas, junto con la armonía de tónica y dominante y los frecuentes enlaces entre ambos grados, rigen el fragmento caracterizador de los monarcas.

Andante

Trompas en Fa

Violines I

f

//

Tp. en Fa

Vn. I

Ejemplo 4. *Doña María “la Brava”* (1948, Manuel Parada de la Puente).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:05:26-0:08:05

Secuencia: El rey visita a José de Salamanca, que no se halla bien de salud y afronta problemas económicos, con

la intención de ayudarle.

Música: Partiendo del Himno nacional de España (compases 1-3), con ritmo de negras y negras con puntillo-corcheas, se compone el tema identificativo del rey Alfonso XII.



Ejemplo 5. *El marqués de Salamanca*. “Campo del moro” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

La procedencia de los individuos se señala musicalmente a través de himnos, melodías y folclorismos propios de cada zona, adaptados por los distintos compositores a las escenas de cada filme (véanse ejemplos 1-7).



Película: *El crimen de Pepe Conde* (1946), de José López Rubio.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:23:33-0:23:50

Secuencia: Lucifer se presenta ante Pepe disfrazado de chino.

Música: Las maderas interpretan un sencillo y rítmico tema en donde los intervalos armónicos de quinta, los pasos de tono entre la sensible y la tónica, el discurso por grados conjuntos y saltos de tercera, el estrecho ámbito melódico y las repercusiones sobre una misma nota, evocan la música asiática con la que se introduce al diablo vestido de oriental.

Flautín

Oboe

Clarinete en Si♭ 1

Clarinete en Si♭ 2

Fagot

f

Ejemplo 1. *El crimen de Pepe Conde*. Nº11 “Tema chino” (1946, Manuel López-Quiroga). Madrid. Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:20:19-0:21:35

Secuencia: Elena y Armando pasean a caballo por la hacienda, charlan, contemplan el paisaje y el trabajo de los esclavos.

Música: El empleo de la escala menor natural, la monotonía melódica en torno al I, IV y V grados, el ámbito reducido, la recurrencia motívica y el ritmo marcado, rememoran los cantos sudafricanos que ilustran a los esclavos.

Andante

Bajo

p

Ejemplo 2. *Héroes del 95*. “Lamento de esclavos” (1947, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:34:44-0:38:08

Secuencia: Avisan al general Tampico del avistamiento de unos jinetes. Este da la orden de detenerlos, quitarles sus armas y documentos, y traerlos a su territorio para interrogarles.

Música: Al estilo del *Jarabe Tapatío* compuesto por José Leopoldo Enrique Reyes Oliva, se desarrolla este fragmento que distingue al general mexicano.



Ejemplo 3. *Héroes del 95*. N°15 (1947, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:09:15-1:11:42

Secuencia: Un marinero divisa un barco inglés. El capitán, que tiene problemas con su embarcación, se asusta al verlo.

Música: El himno británico determina la nacionalidad del navío.



Ejemplo 4. *Las inquietudes de Shanti Andía*. N°12 B.31 "Barco inglés" (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:24:39-0:25:03

Secuencia: Aldara y don Álvaro de Estúñiga cambian impresiones sobre la reina. Él la aprecia mientras que ella la odia por motivos desconocidos por don Álvaro.

Música: El empleo de la escala menor armónica, así como los motivos de fusas ornamentales interpretados por la flauta (compases 2, 4, 8-11), confieren al pasaje sonoridad árabe para describir a la doncella.

Flauta

f

Violines I

mf

//

Fl.

Vn. I

//

Fl.

Vn. I

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 5. *Locura de amor*. N°22 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:08:09-0:08:47

Secuencia: José de Salamanca llega a Madrid y busca alojamiento.

Música: Con ritmo de bolero discurre esta melodía para introducir al protagonista.



Ejemplo 6. *El marqués de Salamanca*. “Diligencia” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:19:43-0:20:11

Secuencia: Un pequeño camión lleno de refugiados extranjeros llega a la calle San Bernardo, en Madrid. Se detiene en el nº2 donde los hombres se apean y entran al

portal.

Música: La inclusión del comienzo del himno francés al final del fragmento, interpretado por las trompas (compases 5-7), caracteriza a los forasteros.



Ejemplo 7. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

La infancia aparece esporádicamente representada la filmografía estudiada. Para su descripción musical se emplean dos tipologías melódicas dependiendo de si lo que se

pretende resaltar es la candidez o, por el contrario, la inquietud, propias de estos personajes. Los pasajes musicales más generalizados se caracterizan por su sencillez, en correspondencia con la ingenuidad y llaneza de los protagonistas a los que ilustran. De contornos ondulados carentes de saltos interválicos pronunciados, se componen mediante la repetición continua de motivos, libres de adornos, a lo largo de su breve extensión que pocas veces favorece las modulaciones. Las tonalidades mayores exentas de cromatismos ornamentales, los *tempi* moderados y el timbre de cuerdas y maderas en conjunto o en solitario, completan su carácter tierno y alegre (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leito de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:52:49-0:53:03

Secuencia: Pedro se acerca a la cuna a ver a su hija Leonor antes de salir de cacería.

Música: Tema diatónico en Mi mayor, de línea ondulada y saltos interválicos moderados. El motivo de apertura, formado por corcheas y semicorcheas, determina el ritmo del pasaje. La lentitud del *tempo* y el sonido de la flauta participan, junto con el resto de elementos citados, en la creación de un ambiente tranquilo y entrañable.

**Tranquilo
piu mosso**

Flauta

mf

Ejemplo 1. *Inés de Castro*. “Salida de cacería” (1944, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

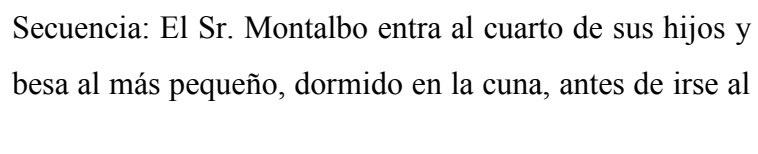
Cronometraje: 0:38:57-0:39:06

Secuencia: Plano del bebé de Joaquín y Antonia con su niñera. Abertura de *zoom* y plano de su padre que entra en la habitación, se acerca a él y le besa.

Andantino

Violas

Ejemplo 2. *Abel Sánchez*. Nº10 B.25 “Nana” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Andante

Violines I

The musical notation for Violins I shows a treble clef, key signature of one sharp (F#), and time signature of 6/8. The tempo marking "Andante" is at the top. The music begins with a piano (*p*) dynamic. It consists of several measures of eighth notes, some beamed together, followed by a measure with a fermata over a dotted half note. A ritardando (*rit.*) marking appears below the staff towards the end of the excerpt.

Secuencia: Carlos y Samuel van con Antonio a su casa para socorrer a su mujer que está grave. Samuel atiende a la paciente, mientras Carlos espera en el salón quien al de María, se acerca y habla con ella.

351

Andante

Violines I

mf

p

rit.

Ejemplo 4. *Confidencia* (1947, Manuel Parada de la Puente).

Los temas menos usuales para ilustrar a los niños, aluden a su carácter inquieto y juguetón, que es descrito mediante tesituras agudas, *tempi* movidos, figuras breves, saltos interválicos amplios, notas de adorno y leves *staccati*, interpretados asimismo por cuerdas y maderas (véanse ejemplos 30 y 31).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:10-0:17:37

Secuencia: Remedios, la casera, encuentra la muñeca de la hija de Fortunato, el antiguo inquilino, en una habitación del piso. La recoge y se la lleva a la niña a su

nueva casa.

Música: El juego de mordentes y corcheas separadas por silencios, junto con los grupos de fusas a modo de trinos, y la tesitura aguda, otorgan al tema que distingue a la niña su aire saltarín.

Allegretto gracioso

Flauta

p



Ejemplo 5. *Fortunato*. Nº6 “La niña” (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:22:18-0:22:28

Secuencia: Plano subjetivo de Elena que observa de izquierda a derecha a todos los inquilinos que se refugian con ella en el sótano, comenzando por los

niños. Instantes después, la mujer prosigue su conversación con Juan.

Música: Los trinos, los continuos saltos interválicos en la línea melódica y el flujo ininterrumpido de semicorcheas en *staccato*, son los responsables del son vivaracho con el que el tema destaca a los chiquillos.

Flauta

Violas

//

Fl.

Va.

Ejemplo 6. *El sótano*. Nº10 “Niños” (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Algunas carreras y oficios reciben apoyo musical a través de los estereotipos analizados, tales como los pasodobles para presentar a toreros, y la música modal distintiva del clero, entre otros (véanse ejemplos 1-3).



Película: *Ídolos* (1943), de Florián Rey.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:21:16-0:21:50

Secuencia: El diestro José Luis Gallardo se viste para la corrida.

Música: Un pasodoble acompaña al matador.



Ejemplo 1. *Ídolos* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Doña María "la Brava"* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:10:30-0:12:19

Secuencia: Un poeta en dirección a la corte se acerca a unos pastores del camino y les pregunta cómo se va a

Medina de Río seco.

Música: La sonoridad modal del bloque, obtenida gracias al VI y VII grados rebajados (compases 2, 8 y 12) y las continuas fluctuaciones semitoniales del III (sol' natural-compases 1, 3, 7, 9, 11 y 13; sol' bemol-compases 5, 6, 11 y 14), así como su diseño melódico con repercusiones sobre el II y V grados (compases 2, 4, 8, 10, 12 y 14) y giros ornamentales en torno al V y III (compases 2, 5, 9, 11, 12), le proporcionan su aire popular que caracteriza a los personajes.

Lento

Flauta

Oboe

Solo ad libitum

Fl.

Ob.

//

Fl.

Ob.

//

Fl.

Ob.

Ejemplo 2. *Doña María “la Brava”*. Nº4 “Pastores” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Balarrasa* (1950), de José Antonio Nieves Conde.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:41-0:19:00

Secuencia: El capitán Mendoza ingresa en el Seminario.
Se quita el uniforme militar y se pone la sotana.

Música: El empleo de la escala menor natural unido al *tempo* pausado, otorgan al tema una sonoridad mística y arcaica que acompaña al nuevo sacerdote.

Larghetto
(a6)

Violines I

p *espressivo*

f

Ejemplo 3. *Balarrasa*. Nº5 B.5 “Balarrasa vistiéndose de cura” (1950, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Voz en off. El narrador

La relación que establece el sonido con otros elementos del filme establece algunas de sus características, entre las cuales se halla el espacio. La dimensión espacial del sonido cinematográfico viene determinada por la fuente de la que procede. Cuando esta forma parte del espacio dramático de la película, da lugar a un sonido diegético. Si por el contrario, se encuentra al margen del mismo, origina un sonido no diegético. Del mismo modo, cuando la fuente está presente en pantalla, se produce el sonido *in* o visualizado, mientras que si está fuera de la imagen, se genera el sonido *off* o acusmatizado. La definición completa de sonido *off* designa a un sonido diegético o simultáneo cuya fuente sonora forma parte del espacio de la escena, pero en un área que no se ve en pantalla. Chion proyecta dichas particularidades sobre lo que él denomina sonido fuera de campo, mientras que al sonido *off* lo distingue como “aquel cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada”⁶⁵. La voz en *off* de tales características tiene su origen en los rótulos filmados del cine mudo que se intercalaban al comienzo de los planos, y eran leídos mentalmente por el público, cuando una voz no los leía en alto durante la proyección. Esta *voice over*, como también se la conoce, es propia del narrador y acompaña con frecuencia los mensajes impresos, ambos tratados a continuación.

La narración “es el proceso mediante el que el argumento presenta la información de la historia al espectador. Dicho proceso puede moverse entre esferas limitadas o ilimitadas de conocimiento y mayores o menores grados de subjetividad”⁶⁶. Con frecuencia, la narración fílmica emplea un narrador que puede ser un personaje de la historia (intradiegético) o un comentarista extraño a ella (extradiegético). En la filmografía objeto de estudio se encuentran ambas tipologías, aunque la más abundante es la correspondiente al narrador extradiegético, conocedor absoluto de la historia, que ofrece su relato en tercera persona⁶⁷. Su voz en *off* interviene tras los créditos iniciales a modo de introducción, mostrando al público el marco espacio-temporal en el que va a desarrollarse la trama. Asimismo puede presentar a sus personajes protagonistas y dejar entrever el cariz de los acontecimientos que los espectadores van a contemplar. Esta breve descripción puede ir acompañada de sendas imágenes que no hacen sino aclarar y

⁶⁵ CHION. *La audiovisión...*, p. 76.

⁶⁶ BORDWELL / THOMPSON. *Op. cit.*, p. 79.

⁶⁷ CANET, Fernando. 2002: *narración cinematográfica*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2003, p. 176.

completar visualmente sus palabras. La música colabora con el fin de ilustrar el discurso, mantener el carácter del filme ya expuesto por los genéricos y en algunos casos asistir las primeras imágenes de la película reforzando el conjunto audiovisual. Suena inmediatamente detrás de los créditos iniciales, y es, por lo general, un tema secundario que no suele volver a escucharse en el largometraje. Aunque este es el más habitual, existen otros momentos en donde interviene el narrador. Es posible que reaparezca en distintos instantes a lo largo de la acción ayudándola a avanzar, resumiendo ciertos sucesos y reubicando al público ante un cambio de escenario. En todas las ocasiones es frecuente escuchar la misma melodía unida a su voz en *off* en su primera aparición, a modo de *leitmotiv*. Sin embargo, pueden ser otros temas los que ocupen su lugar, por ejemplo el tema principal. La misma circunstancia se repite cuando el narrador toma parte también al final del largometraje pronunciando unas palabras a modo de conclusión o sentencia. La música que se interpreta puede ser la misma o diferente que en ocasiones precedentes, pero siempre con un desenlace esplendoroso.

El narrador intradieгético se da de manera esporádica en la filmografía española de posguerra, y suele participar en un momento aislado de la película en el que, situado en tiempo presente, relata ciertos eventos acaecidos en el pasado. A diferencia de los anteriores, en estos casos se puede ver su rostro al iniciar el relato para segundos después dejar paso a las imágenes correspondientes mientras su voz, ya en *off*, continúa describiendo los hechos. Los bloques musicales empleados en las secuencias son igualmente secundarios, afines al carácter del discurso y a sus imágenes.

Las melodías acompañantes de la voz del narrador en cualquiera de las situaciones descritas, ilustran tanto su contenido verbal como visual, por lo que su naturaleza varía en función de ambos. Pero hay una característica común que afecta a su nivel de audibilidad: todas ellas han de coexistir con la voz en *off* lo cual supone ocupar un segundo plano o permanecer de fondo frente a la palabra, a veces de un modo tal que se vuelven casi imperceptibles y resulta imposible la identificación de ningún tema con claridad. Una de las reglas fundamentales dentro de la composición musical cinematográfica es que frente a la palabra hablada, ya sea diálogo o voz en *off*, no existe ningún otro elemento sonoro prioritario, tanto es así que su presencia puede verse incluso anulada en favor de la inteligibilidad textual. Es por ello que, en lo que respecta a la música, han de cuidarse extremadamente aspectos como el timbre, el registro o la intensidad para que no interfieran con la voz, y al mismo tiempo consigan el efecto

dramático deseado⁶⁸. En los años treinta, la solución creada para que música y diálogos convivieran de la mejor forma posible fue la composición de melodías que giraban en torno a la palabra, en un tono suave, lírico y prácticamente inaudible, como “un tenue velo sonoro que penetra insensiblemente en el inconsciente”⁶⁹, de manera que la atención se centrara en la acción visual y en el discurso verbal sin riesgo a ser absorbida por la música. Los condicionamientos que entrañaban los métodos de grabación y reproducción sonora de aquella época no hacían sino enfatizar esa tendencia a la “neutralización” musical⁷⁰. No obstante, dicho modelo se perpetuó hasta los años cuarenta y a pesar de que algunos de aquellos problemas técnicos ya se habían solventado, aún quedaba mucho por hacer hasta que se generalizara la estereofonía propia del Cinemascope de los cincuenta o se alcanzara el sistema Dolby de los setenta, por lo que la dinámica todavía se veía resentida, sometida a forzadas subidas y bajadas de volumen, como sucede en los ejemplos aquí recogidos.

A pesar de que cualquier película puede incorporar un narrador, hay determinados géneros que, por sus características, precisan de él más que otros. Los filmes en los que más abunda son los épicos, concretamente aquellos que narran biografías o momentos cumbres en la vida de grandes personajes históricos. Se incluyen también en este punto algunos largometrajes de aventuras, protagonizados por personajes relevantes que han de ser ubicados y presentados con exactitud ante el espectador (véanse ejemplos 1-4).



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leitao de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:02:03-0:03:00

Secuencia: Interior de la iglesia de Alcobaça y de las tumbas de Inés de Castro y Pedro I de Portugal.

Narrador: “Viajero, si un día llegas a Portugal y tus pasos te llevan ante la iglesia de Alcobaça, entra en este viejo templo de los monjes del Císter. Bajo las altas bóvedas de la nave mayor, hallarás dos sepulcros que guardan desde hace seiscientos años los cuerpos de una dama española, Inés de Castro, y del rey Pedro I de Portugal. El rey mandó grabar en su sepulcro la historia de su amor a Inés. Una historia

⁶⁸ NIETO. *Op. cit.*, pp. 80-84.

⁶⁹ VALLS / PADROL. *Op. cit.*, p. 58.

⁷⁰ ADORNO / EISLER. *Op. cit.*, p. 108.

trágica y sublime que llena de pasión la Edad Media y que vamos a resucitar. Las piedras de Alcobaça te piden una oración por el alma de Inés de Castro y el rey Pedro I de Portugal. Corría por las tierras de Castilla el año 1336 de nuestro Señor.”

Música: Un órgano suena de fondo ambientando el recinto sacro. Se trata de uno de los ejemplos citados de imposible transcripción.

Ejemplo 2. *Inés de Castro* (1944, José Muñoz Molleda)



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:01:15-0:01:39

Secuencia: Plano de conjunto de Toledo con la catedral al fondo al que le suceden distintos planos de la ciudad.

Narrador: “En la imperial Toledo, solar de caballeros y cuna de las artes, donde las viejas magias se unen a las ciencias nuevas, y la tradición enriquece al progreso con una sabia de perpetuidad. En el mejor tiempo de España, cuando su vida era más rica, ejemplo de virtudes, archivo de elegancia y escuela de picardía. Un buen día, en el palacio de su audiencia.”

Música: Tema de sonoridad folclórica ilustrador del paisaje toledano.

Oboe

Violines I

//

Ob.

Vn. I

Ejemplo 3. *Dulcinea*. N°1Bis “Vista Toledo” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:01:30-0:02:51

Secuencia: Sucesión de diversos planos que muestran el mar bravío, las olas, las rocas y un gran velero.

Narrador: “Hace exactamente 153 años que la presente historia pudo muy bien ocurrir en cualquier isla del mar Caribe. Como ustedes saben, en aquel tiempo y en aquellas procelosas aguas cometíanse las mayores atrocidades que pueden concebirse en relación a la piratería, ya que era precisamente el mar Caribe el nido de los corsarios más feroces de todos los tiempos. Al grito de “¡barco a la vista!”, pronto seguía el pavoroso de “¡al abordaje!”, y los atropellos, la desolación y la muerte imperaban por doquier. Mas si hemos de ser sinceros, obligado es decir que de todos aquellos desalmados piratas, solamente uno, Bocanegra, amenazaba con ser invencible. Bocanegra burlaba una y otra vez las celadas que la justicia le tendía, y su fama como funesto rey del mar era tan temible como indiscutible. Bocanegra..., en fin, ahora verán ustedes, que para eso han pagado entrada, ¡caramba! A cada cual lo suyo.”

Música: La tonalidad de Sol mayor, el *tempo*, el ritmo ágil de corcheas y semicorcheas, y la tesitura aguda en la que se desenvuelve todo el pasaje adornado por mordentes, proporcionan jovialidad y optimismo que restan seriedad a las palabras del narrador, inclinando el filme hacia la comedia, género al que pertenece.

Allegretto

Flauta

f

Violines I

//

Fl.

Vn. I

f

Ejemplo 1. *El pirata Bocanegra*. N°1 (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:01:31-0:01:57

Secuencia: Imagen de clarines en un torneo medieval.

Seguidamente plano de María “la Brava” como ganadora

del mismo.

Narrador: “De aquel tornero glorioso donde combatieron damas, doña María Guzmán sale arrancando la palma. Pajes le llevan su arnés, pajes le llevan su lanza, pero ella lleva en sus ojos todo el fuego de las armas. ¡Ah! Digan plumas Castilla lo que dijeron espadas. Digan, digan. Con el hierro, con el hierro o la mirada, lleva la (...) doña María “la Brava”.”

Música: El sonido de las trompetas, el ritmo marcial de negras y corcheas enriquecido con el de tresillos y corcheas con puntillo-semicorcheas y el relieve otorgado al V grado, conceden al fragmento su carácter heráldico y triunfal, acorde con la narración y las imágenes que muestran a la protagonista.



Ejemplo 4. *Doña María “la Brava”*. Nº2 “Final Torneo” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Después de las películas épicas y de aventuras, los filmes bélicos son los que en mayor medida emplean la voz en *off* de un narrador, relatando hazañas de héroes o grandes contiendas de la historia (véanse ejemplos 5 y 6).



Película: *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:02:23-0:03:02

Secuencia: Plano del mapa de Filipinas que enlaza con el paisaje isleño correspondiente, sobre el que aparece

montado a caballo el correo, dispuesto a cumplir su cometido.

Narrador: “Año de 1898, tierra de Baler, Costa Oriental de Luzón, donde un puñado de hombres lejos de la patria mantienen en pie sin petulancia su bandera. Aislamiento, sol, fatiga, lucha, soledad y nostalgia. Y el último correo adelante. Su meta, un pueblo perdido. Su misión, llegar. Por eso los personajes de esta historia son todos reales. Vivieron y murieron cuando esas dos sencillas aptitudes se probaban como virtudes españolas en la tierra delicada y terrible de las islas Filipinas.”

Música: El pasaje introductorio de la flauta de sonoridad exótica (compases 1-5) acompaña las primeras palabras del narrador que sitúan el filme en su contexto espacio-temporal. El resto del fragmento, tenso y dinámico, caracteriza las imágenes del correo a caballo y el peligro al que se enfrenta, a través del *ostinato* de cuerdas, la intervención de las trompas a modo de llamada (compases 7-11), la enunciación del tema principal de la película en manos de la flauta (compases 13-16), y el insistente semitono entre do’ sostenido y do’ natural en la línea de los violines que sustenta el pasaje.

Lento

Flauta

dolce

Trompas en Fa

Violines I

//

Allegro

Fl.

Tp.

1ª

Vn. I

arco

//

9

Fl.

Tp.

Vn. I



Película: *El santuario no se rinde* (1949), de Arturo Ruiz Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:38:25-0:39:00

Secuencia: Marisa, desvelada por sus pensamientos, se levanta de la cama en busca de Luis. Su voz en *off* narra

los hechos.

Narrador: “Había cesado el cañoneo. Todo dormía en el santuario. El sueño era a veces la única compensación de aquella vida, pero yo no podía dormir. Una extraña inquietud se había apoderado de mí. No podía estar acostada, me levanté. Sentí como una voz interior que me llamaba, tenía como un presentimiento. Las palabras de Cortés sonaban una y otra vez en mi cerebro. Sabía que la situación de Luis era cada vez más difícil en el santuario, pero también sabía que sus sentimientos eran los míos. Yo compartía su ilusión de vivir y, contra mi voluntad, casi inconscientemente, fui a buscarle”.

Música: Se interpreta uno de los temas centrales del filme de carácter sacro debido a su sonoridad modal, en correspondencia con el escenario que sirve de refugio a los personajes y en torno al cual se desarrolla la historia. El bloque acompaña las palabras de la muchacha y proporciona unidad al largometraje.



Ejemplo 6. *El santuario no se rinde*. Nº9 “Dormitorio Marisa” (1949, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Las películas policíacas también pueden incorporar un narrador de forma ocasional, para describir la psicología de los personajes, sus movimientos y el motivo de sus acciones (véanse ejemplos 7 y 8).



Película: *María Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:08:54-0:11:53

Secuencia: La voz en *off* del comisario relata los acontecimientos mostrados en imágenes.

Narrador: “Había algo extraño en el crimen, al parecer tan vulgar que me preocupaba. Yo no podía fundar ninguna sospecha en hechos concretos, ni podía identificar a la víctima por documentos o cartas personales. Solo había como punto de apoyo el retrato dedicado que se encontró en el piso y una peineta. Era todo tan modesto que no podía (...) la idea de que el móvil del asesinato hubiera sido el robo. Tenía la convicción de que se había cometido la noche anterior a su descubrimiento, pero su salida por la mañana a la calle estaba comprobada suficientemente, no solo por el testimonio de la vecina, sino por el de una verdulera que aseguró haberla visto pasar por su puesto aquella mañana; y por el del chico de una taberna que le saludó cuando pasaba porque la conocía de haber entrado el día anterior a comprar vinagre; y por el del zapatero, de quien también era conocida. Incoado el sumario pronto se sobreseyó por falta de pruebas, y la fotografía y la peineta de la víctima quedaron en mi poder como piezas curiosas del pequeño museo criminológico que por entonces yo comenzaba a formar. Pasaron los meses y aquel crimen aparentemente vulgar seguía ocupando mi imaginación, cuando un día pasé casualmente por un escaparate donde vi una peineta exactamente igual a la que yo guardaba, y contra lo que había creído, aquella peineta era de gran valor. De súbito se me ocurrió pensar que una joya de tal precio no podía pertenecer a una persona de condición humilde, y examinada la peineta con más atención logré descubrir en ella el nombre de un conocido joyero de la capital al que fui a visitar inmediatamente. El joyero reconoció la alhaja como vendida por su establecimiento. Por fin encontraba un destello que animaba un poco la oscuridad que envolvía al crimen. Hallaba al fin un indicio, un rastro, un motivo para construir nuevas hipótesis. Consultados sus libros se averiguó sin dificultad que la peineta se había vendido a un conocido ganadero. Busqué informes de Prado Rey. Había derrochado una fortuna en el juego, y de concesión en concesión llegó a verse mezclado en negocios de moralidad dudosa cuya responsabilidad pudo eludir ante la policía.”

Música: Extenso y pausado fragmento para acompañar el ritmo de la narración, cuya naturaleza modulante, destaca los cambios emocionales que acontecen en el discurso, pasando del drama a la esperanza y viceversa.

Moderato

Violines I

8va

loco

Ejemplo 7. *María Fernanda “la Jerezana”*. N°2 B.7 “Relato del comisario” (1946, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Apartado de correos 1001* (1950), de Julio Salvador.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:00:01-0:01:00

Secuencia: La película empieza con un pregenérico (secuencia que precede a los créditos y determina el

género filmico) donde interviene el narrador mientras se muestran diversas imágenes de la ciudad.

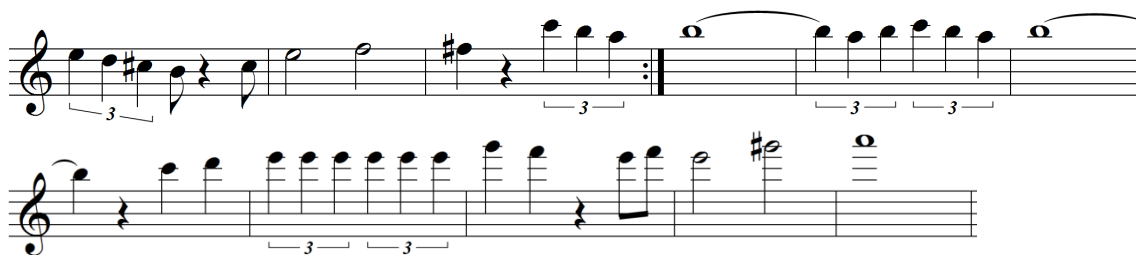
Narrador: “Emisora Films, siempre a la vanguardia del cine nacional, ha querido realizar una película distinta de las demás. Una película que incorpora por vez primera en nuestras pantallas, el sentido realista de la actualidad más palpitante. Su anécdota se basa en uno de los muchos casos que diaria y desgraciadamente ocurre en una gran ciudad cualquiera. Es la historia silenciosa y abnegada de unos hombres que por vocación y honradez arriesgan su vida con el único objeto de defender a la sociedad de todos aquellos que intentan perturbarla. Esta película ha sido filmada en las mismas calles, plazas, edificios y ambientes naturales en los que se supone pudo haber ocurrido el hecho que se da como real. Queremos pues agradecer a todas las entidades tanto públicas como privadas la valiosa y desinteresada ayuda que nos han prestado para la total realización de este filme que hoy tenemos el honor de proyectar ante ustedes.”

Música: Tema principal de ritmo latino y bailable para abrir el largometraje que imprime optimismo a la narración en contraste con la tensión propia del filme policíaco. Interviene en otros momentos del mismo adaptando sus características a las necesidades de la imagen, unificando con ello la película.

Allegro

Violines I

The musical score for Violines I is written in 2/4 time and marked 'Allegro'. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The first staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff continues with a similar triplet pattern. The third staff introduces a new melodic phrase. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fifth staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The sixth staff continues with a similar triplet pattern. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase.



Ejemplo 8. *Apartado de correos 1001* (1950, Ramón Ferrés i Mussolas).

En la comedia y el drama se hace uso del narrador como introducción fílmica o para sintetizar determinados acontecimientos (véanse ejemplos 9-15).



Película: *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:23:52-0:28:17

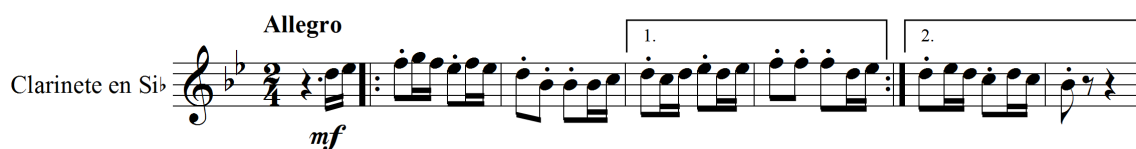
Secuencia: Garviza narra a sus nuevos huéspedes la historia de su hotel y de la trágica muerte de su hijo cuyo fantasma aún vaga por el edificio. Sucesión de escenas

que muestran la historia.

Narrador: “Hace 35 años este olvidado y ruinoso caserón en el que hoy se cobija mi vejez era para los excursionistas una deliciosa pausa en el camino, y para los enamorados un discreto y alegre refugio. Una aureola galante justificaba su título y atraía con fuerza irresistible a las más hermosas damas y a los más apuestos (...) de la época. Melodías que los años marchitaron, vales románticos con ritmo de olas, cuyas notas agitaban cual suave brisa las galas femeninas, animaron estos salones que yo regía entre discretos galanteos: -¡Usted señora, tan encantadora como hace cuarenta años!”-. Y para que nada faltase a mi felicidad, yo poseía un hijo, bello como un Apolo, sencillo como una florecilla silvestre, criatura angelical. Su candor impresionaba a conocidos y extraños, porque educado en los más sanos principios, Abelardo, que así se llamaba mi vástago, era incapaz del más ligero devaneo. Mas la fatalidad dispuso que la desgracia en forma de automóvil y mujer hermosa, llamase un día a mi puerta. Aquella desconocida había de traerme la ruina, y enloquecido, subyugado, ya no tuve más ilusión, ¡ay!, que rendir a la bella y hacerla caer. Me sentía capaz de las mayores locuras, había perdido la cabeza. No había nada, nada en el mundo que pudiera detenerme. Vivir junto a ella el más bello idilio. Sus coqueteos y sus miradas aceleraban la marcha de mi corazón. Y cuando todo era felicidad en torno mío, al dirigirme una

noche a mi alcoba, creí escuchar un murmullo. ¿Era posible aquello? ¿No me engañaba mi mente acalorada? ¡Oh no, la desgracia era cierta! ¡La infame traicionábame con mi propio hijo! No supe contenerme. Ciego de ira increpé a los traidores que no supieron defenderse. Mi mano cayó sobre el rostro de Abelardo. Su pie sobre la espinilla de este humilde servidor. ¡Maldición! De pronto sonó un disparo. Corrí con el alma transida de angustia. ¡Horror! Mi hijo había segado su fresca vida. La cosa efectivamente era para caerse de espaldas. La mujer aquella, acosada por los remordimientos, huyó para siempre en el mismo aparato infernal que la trajo a mi casa. Quedé anonadado. Todos los días paseaba mi desesperación tan larga como los pasillos sin pensar que la maldición empezaba a dar su amargo fruto. ¿Qué era aquello? ¿Mi hijo? ¡Imposible! – “¡La radio!”—pensé. Y cuando entré en su cuarto (...). El fantasma de mi infortunado Abelardo traspasaba las paredes como un vulgar tenorio musical. A partir de aquella noche aciaga, esta casa y cuantos seres humanos habitaban en ella se vieron gobernados por una fuerza sobrenatural. ¡Ah! Por si esto fuera poco, un día, en la hora solemne de la medianoche, el espectro de mi hijo hizo acto de dramática presencia. Ante su poder sobrenatural, hasta los objetos sin vida mostraron su asombro y su voz retumbó en el espacio para mi desesperación y tormento. El miedo se apoderó de los huéspedes y huyeron desesperadamente arrollándolo todo en su pánico angustioso. Ni uno solo se acordó de retirar la factura. Así sobrevino mi ruina y mientras lamentaba inútilmente mi infortunio, las paredes se desconchaban, los muebles eran pasto del polvo y las telarañas, y las gentes del contorno tejían, y con razón, una macabra leyenda en torno a mi triste existencia. Quedé solo, arruinado, y lo que es peor, indefenso bajo la maldición que pesa sobre mí y sobre esta casa y de la que jamás me volveré a ver libre.”

Música: Melodía de carácter humorístico, al igual que el filme y la narración. Muestra como elementos característicos: el timbre, ritmo repetitivo, notas repercutidas, movimiento por grados conjuntos dentro de un ámbito estrecho y notas en *staccato*.



Ejemplo 9. *Viaje sin destino* (1942, Juan Quintero Muñoz).

A este pasaje le suceden otros similares aderezados con efectos sonoros que siguen de cerca el discurso y las imágenes, como sucede con el *Vals de las olas* de Juventino Rosas, adaptado por Quintero de la siguiente manera:

Allegro

Clarinetes en Si \flat

mf

Ejemplo 10. *Viaje sin destino* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El hombre que se quiso matar* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:01:25-0:02:04

Secuencia: Distintos planos de la ciudad y de la fábrica donde se desarrolla el filme a las afueras de la población.

Narrador: “En la ciudad provinciana, apacible y tranquila, un hecho sorprendente ha venido a truncar la paz de los hogares. El suceso, tuvo su origen en una fábrica que se alza majestuosa y espléndida en las afueras de la población. Es su única conquista y el orgullo de todos los vecinos de la comarca. También esta fábrica de cementos El Castor era la ilusión de nuestro héroe, un pobre muchacho como a simple vista puede verse, que ahora mismo va a contarnos su extraña historia.”

Música: Los trémolos de la flauta sobre el V grado y la dinámica melodía en *pizzicato* de los violines que recalcan la armonía de tónica y dominante, aportan al pasaje la vitalidad y optimismo propios del género cómico al que pertenece el largometraje.

Andante

Flauta

mf

Violines I

pizz.

//



Ejemplo 11. *El hombre que se quiso matar* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:01:33-0:02:33

Secuencia: Diversas imágenes de Sevilla.

Narrador: “Sucedio en Sevilla. En esta Sevilla bella y musulmana donde las mujeres son tras la mantilla una

maravilla de gracia cristiana. Sucedio en Sevilla, jardín del rey moro, novia luminosa del Guadalquivir en donde se peina la Torre del Oro con peines de luna, de concha y zafiro. La Giralda supo del cómo y del cuándo por el viento norte, galante veleta, y mujer en todo lo fue pregonando de las azoteas a las plazoletas, y toda Sevilla gozó con el cuento, pues de boca en boca corrió su verdad desde los balcones del Ayuntamiento a los corralillos de la vecindad. Y en el Labradores, y en la barbería, y de calle Sierpes a la Resolana corren comentarios de noche y de día dando volteretas como una campana. ¿Fue de mentirilla?, eso no lo sé. Sucedio en Sevilla. Veréis cómo fue.”

Música: El sonido de fondo de una guitarra ilustra el escenario descrito por el narrador y las imágenes. Se trata de uno de los ejemplos citados de imposible transcripción.

Ejemplo 12. *Rumbo* (1949, Manuel López-Quiroga)



Película: *Brindis a Manolete* (1948), de Florián Rey.

Compositor: José Muñoz Molleda.

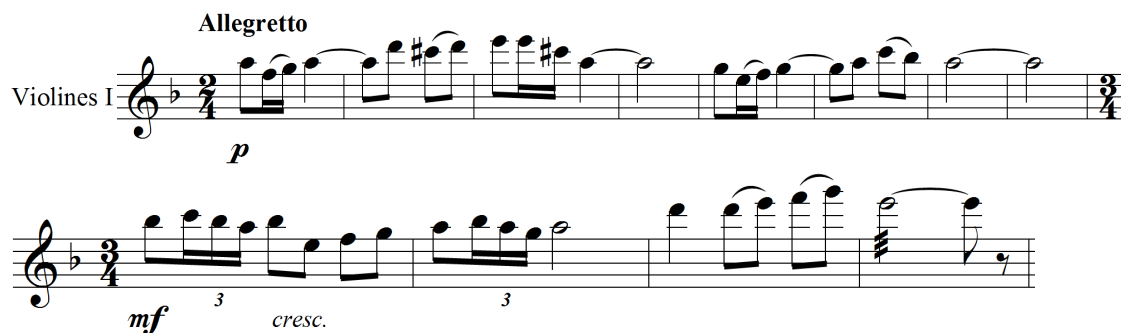
Cronometraje: 0:01:37-0:03:10

Secuencia: El narrador introduce la película hablando del mundo del toro, de los toreros y de Sevilla, al tiempo que se muestran imágenes relacionadas.

Narrador: “De vez en cuando, las tierra de sol y toros conocen una juventud ardiente que lleva en los ojos el fuego taurino como marca de casta y predestinación. Son los ídolos del futuro, el brote nuevo con que la primavera renueva el árbol viejo del toreo.

Sombras de Romero, Pepe Hillo, Cúchares, Paquío, Lagartijo, Frascuelo, Joselito, Belmonte. Al dibujar arte en los ruedos, escribisteis historia y hoy la historia ha cerrado un gran capítulo: Manuel Rodríguez, Manolete. En la Córdoba de los califas creció su arte como columna base para una nueva mezquita taurina. Y el Cristo de los faroles escuchó sus plegarias de niño y de hombre. La casa breve y blanca de la (...) meció sus sueños de gloria. Esa fe eterna para el agua del aplauso que se quebró un día en la arena de la plaza de Linares bajo un miura llamado Islero. Sea esta película un homenaje al héroe muerto, a su hazaña, al espíritu inmortal de un arte que sobrevive al hombre renovando la primavera.”

Música: El pasodoble es empleado para caracterizar el filme biográfico sobre el torero Manolete, introducido por la voz en *off* y los fotogramas acompañantes.



Ejemplo 13. *Brindis a Manolete*. Créditos. 2º Pasodoble (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El hijo de la noche* (1949), Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:27:35-0:28:24

Secuencia: Martín, tras pelearse en el campo con su criado Santiago a quien culpa de la muerte de su mastín, se aleja del lugar acompañado de sus hijos Lauro y

Darío, con quienes se dirige al lago para tomar un baño. Lauro narra los hechos en diversos momentos del filme.

Narrador: “Para mi padre aquel asunto estaba terminado. No obstante, una animosidad alimentada durante tanto tiempo, no podía extinguirse en el transcurso de una reyerta precisamente. A mi entender, el odio solapado se transformaba a partir de aquel momento en un antagonismo abierto.”

Música: El tema principal, con elementos románticos, tales como los motivos arpegiados y escalísticos a través de los cuales se recorren grandes distancias interválicas (compases 3-4, 6-7), los ritmos con puntillo y los cromatismos

ornamentales, cubre los distintos momentos narrativos proporcionando unidad al filme y realizando su carácter apasionado.



Ejemplo 14. *El hijo de la noche*. “Portada” (1949, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:42:27-0:43:39

Secuencia: El sacerdote narra con detalle el tratamiento que Javier, el doctor, tuvo que poner en práctica para lograr la curación de Isabel. Secuencia de montaje con

las diversas imágenes correspondientes al discurso.

Narrador: “A pesar de su primer fracaso, siguió estudiando con el entusiasmo el caso de Isabel. ¡Ay, cuántas noches pasó en vela leyendo en libros y revistas los últimos adelantos de la ciencia! Llegó a la conclusión de que el problema no consistía únicamente en calmar las crisis de la enferma. Había que fortalecer su débil cerebro, darle una vida nueva. Y fue creando alrededor de Isabel una atmósfera grata. Hizo que en su ánimo renacieran antiguos sentimientos. Quizá, el primero, el más femenino: la coquetería. Con paciencia y tesón la interesó por todas las cosas que hacen bella la vida. Unos días, era cuidar y recoger las flores del jardín. Otro, jugar con las palomas que ya la conocían, y que, a la espera de unas migas de pan, revoloteaban a su alrededor. A veces, Javier se dejaba ganar una partida de damas. Isabel recobraba la alegría de vivir y aprendía a reír otra vez. Yo colaboré en esta tarea despertando sus sentimientos religiosos porque había que recuperar su alma, pero su alma entera robustecida con el vigor de la fe, y ella misma empezó a rogar a Dios por su curación.”

Música: Melodía serena en modo mayor para destacar los lentos progresos curativos de Isabel y el ambiente cálido y apacible que vuelve a rodearla.

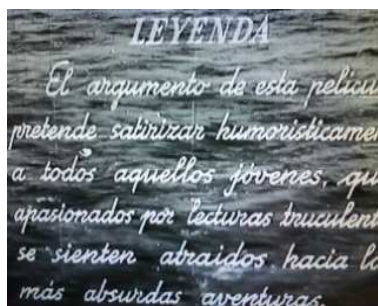


Ejemplo 15. *De mujer a mujer* (1950, Juan Quintero Muñoz).

Mensajes impresos

Además del diálogo y la voz en *off*, existe otro medio de advertir a los espectadores sobre ciertos episodios sin para ello acudir a la palabra hablada. El lenguaje escrito es un medio absolutamente eficaz para conseguir dicho objetivo y ha sido utilizado en múltiples ocasiones en el cine español de la posguerra. Mientras que los simples y breves carteles indicativos de fechas y lugares no están representados en este apartado al no precisar del acompañamiento musical dada su objetividad y concisión, los casos aquí englobados constituyen momentos de cierta relevancia en el relato filmico, pues además de proporcionar información de todo tipo, de forma más o menos extensa y detallada, son, muchos de ellos, portadores de mensajes de índole emocional y, por tanto, dependientes en su mayoría del sustento musical.

Algunos filmes insertan tras los genéricos un texto escrito en primer plano que pueda ser leído directamente por los espectadores, con la misma finalidad que implicaba la inclusión de un narrador al comienzo de la película: ubicar la historia en un escenario espacio-temporal, presentar a los personajes o iniciar el relato. Puede aparecer a modo de página de un libro, impreso sobre un fondo neutro, blanco o negro, o directamente sobre las primeras escenas del largometraje. La música acompañante es similar a la analizada en el epígrafe dedicado al narrador, es decir, su naturaleza está a merced del contenido textual, del género filmico y de la imagen, salvo que en este caso permanece en primer plano sonoro. A pesar de la eficacia del procedimiento, son muy pocos los filmes que se inclinan por él frente a los que optan por la voz en *off* de un informador (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Un ladrón de guante blanco* (1945), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:01:03-0:01:16

Secuencia: Leyenda al finalizar los créditos con el mar como fondo que enlaza con la primera escena.

Leyenda: “El argumento de esta película pretende satirizar humorísticamente a todos aquellos jóvenes, que apasionados por lecturas truculentas, se sienten atraídos hacia las más absurdas aventuras.”

Música: Como es habitual en las comedias, un tema sincopado inspirado en el *jazz* presenta el largometraje.

Moderato

Trompetas en Do

Vibráfono

Violines I

mf

//

Allegro

Tpt. en Do

Vib.

Vn. I

mf

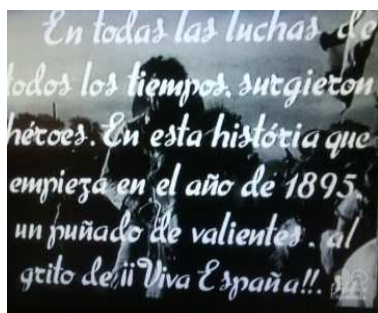
//

Tpt. en Do

Vib.

Vn. I

Ejemplo 1. *Un ladrón de guante blanco* (1945, Joan Duran i Alemany).



Película: *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:01:28-0:02:02

Secuencia: Leyenda con las imágenes de la caballería al galope como fondo.

Leyenda: “Agradecemos al Excmo. Sr. Ministro del Ejército y con él a nuestro Glorioso Ejército, así como al Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército la valiosa colaboración prestada. En todas las luchas de todos los tiempos, surgieron héroes. En esta historia que empieza en el año de 1895, un puñado de valientes, al grito de ¡¡Viva España!! sufrieron y murieron por honrarla. Algunos personajes son históricos; los más los creó la fantasía, otros vivieron en sus horas de lucha, un romance: el amor. Que esta película sea un homenaje ofrecido a los héroes de ayer, a los de hoy y a los del futuro.”

Música: Bloque de carácter militar para introducir el filme bélico, con una parte inicial basada en el toque de diana *Quinto Levanta* en manos de las trompetas (compases 1-8), que da paso a un enérgico fragmento (compases 11-22) donde un *ostinato* de cuerdas simula la cabalgada mostrada en imágenes, sobre la que resuenan los metales emitiendo los intervalos de quinta asociados al género cinematográfico con un característico ritmo de corchea con puntillo-semicorchea.

Allegro

Trompeta en Do 1 *mf*

Trompeta en Do 2 *mf*

Violines I

Violas

//

Presto

Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I

Va.

f

mf

//

Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I

Va.

mf

mf

//

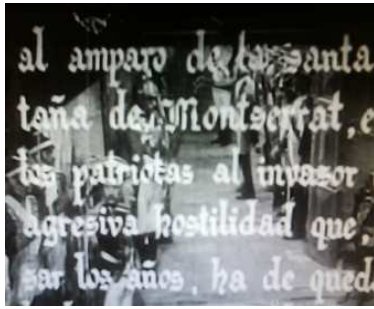
Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I

Va.

Ejemplo 2. *Héroes del 95* (1947, Joan Duran i Alemany).



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:00:12-0:00:25

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

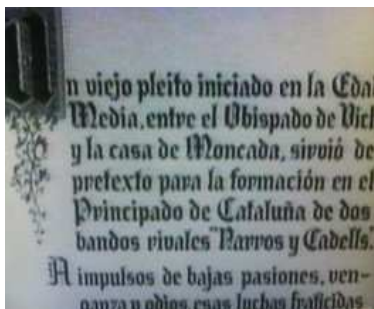
Secuencia: Leyenda sobre las primeras imágenes del filme como fondo.

Leyenda: “4 de junio de 1808. El eco del 2 de mayo en Madrid vibra aún en el corazón de los españoles, cuando las tropas de Napoleón que marchan hacia Zaragoza y Valencia, reciben la orden de castigar a los pueblos catalanes en rebeldía” (...) “al amparo de la santa montaña de Montserrat, esperan los patriotas al invasor, con una agresiva hostilidad que, al pasar los años, ha de quedar grabada como gesta heroica en el glorioso libro de la historia de España.”

Música: Como en el caso precedente, un *ostinato* en la sección de los violines simboliza la galopada reflejada en pantalla (compases 3-5), seguido de un rápido toque de tambor (compases 5 y 6) ligado al título y carácter del largometraje

Largo **Prestissimo**

Ejemplo 3. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Don Juan de Serrallonga* (1948), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:02:07-0:02:42

Secuencia: Leyenda al final de los créditos.

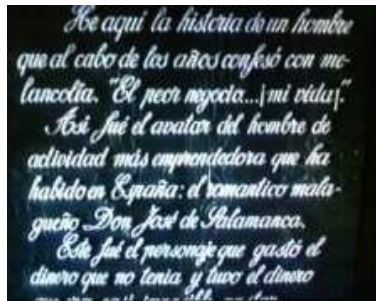
Leyenda: “Un viejo pleito iniciado en la Edad Media,

entre el Obispado de Vich y la casa de Moncada, sirvió de pretexto para la formación en el Principado de Cataluña de dos bandos rivales “Narros y Cadells”. A impulsos de bajas pasiones, venganzas y odios, esas luchas fraticidas fueron degenerando al correr de los años. Fue allá por el 1623, cuando la lucha se hizo más violenta. La muerte y desolación azotaban el Principado... Las Guillerías Estribaciones del Pirineo sobre el suelo Catalán...”

Música: Melodía de carácter fúnebre y procesional en donde resalta la armonía de tónica y el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea para acompañar la trágica leyenda. La última parte, de sonoridad modal, se asocia al género épico del filme (compases 12-15)



Ejemplo 4. *Don Juan de Serrallonga* (1948, Joan Duran i Alemany).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

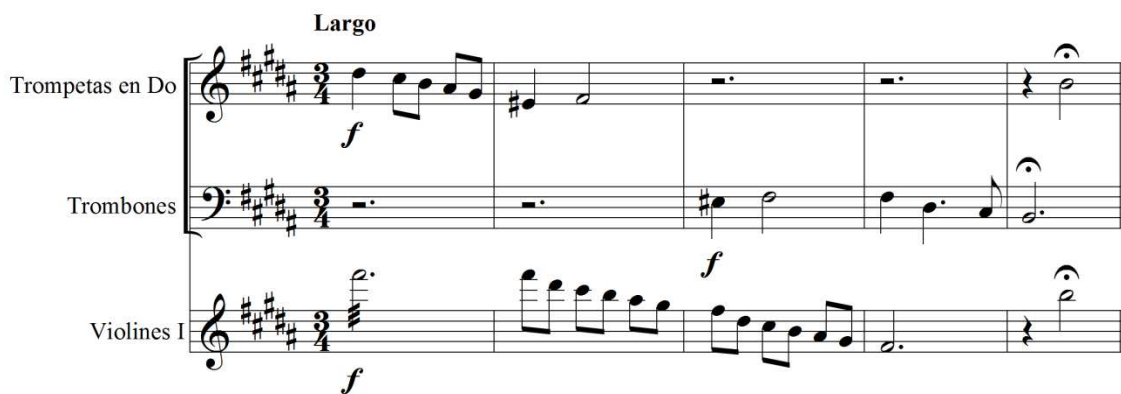
Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:02:04-0:02:25

Secuencia: Leyenda al final de los créditos.

Leyenda: “He aquí la historia de un hombre que al cabo de los años confesó con melancolía. “El peor negocio... ¡mi vida!” Así fue el avatar del hombre de actividad más emprendedora que ha habido en España: el romántico malagueño don José de Salamanca. Este fue el personaje que gastó el dinero que no tenía y tuvo el dinero que era casi imposible gastar.”

Música: El comienzo de uno de los temas centrales de la película, interpretado previamente en los créditos, cubre la leyenda. El *tempo* tranquilo, el semitono ascendente entre los grados IV y V (compases 2 y 3) y el suave comienzo de las cuerdas con trémolos sobre la dominante, le otorgan un cariz romántico que presenta al decimonónico personaje.



Ejemplo 5. *El marqués de Salamanca* (1948, José Muñoz Molleda).

Con un impacto mayor que las leyendas, las principales secuencias que emplean la palabra escrita son aquellas que tienen por objeto mostrar a un personaje leyendo o escribiendo una carta. Resulta llamativo lo habituales que eran tales imágenes en la cinematografía estudiada, incluyéndolas hasta tres y cuatro veces en un mismo filme, y aunque lo más recurrente era emplear una carta como soporte textual, ello no impedía que en otros casos se utilizara un periódico, un telegrama o una pequeña nota.

Existen varias formas de transmitir estas noticias al espectador. El escrito puede presentarse ya terminado en manos de su destinatario o bien ver cómo lo redacta su autor. En cualquier caso, las imágenes suelen optar por el silencio verbal mostrando un primer plano del mensaje, de manera que el público pueda leerlo por sí mismo. Si este no tiene acceso visual al texto, es el destinatario quien se lo transmite a través de su lectura en voz alta y, en algún caso aislado, la voz en *off* del remitente, a modo de monólogo o declamación. Pero incluso ambas pueden omitirse, en cuyo caso la expresión facial junto con la música acompañante son las únicas vías de comunicación con las que cuenta el espectador para recibir el mensaje.

La melodía utilizada puede incorporar diversas funciones dependiendo de la cantidad de información que cada escena muestre. En aquellos casos en donde el público escucha el contenido de la noticia, la música, en un segundo plano, no hace más que captar y acentuar las frases, adhiriéndose al sentimiento que estas sugieren complementando la situación. Para Chion, la finalidad de la música en estas situaciones es mucho más compleja: “...desempeña la función, a la vez modesta y preciosa, de <<despegar>> la voz hablada de las imágenes sobre las que resuena, de los límites naturalistas, de los límites del tiempo y del lugar concreto”⁷¹. Si los espectadores tan solo leen el texto, la

⁷¹ CHION. *La música...*, p. 239.

música adquiere protagonismo al suplir e interpretar el vacío verbal, confiriendo mayor realce a la imagen. Por último, si únicamente son los gestos del personaje los que comunican la noticia, la música ha de traducir con exactitud su contenido, definir el sentido de la escena e interpretar el subtexto emocional asegurándose de que el espectador interpreta correctamente lo que ve. Es posible encontrar algún filme en



donde la melodía se ausenta durante la lectura para crear tensión o expectación a través del silencio, e intervenir al término de esta magnificando el sentido del mensaje, como ocurre en *Fortunato* (1941) de Fernando Delgado (0:05:25-0:06:44) cuando el protagonista lee una carta en donde se le comunica el despido laboral y seguidamente

suenan tres fuertes acordes de carácter siniestro ligados a la fatal noticia que rompen la intriga creada por el silencio previo (véase ejemplo 1).



Ejemplo 1. *Fortunato*. N°2 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Sin embargo, lo habitual es que la música cubra toda la escena, complementando, subrayando o dando sentido al contenido general de la noticia, al término de la cual finaliza, continúa sonando en la siguiente secuencia con la que se encuentra relacionada, o bien enlaza sin interrupción con otra melodía que acompaña una nueva situación.

A pesar de que es común incluir varias escenas de este tipo dentro de una misma película, no lo es el uso del *leitmotiv* para ellas como podía ocurrir con el narrador. Mientras que este no cambia a lo largo del filme y su discurso, en sus diversas intervenciones, suele mantener el mismo cariz en todas ellas, las escenas de la carta están a merced del contenido del mensaje, de su autor y de su destinatario, pudiendo cambiar uno, dos o los tres de ellos en cada ocasión, por lo que no tiene sentido asignar un único tema a dichas situaciones.

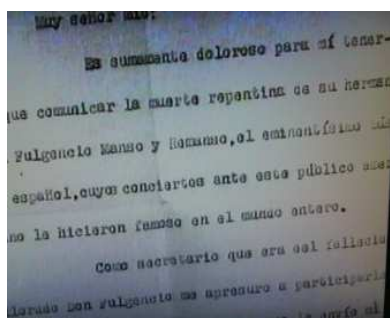
Es frecuente que el tema principal o algún tema central del largometraje se unan a algunas imágenes, pero si estas se repiten durante el filme lo usual es que sean temas

secundarios los que sustentan los sucesivos mensajes. En algunos casos es el escenario, el género filmico o el carácter del personaje, entre otros aspectos, los que aparecen representados musicalmente y no el mensaje textual que se ve en pantalla (véanse ejemplos 2 y 3).

En *Treinta y nueve cartas de amor* (1949), de Francisco Rovira Beleta, uno de los protagonistas, Alberto, lee en voz alta en presencia de la criada la nota escrita por su esposa Julieta donde le comunica que le abandona (0:57:15-0:57:36). A pesar de la grave noticia y el enfado que provoca en Alberto, el tema compuesto por Manuel Parada de la Puente, uno de los centrales del filme, no hace sino caracterizar una vez más la comedia filmica.



Ejemplo 2. *Treinta y nueve cartas de amor*. N°30 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



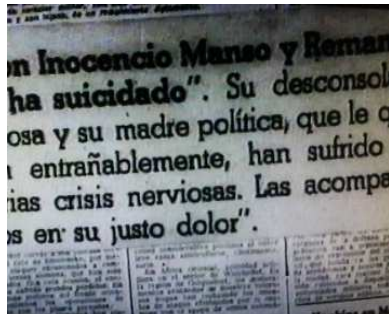
La apatía de Inocencio en *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino, aparece inalterable incluso cuando es informado de la muerte de su hermano a través de la siguiente carta: “Muy señor mío: Es sumamente doloroso para mí tenerle que comunicar la muerte repentina de su hermano Don Fulgencio Manso y Remanso, el eminentísimo músico español, cuyos conciertos ante este público americano le hicieron famoso en el mundo entero. Como secretario que era del fallecido llorado Don Fulgencio me apresuro a participarle...” (0:28:21-0:30:06). La tranquila y casi estática melodía de José Ruiz de Azagra se une a la desgana del protagonista y su reacción casi indiferente ante la trágica noticia.



Ejemplo 3. *El difunto es un vivo* (1941, José Ruiz de Azagra).

No obstante, la mayoría de las veces es el contenido del informe el que dicta las características musicales, diferentes en cada secuencia pero afines a los clichés habituales que permiten identificar sucesos de toda índole tales como la felicidad, la desgracia, el peligro, entre otros. Los mensajes hallados en la filmografía investigada pueden clasificarse en cuatro tipologías que, dispuestas en orden decreciente de aparición, son: trágicos, tensos, cómicos y de amor.

Se muestran con frecuencia mensajes que transmiten diversidades o infortunios: abandonos, muertes, despedidas, desengaños, entre otros, que suscitan, en quienes las leen, sorpresa o desesperación. Este tipo de imágenes y su contenido suelen causar un fuerte impacto en el espectador (véanse ejemplos 4-9).



Película: *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:40:04-0:40:27

Secuencia: Los periódicos publican la muerte de Inocencio. Seguidamente se habla de la llegada a

España del pianista don Fulgencio, hermano del difunto.

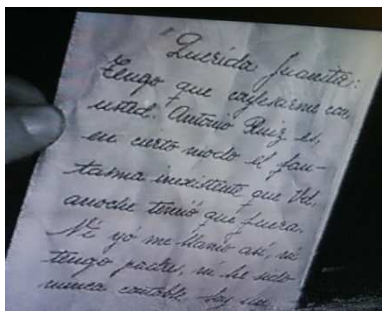
Mensaje: “Don Inocencio Manso y Remanso se ha suicidado. Su desconsolada esposa y su madre política, que le querían entrañablemente, han sufrido ya varias crisis nerviosas. Las acompañamos en su justo dolor.”

Música: Tema de carácter sombrío y dramático en Do menor, de *tempo* lento y notas largas que avanzan sobre la dominante, mientras la caja marca el ritmo en negras y corcheas con puntillo-semicorcheas.

Adagio

//

Ejemplo 4. *El difunto es un vivo* (1941, José Ruiz de Azagra).



Película: *El fantasma y doña Juanita* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:50:05-0:51:25

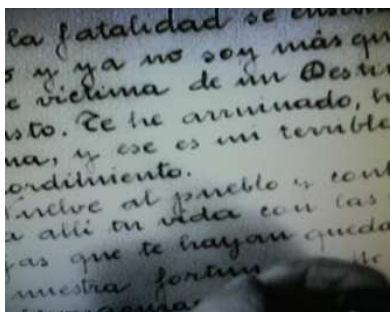
Secuencia: Antonio, temeroso y avergonzado de que Juanita le reconozca cuando salga a actuar vestido de payaso, le escribe una nota donde le explica su verdadera situación e identidad, poniendo así fin a la farsa.

Mensaje: “Querida Juanita: Tengo que confesarme con usted. Antonio Ruiz es, en cierto modo el fantasma inexistente que Ud., anoche temió que fuera. Ni yo me llamo así, ni tengo padre, ni he sido nunca contable. Soy un payaso sin gracia ni porvenir... La única verdad de todo es mi deseo de haber sido cuanto dije y más, para poder...”

Música: Tema principal del filme en Sol menor, caracterizado por grupos de tresillos sucesivos, corcheas con puntillo-semicorcheas y conjuntos de semicorcheas arpegiadas, con acusados ascensos y descensos en la línea melódica y giros cromáticos responsables de su sonoridad trágico-romántica.



Ejemplo 5. *El fantasma y doña Juanita* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El destino se disculpa* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:14:15-1:15:38

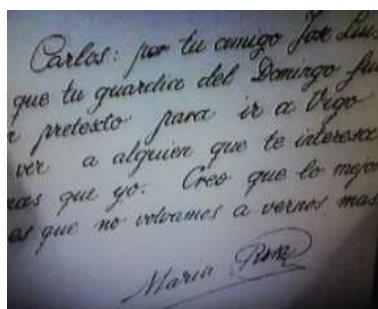
Secuencia: Ramiro escribe una desalentadora carta a su hermana y sale a pasear. Abatido piensa en el suicidio al contemplar unas escopetas en un escaparate y una farmacia que le proporcionaría las pastillas necesarias para poner fin a su fracasada vida.

Mensaje: “...pero la fatalidad se ensañó conmigo y ya no soy más que una pobre víctima de un Destino injusto. Te he arruinado, hermana, y ese es mi terrible remordimiento. Vuelve al pueblo y continúa allí tu vida con las migajas que te hayan quedado de nuestra fortuna. Me marchó avergonzado y no sé si volveré a verte.”

Música: La gravedad de los violonchelos en la tonalidad de Do menor, su movimiento paralelo a distancia de tercera, los grados conjuntos de la línea melódica, el ritmo y *tempo* calmados, proporcionan un cariz triste e íntimo al fragmento.



Ejemplo 6. *El destino se disculpa*. Nº10 “Carta” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:09:44-1:11:03

Secuencia: Carlos se dirige a casa de M^a Rosa para verla pero no está. Ella le ha dejado una nota. El joven, tras leerla en silencio la tira y se marcha apenado mientras la

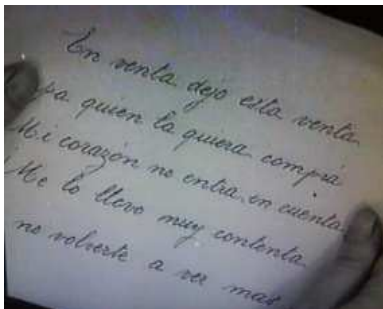
muchacha se asoma por la ventana y le ve partir.

Mensaje: “Carlos: por tu amigo José Luis sé que tu guardia del Domingo fue un pretexto para ir a Vigo a ver a alguien que te interesa más que yo. Creo que lo mejor es que no volvamos a vernos más. M^a Rosa.”

Música: Tema de carácter doloroso en Mi bemol menor, interpretado en la tesitura grave de los violines, que marcha tranquilo por grados conjuntos, perfilando una línea melódica ondulada de ámbito estrecho.



Ejemplo 7. *Botón de ancla*. Nº9 B.44 “Carta” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:41:16-0:41:53

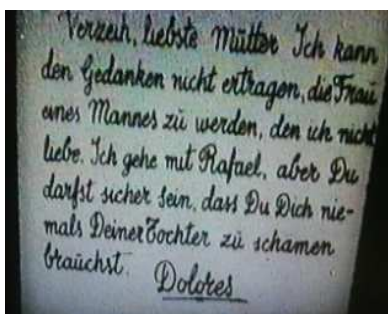
Secuencia: Juan se dirige a la venta en busca de Anita, pero al llegar allí descubre que se ha marchado dejándole unas líneas.

Mensaje: “En venta dejo esta venta pa (sic) quien la quiera compra (sic). Mi corazón no entra en cuenta ¡Me lo llevo muy contenta no volverte a ver mas (sic)!”

Música: La tonalidad en Sol menor, el *tempo*, el ritmo de negras y corcheas, la línea melódica por grados conjuntos y su desplazamiento en sentido descendente, otorgan al pasaje su sonoridad dramática.



Ejemplo 8. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).



Película: *Brindis a Manolete* (1948), de Florián Rey.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:53:01-0:54:00

Secuencia: Dolores escribe unas letras a su madre. Recoge sus cosas y se marcha dejando el comunicado olvidado sobre su cama.

Mensaje⁷²: “Perdóname, querida madre. No puedo soportar la idea de ser la esposa de un hombre al que no amo. Me voy con Rafael, pero debes estar segura de que nunca tendrás que avergonzarte de tu hija.”

Música: Sin abandonar el referente folclórico, el pasaje denota aflicción, reflejado a través de la tonalidad de Sol menor, la serenidad del *tempo* y el apoyo sobre la tónica (compases 3 y 5).

⁷² “Verzeih, liebste Mütter. Ich kann / den Gedanken nicht ertragen, die Frau / eines Mannes zu werden, den ich nicht / liebe. Ich gehe mit Rafael, aber Du / darfst sicher sein, dass Du Dich niemals / Deiner Tochter zu schämen / brauchst. / Dolores.” Las copias españolas de este filme han desaparecido, por lo que se visionó la versión alemana del mismo, conservada en buen estado.

Tranquilo

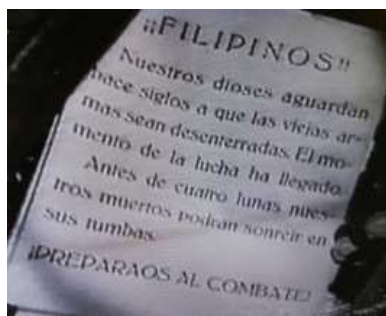
Violines I

f *pp* *mf*

pp *cresc.*

Ejemplo 9. *Brindis a Manolete*. “Retorno” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Con menos frecuencia que los mensajes penosos o infortunados, se hallan avisos, amenazas y noticias que entrañan intriga y peligro. Estos son descritos musicalmente de manera semejante a las situaciones de tensión (véanse ejemplos 10-13).



Película: *Los últimos de Filipinas* (1945), Antonio Román.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:11:59-0:12:13

Secuencia: Moisés, el tabernero, abre un cajón tras la barra y deja caer dentro de él unas monedas donde

guarda un aviso.

Mensaje: “¡¡FILIPINOS!! Nuestros dioses aguardan hace siglos a que las viejas armas sean desenterradas. El momento de la lucha ha llegado. Antes de cuatro lunas nuestros muertos podrán sonreír en sus tumbas. ¡PREPARAOS AL COMBATE!”

Música: El motivo inicial de tresillos sobre armonía de tónica en Do menor (compás 1), y el sucesivo reposo sobre el IV grado aumentado (compás 2), abren y caracterizan el resto del bloque (compases 4-5, 8-9) resaltando la intriga, junto con las intervenciones disonantes de las trompetas (compases 2, 3, 5 y 6).

Flauta

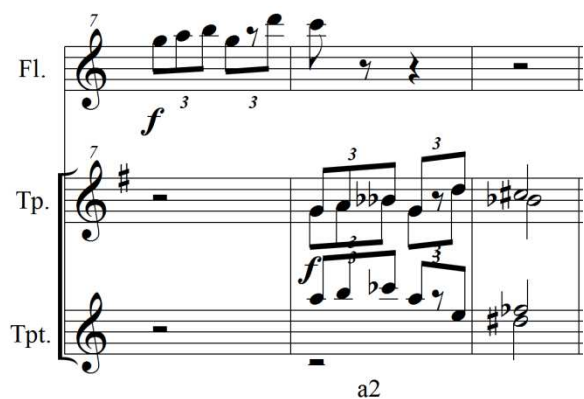
Trompas en Fa

Trompetas en Do

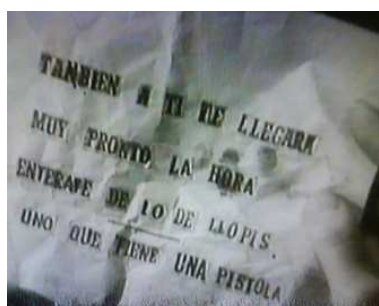
sf *f*

a 2 a 3

//



Ejemplo 10. *Los últimos de Filipinas*. N°2 “Manifiesto” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Mariona Rebull* (1947), José Luis Sáenz de Heredia.

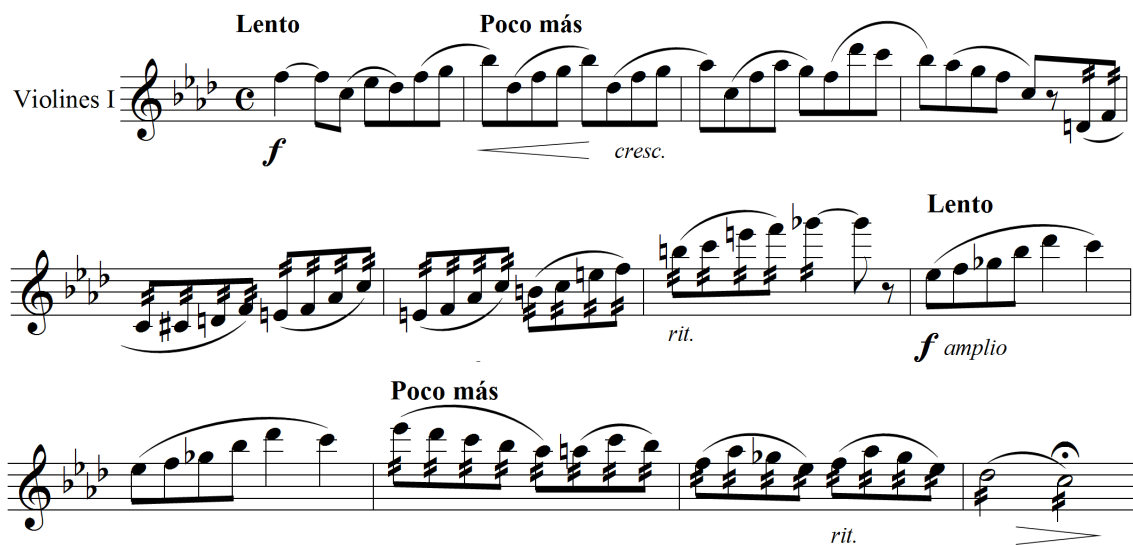
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:02:44-1:03:08

Secuencia: Mariona lee una nota en su alcoba dirigida a su marido en la que es amenazado de muerte.

Mensaje: “También a ti te llegará muy pronto la hora. Entérate de lo de Llopis. Uno que tiene pistola.”

Música: La tonalidad de Fa menor, los *crescendi* en la dinámica, el progresivo ascenso en la línea melódica y los trémolos, unidos al ritmo ininterrumpido de corcheas, potencian la tensión.



Ejemplo 11. *Mariona Rebull*. N°14 “Alcoba y carta” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

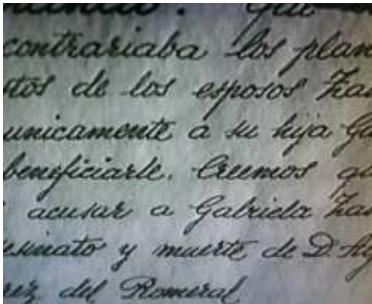
Cronometraje: 0:06:55-0:07:08

Secuencia: Isabel llora tras enterarse por carta de que su esposo John ha muerto en la guerra. Plano de la correspondencia, de la mujer y de un retrato del difunto.

Música: El continuo sonoro de las trompas y la entrada de las trompetas que introducen el motivo del tema principal del filme, llaman la atención sobre las imágenes y su significado.

Andante

Ejemplo 12. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:49:38-0:50:00

Secuencia: Javier, en su despacho, se dispone a repasar un escrito antes de enviarlo a su destinatario.

Mensaje: “Considerando que esta muerte contrariaba los planes manifiestos de los esposos Zahara que únicamente a su hija Gabriela podría beneficiarle. Creemos que hemos de acusar a Gabriela Zahara del asesinato y muerte de D. Alfonso Gutiérrez del Romeral.”

Música: La melodía en trémolos de los violines I en su tesitura aguda y sentido descendente hacia la sensible sobre la que reposan, constituye por sí sola una fuente de tensión, reforzada por la intervención de los violines II con el ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas y tresillos.

Andante

Violines I

Violines II

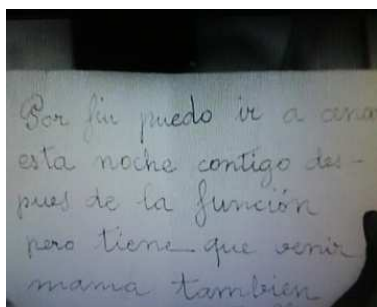
//

Vn. I

Vn. II

Ejemplo 13. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Las comedias y determinadas escenas simpáticas en cualquier género fílmico pueden infundir humor o jocosidad a los mensajes (véanse ejemplos 14 y 15).



Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:05:17-0:05:52

Secuencia: Una camarera entrega a Basilio una nota de la bella Medusa. Después de leerla, este le da una

propina y abandona el local.

Mensaje: “Por fin puedo ir a cenar esta noche contigo después de la función pero tiene que venir mamá también.”

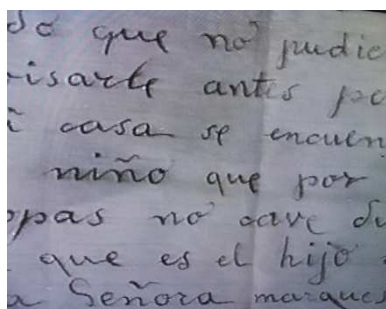
Música: Una melodía en Mi mayor a ritmo de vals, de carácter elegante, contrasta con las sencillas líneas.

Adagio

Violines I

Violines II

Ejemplo 14. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra)



Película: *El hombre de los muñecos* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:12:23-0:12:57

Secuencia: Don Lorenzo revisa el correo de la señora marquesa y halla la carta en donde le comunican el

paradero de su bebé secuestrado.

Mensaje: "...de que no pudiera avisarle antes pero en mi casa se encuentra el niño que por sus ropas no cave (sic) duda de que es el hijo de la Señora marquesa."

Música: Melodía de carácter romántico en manos de las cuerdas. La breve intervención de la flauta crea una sonoridad cómica dentro del pasaje asociada al género cinematográfico a través de un agudo y ligeramente cromático pasaje que rompe con la estabilidad tonal anterior y da paso a unos compases más movidos, ligados a la inquietud generada por la noticia.

Largo

Flauta

Violines I

Violonchelo Solo

mf

//

Andante

Fl.

Vn. I

Vc.

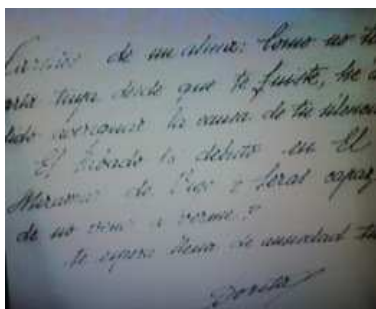
mf

//



Ejemplo 15. *El hombre de los muñecos* (1943, Joan Duran i Alemany).

Las cartas de amor, al igual que los mensajes precedentes, tampoco son abundantes en la muestra analizada (véanse ejemplos 16 y 17).



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:53:44-0:54:19

Secuencia: Carlos recibe correspondencia de Dorita.

Mensaje: “Carlos de mi alma: Como no tengo carta tuya desde que te fuiste, he decidido averiguar la causa de tu silencio. El sábado 16 debuto en El Miramar de Vigo ¿Serás capaz de no venir a verme? Te espera llena de ansiedad tu Dorita.”

Música: Serena melodía en La bemol mayor, con saltos interválicos moderados responsables de la línea ondulada, y figuras predominantemente largas entre las que se intercalan grupos de corcheas ornamentales que resaltan el sentimentalismo del tema.



Ejemplo 16. *Botón de ancla*. Nº3 “Isabelita en la ventana” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La pródiga* (1946), Rafael Gil.

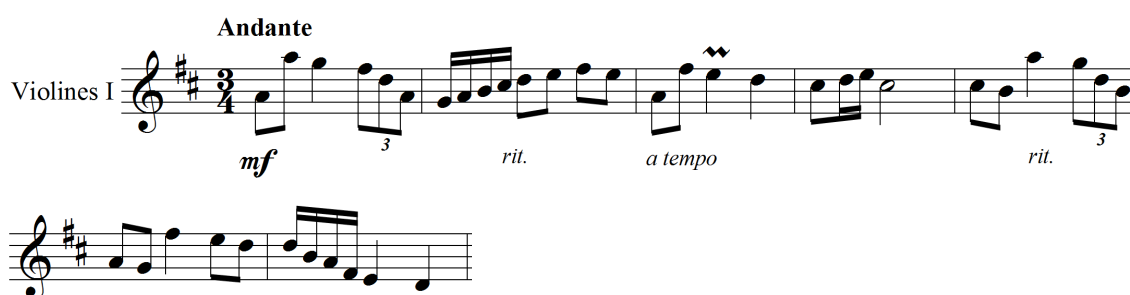
Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:27:14-0:27:38

Secuencia: Guillermo escribe a Julia, la marquesa. Esta esboza una pequeña sonrisa mientras lee en silencio. La voz en *off* de Guillermo transmite el contenido de la nota.

Mensaje: “Y en este momento adverso, cuando todos me niegan su favor, cuando todo me es en contra mía, mi único recuerdo adorable es usted. ¿Por qué no contesta a mis cartas? Si hay algo que me sostiene en Madrid es el deseo de luchar para ofrecerle mi triunfo.”

Música: El tema principal del filme, cubre esta escena intensificando su romanticismo, a través de los grandes saltos en la línea melódica, los tresillos y grupos de semicorcheas, que describen motivos en escalas y arpeggios ascendentes y descendentes, avivando el movimiento de la melodía.



Ejemplo 17. *La pródiga* (1946, Juan Quintero Muñoz).

Secuencias oníricas

A través de sus cualidades abstractas y simbólicas, así como visuales y sonoras, y su capacidad de representar e imitar tanto la realidad como la ficción, el arte cinematográfico ha sabido adentrarse en el mundo interior de los personajes plasmando en imágenes sus experiencias cuando, alejados del estado de vigilia, se introducen en el mundo de los sueños. Durante esos instantes se crea una especie de paréntesis temporal, aislado de todo acontecimiento, durante el cual los protagonistas abandonan la acción para sumergirse en un universo imaginario donde interpretan escenas dramáticas, románticas, terroríficas y fantásticas, reflejo de sus miedos y deseos más ocultos.

La representación cinematográfica del sueño en la época objeto de estudio, se encuentra, en la mayoría de los casos, estereotipada, tanto a nivel visual como musical,

con el fin de que el espectador entienda perfectamente lo que allí sucede y no lo interprete como un hecho veraz perteneciente a la auténtica trama. Los recursos más utilizados para conseguirlo son los siguientes. Es común mostrar un primer plano del rostro del personaje ya dormido o fantaseando despierto que, paulatinamente, se va difuminando para dejar paso a las imágenes de su sueño, las cuales pueden aparecer asimismo poco claras y presentar cambios significativos en el vestuario, el maquillaje y los escenarios, en los que resuena el eco de las voces. El regreso al mundo real se produce, bien instantáneamente, cortando en seco la escena del sueño y enlazando nuevamente con el despertar del protagonista, o de manera gradual, como tuvo lugar la introducción en el mismo, a través del denominado desenfoque encadenado, desdibujando las imágenes soñadas y, poco a poco, perfilando la cara del personaje que continúa dormido o ensimismado en sus ilusiones. Es también usual la sobreimpresión de las diversas imágenes del sueño sobre el rostro del que duerme.

La música que acompaña a dichas situaciones está constituida por bloques temáticos secundarios, interpretados en primer o segundo plano sonoro, muchas veces poco perceptibles debido a las voces, risas y gritos que reverberan durante el sueño. Sus particularidades varían en función de la naturaleza de las escenas en las que intervienen, esto es, si se trata de fantasías agradables o terroríficas, relajadas o plenas de actividad, entre otras. En *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado, las pesadillas de Dulce con la anciana que el día anterior le advirtió del origen gitano de su amado, (1:10:47-1:12:14), aparecen representadas musicalmente por un tenso pasaje, compuesto por Manuel López-Quiroga, caracterizado por una larga pedal trinada de dominante en manos de los violines, que sustenta un diálogo entre maderas y metales en el que, a modo de pregunta-respuesta, se despliega la armonía de V grado sobre un impetuoso ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas y blancas. En la última parte del tema (compases 11-23), los distintos instrumentos al unísono, parten de la dominante y escalan por la quintíada hasta alcanzar la sensible, sobre la que ejecutan unos acordes de séptima en *crescendo* que resuelven en un rotundo *sforzando* (véase ejemplo 1).



Oboe

Trompetas 1ª en Do

Violines I

//

Ob.

Tpt. 1ª en Do

Vn. I

//

Ob.

Tpt. 1ª en Do

Vn. I

//

Ob.

Tpt. 1ª en Do

Vn. I

//

Ob.

Tpt. 1ª en Do

Vn. I

//

Ob.

Tpt. 1ª en Do

Vn. I

15

3

3

8va

//

Ob.

Tpt. 1ª en Do

Vn. I

19

8va

sf

Ejemplo 1. *Rumbo*. N°20 (1949, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

No obstante, la entrada y, a veces, salida del sueño se representan siempre de la misma manera: mediante la sucesión de *glissandi* ascendentes y descendentes de arpa, o escalas arpegiadas diatónicas o cromáticas en manos de la flauta próximas al impresionismo, cuya inestabilidad tonal y carácter hipnótico propiciado por la reiteración motívica, crean una atmósfera sonora de carácter difuso y fluctuante, que marca la frontera entre el entorno real y el mundo imaginario en el que se adentran los personajes. Durante el propio sueño es posible intercalar también tales efectos (véanse ejemplos 2-7).



Película: *Hombres sin honor* (1944), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:21:07-0:21:54

Secuencia: Mari Tere duerme. Tiene pesadillas con los acontecimientos desagradables del día anterior.

Sobreimpresión de las diversas imágenes de la pesadilla y del rostro de la protagonista.

Música: Tras la intervención de la flauta comienzan los *glissandi* de arpa.



Ejemplo 2. *Hombres sin honor* (1944, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Un ladrón de guante blanco* (1945), de Ricardo Gascón.

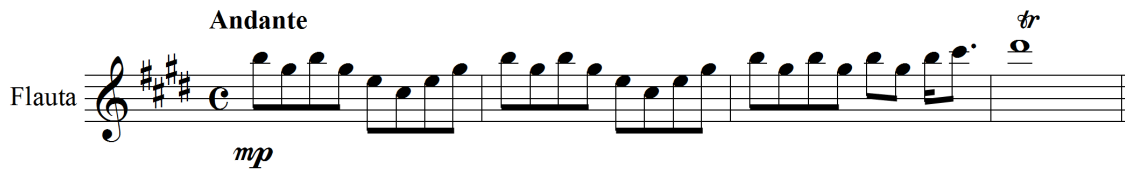
Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:42:48-0:43:19

Secuencia: Carmen recibe un golpe en la cabeza que la deja inconsciente. Se cae al suelo y comienza a soñar.

Unos círculos concéntricos se dibujan alrededor de su cabeza e inmediatamente aparecen las primeras imágenes oníricas.

Música: Una monótona melodía arpegiada sobre la cuatríada del VI grado, acompaña la imagen que introduce a la muchacha en el sueño.



Ejemplo 3. *Un ladrón de guante blanco* (1945, Joan Duran i Alemany).



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:12:04-0:12:37

Secuencia: Aldonza se sienta junto al pozo e imagina que es Dulcinea.

Música: Un *glissando* ascendente de arpa da comienzo al pasaje, en el que los saltos interválicos en *staccato* (compases 2-7 y 11), alternan con seisillos (compases 8 y 12), en un espacio tonal altamente cambiante e inestable, que cubre el espejismo de la protagonista.

Flauta

Oboe

Arpa

Violas

Violonchelos

//

Fl.

Ob.

Arp.

Va.

Vc.

Ejemplo 4. *Dulcinea*. N°7 “Sueño” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:24:44-0:26:01

Secuencia: Joaquín regresa en coche a su casa tras atender a Abel que está enfermo. Su odio y envidia hacia su amigo le llevan a imaginar su asesinato. Sobreimpresión de las imágenes neblinosas de su imaginación y las del propio Joaquín conduciendo.

Música: Un ágil pasaje ascendente de semicorcheas en la tonalidad de Sol menor (compases 1-3) seguido de una progresión armónica que eleva la melodía aumentando la tensión sustentada por las cuerdas (compases 3-6), da paso a unos *glissandi* ascendentes y descendentes interpretados por el arpa durante el ensueño del personaje.

Allegro

Trompetas en Do

Violines I

(♩. = ♩)

Fl. *mf*

Tpt. en Do *mf*

Vn. I *mf*

Ejemplo 6. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).



Película: *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:34:30-0:35:05

Secuencia: Isabel tiene pesadillas y llama agitada a su enfermera Emilia.

Música: La sensación de fantasía que genera el *ostinato*

de tresillos, se agudiza con las melodías de las cuerdas y maderas, debido a la inexistencia de un centro tonal definido, lo que produce gran ambigüedad y confusión, de acuerdo con la alucinación experimentada por la protagonista.

Andante

Oboe *mp*

Arpa *mp*

Violines I *mp*

//

Ejemplo 7. *De mujer a mujer* (1950, Juan Quintero Muñoz).

Simultaneidad de acciones

Existen estampas vivaces y llenas de energía similares a las comentadas en el epígrafe dedicado al sumario –dentro de la vertebración temporal– cuyo objetivo no es retratar aceleradamente el tiempo, sino mostrar los distintos quehaceres en un determinado entorno, tales como el bullicio de una gran ciudad, las distintas faenas del campo, las tareas del hogar, entre otros. En dichas imágenes no se abusa tanto de la secuencia de montaje como de la simple sucesión de planos que reúnen diversas acciones semejantes a las enunciadas. Sin embargo, musicalmente se emplean las mismas fórmulas descritas en la compresión temporal, esto es, un único tema, muchas veces el principal del filme, para ligar las diferentes imágenes y realzar el género y carácter de la película, que destaca por su movimiento y agilidad rítmica, en correspondencia con el montaje de las imágenes y la vitalidad que desprenden (véanse ejemplos 9-12).



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:06:19-0:06:44

Secuencia: Actividad en el puerto. Se muestra a la gente con sus equipajes, a los familiares despidiéndose, personas que suben a bordo, etc.

Música: El motivo de negras y corcheas (compás 1) da comienzo al tema y determina el total del pasaje, al que infunde energía y dinamismo. Los transportes a Mi mayor

(compases 6-10) y La menor (11-13) aportan diversidad a la continua repetición de la frase inicial destacando las distintas actividades del puerto.



Ejemplo 9. *Correo de Indias*. “Puerto de Cádiz” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Canelita en rama* (1942), de Eduardo García Maroto.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:33:00-0:33:44

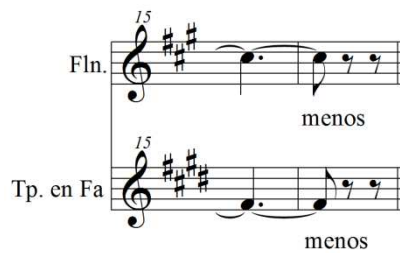
Secuencia: Trabajo en el campo. Los hombres dan de beber a los caballos, faenan con los toros, los pavos, etc.

Música: El *ostinato* rítmico de las trompas mantiene el pulso constante durante todo el fragmento a modo de metrónomo. Sobre él discurre la melodía del flautín, cuyo *tempo* y ritmo ligero, compuesto por figuras breves, le otorgan vivacidad. El transporte a Do mayor (compases 10-16) proporciona variedad a la repetición del discurso y contribuye a estratificar las distintas tareas del campo.

Allegro
8^{va}

//

//



Ejemplo 10. *Canelita en rama*. Nº2 “Amanecer torada” (1942, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *El destino se disculpa* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:11:27-0:11:56

Secuencia: Estampa de Madrid y a continuación secuencia de montaje que muestra la vida en la ciudad

con sus autobuses, tranvías, coches, personas cruzando, etc.

Música: El *tempo* movido y la continua sucesión de semicorcheas y corcheas en *staccato* se asocian a la intensa actividad de la escena. Como en casos anteriores, el repentino cambio a Fa sostenido mayor (compases 12-17) acentúa la diversidad visual y enriquece el tema.

Allegro molto

Violines I

1.

6

f

12

2.

f

Ejemplo 11. *El destino se disculpa*. Nº2 “Destino y Madrid” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:05:20-0:05:42

Secuencia: Las hermanas de Marisa trabajan duramente en su casa: lavan, reparan el mobiliario, cosen, escriben cartas, etc.

Música: El motivo inicial de fusas y corcheas (compás 1) constituye la base de composición del bloque, animado por el *tempo* y la figuración breve.

Allegretto

8^{va} - - - - -

Flauta

alegre
8^{va} - - - - - loco

Ejemplo 12. *Cinco lobitos*. Nº1 “Tema cinco lobitos” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Huecos

Además de escenas como las estudiadas, bien definidas y con un claro significado para el espectador, existen otras situaciones distintas donde también interviene la banda musical. Son estos los “huecos”⁷³, que pueden definirse como momentos muertos o en suspenso en el interior del relato. No es que la acción se detenga en ellos, sin embargo no transmite ningún mensaje en concreto o este es de escaso interés para el público. A ello contribuyen diversos factores como la actitud neutral que muestran los personajes o la ausencia de diálogo entre ellos. Pasear por la ciudad, salir de compras, vestirse como cada mañana, encaminarse hacia el trabajo, tomar un refresco al aire libre, leer el periódico o llegar a un destino, son algunos ejemplos de esta clase característicos de escenas de transición, cambios de escenario, principios de secuencia, entre otros.

Aunque en algunos casos los bloques musicales que cubren dichas situaciones puedan ser considerados un mero “relleno neutral”⁷⁴, afín a las estampas que

⁷³ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 40.

⁷⁴ PRENDERGAST. *Op. cit.*, p. 217.

acompañan, lo cierto es que la mayoría de las veces tienen efectos expresivos sobre ellas. “No es posible superponer una música a una imagen sin que ésta quede modificada de alguna manera por aquélla”⁷⁵, por lo que además de cubrir el vacío sonoro, la música que interviene en las escenas, desempeña otras funciones. La principal y más recurrente es insistir el carácter o género del filme. Se aprovechan estos instantes imparciales para recordar una vez más al espectador el ambiente imperante en el largometraje. Por otra parte, la falta de diálogo, de emoción y hasta de movimiento, que a veces caracteriza a las imágenes, rompe la continuidad vital del relato. La música interviene también para evitar dicha ruptura, manteniendo tanto la subjetividad como el ritmo cinematográfico. Para obtener tales efectos se emplean diferentes recursos. El tema principal o algún tema central en primer plano sonoro son los más utilizados, pues además de determinar al conjunto filmico mediante los clichés analizados asociados al amor, el humor, la tensión, entre otros, lo unifican con sus diversas intervenciones a lo largo del mismo (véanse ejemplos 1-5).



Película: *Boda accidental* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:06:42-0:07:29

Secuencia: Nico llega al hotel, mal vestido, sucio y sin afeitar.

Música: Uno de los temas centrales, de ritmo sincopado, que caracteriza el filme cómico, cubre el blanco sonoro de la escena.

Allegro

Saxo Soprano

Trompetas en Do

Violines I

//

⁷⁵ NIETO. *Op. cit.*, p. 106.

Sx. S.
 Tpt. en Do
 Vn. I

//

Sx. S.
 Tpt. en Do
 Vn. I

//

Sx. S.
 Tpt. en Do
 Vn. I

Ejemplo 1. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany).



Película: *Eres un caso* (1946), de Ramón Quadreny.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:17:38-0:17:56

Secuencia: Breve panorámica de izquierda a derecha de Barcelona que enlaza con la siguiente escena en la que se muestra a Elvira jugando al tenis.

Música: Uno de los fragmentos centrales inspirado en el *jazz*, característico de las comedias, rellena el silencio de la secuencia y unifica el largometraje.

Trompetas en Do
Allegro
mf



Ejemplo 2. *Eres un caso* (1946, Joan Duran i Alemany).



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:18:47-0:20:28

Secuencia: Pablo sale a pasear por el pueblo. Llega hasta una fuente y se acerca a leer la inscripción que hay en ella.

Música: El bloque comienza con uno de los temas centrales formado por una progresión con diseño melódico ondulado a ritmo de negras, blancas y corcheas, en compás de seis por ocho, tonalmente inestable, que acompaña el deambular de Pablo hasta que encuentra la fuente de la que beben los enamorados (compases 1-21). A dicho fragmento le sucede la versión instrumental de una canción de amor interpretada al comienzo del filme (compases 22-38) encargada de enmarcar el relato fílmico y el ambiente romántico creado por las parejas del lugar, con el que se cubre el agujero sonoro de la secuencia.

Allegro

Clarinete en Sib *mf*

Violines I *mf*

//

Cl. en Sib *mf*

Vn. I *mf*

//

14 Cl. en Sib *rit.*

Vn. I (8va) *rit.*

//

21 Cl. en Sib **Andante**

Vn. I

//

28 Cl. en Sib

Vn. I

//

35 Cl. en Sib

Vn. I *rit.*

Ejemplo 3. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:11:35-0:12:24

Secuencia: El tren en el que viaja José Carlos llega a Madrid.

Música: Tema principal de la película, altamente modulante, cuyo aire vital y emotivo aparece plasmado en su comienzo a través de una rápida escala diatónica ascendente hasta la tónica, la continua ondulación melódica y el amplio ámbito recorrido por los motivos arpegiados ascendentes y descendentes de negras y tresillos. Cubre el blanco sonoro y unifica el filme ensalzando su carácter sentimental.

Andante mosso

Violines I

Ejemplo 4. Tarjeta de visita. Nº1 (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *María Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:12:26-0:13:20

Secuencia: El comisario pasea por el *hall* observándolo todo mientras espera a ser recibido por Prado Rey.

Música: Uno de los temas centrales del largometraje, fugado, en manos de las cuerdas, cubre el silencio de la escena. El modo menor, la lentitud del *tempo*, los saltos de séptima (compases 2-3, 7-8, 9-10) y el cromatismo responsable de la flexibilidad tonal del bloque, destacan su carácter trágico y expectante.

Lentamente

Violines I

Violoncellos

//



//



Ejemplo 5. *María Fernanda* “*la Jerezana*”. N°2 B.8 “El comisario se queda solo en el hall” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Sin embargo, no existen verdaderas pautas para ambientar estas escenas. Cualquier fragmento musical con el carácter adecuado puede crear el efecto oportuno (véanse ejemplos 6-8).



Película: *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:01:35-0:02:30

Secuencia: Las chicas salen de trabajar en el taller y se reúnen con sus novios que las aguardan en la calle.

Música: La tonalidad de Do mayor, el *tempo* movido, la figuración breve, las notas repercutidas y en *staccato*, la marcha por grados conjuntos de la melodía y su continua ornamentación, determinan el aire alegre y popular del tema unido al feliz reencuentro de las parejas tras la jornada laboral.



Ejemplo 6. *El traje de luces*. “Salida del taller” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:29:41-0:29:57

Secuencia: Don Diego llega a su casa en coche.

Música: Pasaje con alusiones folclóricas que emplea el modo frigio en su primera parte, constituida por destacados reposos sobre la dominante y rápidos motivos en escalas descendentes (compases 1-6). Le sigue una serie arpegiada escalonada que concluye con un declive hacia la tónica sobre la escala menor armónica realzando el entorno andaluz en el que transcurre la película.

Andante

Trompeta en Do

Violines I

//

Tpt. en Do

Vn. I

mf *accel.* *rit.*

Ejemplo 7. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).



Película: *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:06:51-0:07:14

Secuencia: Ricardo se encamina hacia la empresa I.D.I.M. Se detiene ante ella, la contempla, se arregla el

cuello de la americana y entra.

Música: Fragmento en Sol mayor, de *tempo* y ritmo dinámicos, constituido por una sucesión de corcheas en *pizzicato* describiendo motivos arpegiados ascendentes y descendentes, que enfatizan el carácter cómico del filme y llenan el silencio de la escena.

Allegro

pizz. *mf*

//

//

pizz. *mf*

Ejemplo 8. *Despertó su corazón* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

3.2. Música diegética

Las diversas nomenclaturas y definiciones existentes de música diegética se apoyan en los mismos aspectos señalados para identificar la de naturaleza incidental, que resultan ser opuestos en uno y otro tipo musical. En relación a la fuente generadora, situada en el espacio y tiempo de la acción, dentro o fuera de campo, constituyendo un elemento más del atrezzo cinematográfico que rodea a los personajes, recibe los apelativos de “real”⁷⁶, “actual”⁷⁷, “*source music*”⁷⁸ y “música de pantalla”⁷⁹. Dicha característica influye directamente en su sonoridad, plena de imperfecciones que remiten a su causa natural, a la realidad de la escena. Su composición precede al rodaje de la situación fílmica en la que interviene, la cual se estructura en torno a ella, de ahí la denominación de “música viva”⁸⁰, condición que limita su extensión espacio-temporal a la de la propia secuencia. Una última cualidad que la distingue es su imparcialidad ante los acontecimientos que la circundan, de donde obtiene las designaciones de “música

⁷⁶ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 45.

⁷⁷ CHION. *La audiovisión...*, p. 82.

⁷⁸ CHION. *La música...*, p. 37

⁷⁹ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 37.

⁸⁰ VALLS / PADROL. *Op. cit.*, p. 25.

anempática”⁸¹ y “música objetiva”⁸², lo que no significa que no pueda influir sobre ellos o sobre su percepción.

Al igual que la música incidental, la música diegética forma parte del universo cinematográfico desde sus comienzos. Los primeros filmes cortos, compuestos por imágenes variadas e inconexas, incluían números de baile, escenas de ópera, cabaré, representaciones circenses, entre otras. Y lo mismo ocurría con las proyecciones de mayor duración: “Hay pocos largometrajes del cine mudo que no incluyan una escena de danza popular, de baile, de *ballet* clásico, de fiesta campestre, de velada musical, de café, de concierto, de revista, de *music-hall*, de ópera, de número de circo, de orgía, de ceremonia religiosa, de canción o de regocijo popular en torno a un instrumento”⁸³. Por supuesto, ninguna de estas melodías podía escucharse realmente. En su lugar, los músicos de la sala interpretaban una versión que, aunque no siempre en sincronía con las imágenes, se adecuaba bien a su contenido y timbre. Posteriormente, la llegada del sonoro no supuso un gran cambio en el empleo de la música de pantalla. Buena parte de las producciones incluso incrementaron su utilización al ser la manera más factible de introducirla en el filme junto a los diálogos y ruidos dentro de la misma pista sonora. Llegados los años cuarenta, la separación en tres bandas de estos elementos permitió un uso independiente y por tanto más amplio de la música en las películas, tanto a nivel diegético como incidental, sin riesgo a que su intervención resultase antinatural. No obstante, teniendo en cuenta que la música de pantalla está vinculada a la historia narrada y su presencia ha de estar justificada por la propia acción, su aparición en las diversas escenas se encuentra bastante más restringida que la de la música de fondo. Hasta en la filmografía de los años cuarenta, en donde su participación es aún considerable en comparación con décadas cinematográficas posteriores, se puede apreciar su reducido campo de actuación.

A lo largo del presente apartado se ha estudiado la inclusión de música diegética en las películas españolas comprendidas entre 1939-1950, siguiendo el mismo orden de epígrafes señalados al analizar la música incidental, esto es, títulos de crédito iniciales, títulos de crédito finales y desarrollo argumental, ceñida exclusivamente a las aportaciones que en dicho campo hicieron los compositores investigados: Jesús García Leoz, Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada de la Puente, José Ruiz de Azagra, Joan

⁸¹ PACHÓN. *Op. cit.*, p. 37.

⁸² *Ibid.*, p. 45.

⁸³ *Ibid.*, p. 49.

Duran i Alemany, José Muñoz Molleda, Ramón Ferrés i Mussolas y Manuel López-Quiroga. Esta circunstancia, unida al hecho de que dicha categoría musical participa en muchas menos escenas que la música de fondo, ha reducido el número de enunciados y, sobre todo, la cantidad de ejemplos recopilados en cada uno de ellos. Existen apartados tales como, la tensión y el bienestar –recogidos dentro de las emociones–, velocidad en el desplazamiento, vertebración temporal, voz en *off*, mensajes impresos, y huecos, para los que no han sido encontrados casos de música de pantalla en la filmografía visionada; y otros como el espacio dramático y los filmes de ambientación histórica, en los que se interpretan piezas preexistentes firmadas por compositores distintos a los investigados, pertenecientes a épocas pasadas de la historia (Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini, Verdi, Wagner, Mendelssohn, Puccini, Chopin, Strauss, Liszt, Chaikovsky, entre otros) y contemporáneos del período de posguerra (Agustín Lara, Jorge Halpern, Adolfo Montegriffo, Orefiche, Riva y Gardey, Cienfuegos, etc.).

Otra razón por la que este capítulo es más ligero que el anterior es la difícil confirmación del autor de muchas obras. Los títulos de crédito de cada filme, donde se reúne el elenco de profesionales que ha intervenido en su realización, a los que se accede durante el visionado de los largometrajes y por tanto constituyen el primer referente de los que obtener dichos datos, no siempre resultan efectivos, dada la inexactitud y limitación evidenciadas en numerosas ocasiones. A diferencia del cine actual, el de posguerra no muestra ningún rigor a la hora de incluir en los genéricos datos relativos a la banda sonora que no sea el nombre del compositor de la música incidental del filme, expresado de la siguiente forma: “música – maestro J. Durán Alemany”, o bien, “dirección orquestal y música – Jesús García Leoz”. La obra diegética se omite en multitud de letreros. Frente a largometrajes como *Facultad de letras* (1950), de Pío Ballesteros, en cuyos créditos se especifican los responsables de las canciones de este modo: Cantables: “Margarita” Julio Salgado Alegre; “Un poquito de tu amor” J. Gutiérrez cantada por Lolita Garrido, se encuentran aquellos que proporcionan información ambigua, como *Fin de curso* (1943) y *Turbante blanco* (1944), ambos de Ignacio F. Iquino, en cuyos genéricos consta: “música de Ferrés y Alemany”, sin aclarar si ambos han intervenido en la realización de las partituras

incidental y diegética, o si cada uno se ha hecho responsable de una parte. Ni siquiera todos los datos incluidos en la cabecera son siempre fiables⁸⁴.

Por último están las películas que excluyen cualquier apunte referido a la música de pantalla, tanto los títulos de las piezas, como sus autores –cuando estas no son anónimas– y si son canciones, tampoco aparecen los letristas. Todo ello generó una serie de cuestiones para las que no siempre se halló respuesta. Se encontraron varios casos al respecto. El más sencillo de resolver fue el de aquellos filmes que incluyen en sus bandas sonoras piezas preexistentes afamadas y de gran divulgación, fácilmente reconocibles. Entre ellas están las canciones populares de ámbito nacional. En la película de José Luis Sáenz de Heredia, *Raza* (1941), los soldados cantan *Carrasclás*⁸⁵ acompañados de la guitarra mientras descansan (1:15:01-1:16:09),



al igual que Luis interpreta *Yo te daré*⁸⁶ al piano con sus hijos (1:25:38-1:26:00), ambas omitidas de los créditos en los que aparece Manuel Parada de la Puente como compositor de la banda sonora.

En los genéricos del filme de Raúl Cancio, *Tres ladrones en la casa* (1948), donde consta como compositor Juan Quintero Muñoz, no se menciona la canción *Tengo una muñeca vestida de azul*, interpretada por Antoñita y su profesor de música Carlos,



acompañados del piano (0:27:11-0:27:44).

Los tres maletas aspirantes a toreros caminan por el campo silbando *Ya se murió el burro* (0:01:05-0:01:21), canción excluida de la cabecera del filme de Enrique Gómez, *La fiesta sigue* (1948), donde figura Jesús García Leoz como compositor.

⁸⁴ Lluís i Falcó cita varios ejemplos de canciones no acreditadas y de obras adjudicadas a compositores distintos de quienes las crearon en el ámbito cinematográfico de posguerra. En: LLUÍS I FALCÓ. *Els compositors...*, pp. 153 y ss.

⁸⁵ *Carrasclás* o *Jotica del Carrasclás* fue la copla emblemática del bando Nacional durante la guerra civil.

⁸⁶ La Falange tomó esta canción como símbolo jugando con el acrónimo de la palabra que se cita en el texto: CAFÉ (Camaradas, Arriba Falange Española).

Junto a estos temas populares, se sitúan numerosas piezas de la música clásica o académica, que reciben idéntico tratamiento de omisión en los letreros, tanto de sus títulos como de sus autores. En *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina, el único compositor mencionado en los genéricos es José Ruiz de Azagra, mientras que entre los nombres de las piezas diegéticas del filme suprimidas se encuentra la *Polonesa en La mayor Op. 40 n°1 “Militar”* de Chopin que interpreta Diana al



piano en el salón de su casa (0:20:33-0:22:06).

El *Vals n°2 en La bemol mayor Op. 34 n°1* de Chopin lo toca Gabriela al piano en casa de su tía (0:12:30-0:13:56) en *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia, en cuyos letreros figura Manuel Parada como compositor de la música del filme.

El segundo movimiento de la *Sonata para piano n°8 en Do menor Op. 13 “Patética”* de Beethoven es ejecutado en casa de Mabel por un cuarteto (0:45:26-0:47:24) en el largometraje de Antonio de Obregón, *Tarjeta de visita* (1944), cuya banda sonora se asigna exclusivamente a Jesús García Leoz.



En los créditos del largometraje de Ricardo




Gascón, *El correo del rey* (1950), se incluye solamente a Joan Duran i Alemany como autor musical, cuando en una de las escenas del filme, Cecilia toca al fortepiano el

Adagio de la *Sonata n°4 en Mi bemol mayor K.282* de Mozart, mientras los caballeros charlan tras la cena (0:37:17-0:40:46). Numerosos ejemplos similares a los citados se repiten a lo largo de la filmografía estudiada. Además de los casos expuestos, existen muchos otros donde las obras eliminadas de la cabecera resultaron desconocidas, y por tanto difíciles, cuando no imposibles, de identificar. Las escasas partituras manuscritas existentes junto a las obras incidentales del corpus musical cinematográfico de cada compositor resolvieron muy pocos casos. Tras investigar los legados musicales de estos hombres conservados en archivos y bibliotecas al margen de sus producciones fílmicas, se hallaron algunas piezas interpretadas en la gran pantalla cuya fama trascendió el mundo del celuloide y de las

que aún se guardan algunas partituras editadas⁸⁷. Tal es el caso del foxtrot *Barrabás*, excluido de los genéricos de la película de Ignacio F. Iquino, *Boda accidental* (1942), interpretado en la terraza del hotel donde bailan los personajes (0:20:33-0:23:30), y compuesto por Joan Duran i Alemany, autor igualmente de la música incidental del filme (véase ejemplo 1).



Rápido

Trompeta en Sib 

Ejemplo 1. *Boda accidental*. “Barrabás” (fox rápido) (1942, Joan Duran i Alemany). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Otro tanto sucede con el foxtrot *Desde que tú te fuiste*, perteneciente al largometraje de Julio Salvador, *Se le fue el novio* (1945) pero excluido de sus genéricos, donde M^a Luisa lo interpreta mientras toca el piano (0:27:36-0:29:58), cuya música es de Joan Duran i Alemany, compositor también de la música incidental de la película, y la letra de José León (véase ejemplo 2).

⁸⁷ Véase el apartado de esta tesis dedicado a ediciones comerciales-partituras, p. 69.

Moderato

Voz

f Des-de que tú te fuiste — que ya no hay sol pa - re - ce —
mi cor - ra - zón te si - gue —

pe - ro yo a-quí te es-pe - ra - ré re - cor - dan - do siem - pre
por - que por ti, só - lo por ti tris - te — — — men - te

vi - ve. Ya con tus bra-zos a - man - tes ja - más mi do - lor — cal - ma - rás.

Mi co - ra - zón don - de quie - ra del mun - do que es - tés — es - ta - rá. Des-de que tú te

fuiste — que ya no hay sol pa - re - ce — por que sin ti no he de vi - vir ni ol - vi - dar.

Ejemplo 2. *Se le fue el novio*. “Desde que tú te fuiste” (fox canción) (1945, Joan Duran i Alemany). Letra: José León. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Además de las ediciones comerciales de partituras, hay grabaciones discográficas donde se recogen algunas de estas obras⁸⁸. Una de las fuentes al respecto que cubrió algunos huecos de la investigación es el CD *Melodías populares del cine español de los años 40*⁸⁹, en donde se encuentran el citado foxtrot *Barrabás* y otros títulos que sirvieron para confirmar su vínculo con los compositores objeto de estudio, ante la inexistencia de partituras o su difícil acceso, como por ejemplo el foxtrot *Pensar en ti*, omitido de los letreros del filme de Juan de Orduña *Deliciosamente tontos* (1943), donde Rina Celi lo interpreta en el salón de baile del crucero en el que viajan los protagonistas (0:32:20-0:35:21), con letra de Vicente Moro Lanchares y música de Juan Quintero Muñoz, compositor del filme (véase ejemplo 3).



⁸⁸ Véase el apartado de esta tesis dedicado a ediciones comerciales-grabaciones discográficas, p. 70.

⁸⁹ VV.AA. *Melodías populares...*

Moderato

Voz

mf Pen sar en ti es el ma-yor de-se-o de mi ser es la o-ca-sión que nun-ca ol-vi-da-ré

— por-que sin tí la vi-da es pa-ra mí tris-te-zas y do-lor
— por-que tú has si-do pa-ra mí pa-sión

— sin i-lu-sión Pen yo siem-pre te a-ma-ré

Por ver tu ri-sa die-ra yo ri-que-zas y bie-nes-tar

tus o-jos son pa-ra mí la ra-zón de vi-vir

Ejemplo 3. *Deliciosamente tontos*. “Pensar en ti” (foxtrot) (1943, Juan Quintero Muñoz). Letra: Vicente Moro Lanchares.

Otra fuente importante de localización de dichas obras la constituyeron catálogos como los de Lluís i Falcó⁹⁰ y Hueso⁹¹ realizados a partir del visionado de filmes, el examen de bases de datos, prensa de la época, discos, partituras, entre otros, que aportan datos al respecto sobre diversas películas (nombres de compositores, letristas, títulos de canciones, cantantes, coreógrafos). No obstante, junto a los casos identificados como los expuestos, se sitúan todos aquellos para los que no se halló acreditación alguna en las fuentes consultadas, ni en relación a la música, ni a la letra si se trataba de canciones, y de los que también se desconocen sus títulos. Los ejemplos de tales características incluidos en el presente capítulo aparecen señalados con un asterisco junto al nombre del compositor de la banda sonora perteneciente a la película donde se inscribe el número musical en cuestión, de la siguiente manera: Compositor: Jesús García Leoz*, indicando que tal atribución no ha podido ser demostrada.

⁹⁰ LLUÍS I FALCÓ. *Els compositors...*

⁹¹ HUESO, Ángel Luis. *Catálogo del cine español. Volumen F4, Films de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1998.

Títulos de crédito iniciales

En la música de cabecera, ya sea monotemática o politemática, es donde por vez primera se puede escuchar alguna de las piezas, casi siempre en versión instrumental, que posteriormente participarán en la película como música de pantalla. Dichos bloques son en su mayoría centrales o secundarios, y ocupan una posición destacada en el desarrollo argumental de la película, a diferencia de otros segmentos diegéticos no insertos en los créditos iniciales, que pasan desapercibidos al constituir un escueto y mero fondo a las escenas que complementan. Los fragmentos incluidos en la presentación fílmica, pueden intervenir en el largometraje en varias ocasiones, y en algún momento llegar a absorber el protagonismo de la acción a la que acompañan mientras se escuchan íntegramente y en primer plano, constituyendo un número musical dentro del relato. Música de baile, temas sincopados, canciones de moda, melodías folclóricas, entre otras, rellenan estos espacios (véanse ejemplos 1-7).



La adaptación instrumental de Jesús García Leoz que cierra los genéricos del filme *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado



(0:01:16-0:02:20), es la correspondiente a la canción interpretada por una señorita acompañada de la orquesta en la sala de fiestas donde entra a trabajar Fortunato como camarero (0:17:48-0:20:44) (véase ejemplo 1).

Andante

mf

Voz

Bai-lar y be-sar mi gran i-lu-sión. Bai-lar es fres-Do-ra-do per-cu-ra sin par cer-ca de tu a-mor. fu-me que ten-ta tu o-ra-ción. Muy cer-ca de mis la-bios oi-go las be-las fra-ses de tu a-

cen - to. Be-san-do tú mi bo-ca sien - to — dul - ce di - cha —

miel es el amor. Bai - lar y be - sar no hay na-da me - jor

¿por qué no me quie-res tú — lo mis mo que yo?

Ejemplo 1. *Fortunato* (1941, Jesús García Leoz*). Letrista: Emilio Barta.



El vals de José Ruiz de Azagra, *Un beso para ti*, para la película de Ramón Quadreny, *Una chica de opereta* (1943), además de abrir los



genéricos (0:00:00-0:00:48), es interpretado por el cantante Armando Olvés durante la velada que tiene lugar en el barco (0:57:02-0:58:45) (véase ejemplo 2).

Andante

Voz

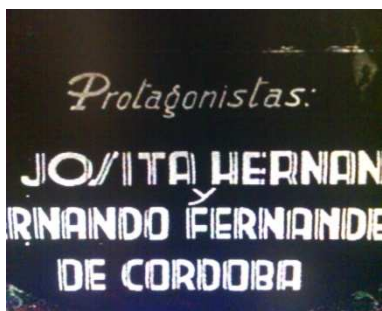
El vai vén del mar a ca ri cia dor me ce rá mi (. . . .)

.) no se es - cu - cha-rá ni el me - nor ru-mor ba-jo el ne-gro y a-zul do - sel — Y ve-

rás que yo lo-gre ser fe-liz si al be - sar-te en la luz lu - nar — en tus o - jos pue-do

ver que e-res cons - tan-te en el a - mar.

Ejemplo 2. *Una chica de opereta*. “Un beso para ti” (1943, José Ruiz de Azagra). Letrista: Maximiliano Thous.



El tema de Joan Duran i Alemany que abre los créditos de *Ángela es así* (1944), (0:00:28-0:00:42), de Ramón Quadreny, corresponde a



la canción *Muchacha original*, que ejecuta Mary al son de la radio durante la cena en casa de Gonzalo, incitando a los demás invitados a bailar (0:13:47-0:16:23) (véase ejemplo 3).

Allegro

Voz *mf* En-lo - que - cen en el co - che los cri - a - dos y u - na
di - a yo me ca - so he delha - cer - lo con un

ca - sa (. . .) Si al - gún hom - bre de mu - cho (. . .) No me im -

por - ta que me lla - men vam - pi - re - sa de o - ca - sión y aún an - he - lo que me com - pren u - na

ca - sa que ten - ga ascen - sor. Cuan - do fu - mo tra - go el hu - mo (. . .)

Ejemplo 3. *Ángela es así*. “Muchacha original” (1944, Joan Duran i Alemany). Letrista: Antonio Anglás.



El tema de José Muñoz Molleda que se escucha por vez primera en los créditos de la película *Nada* (1947), de Edgar Neville, (0:01:29-



0:01:50), es el interpretado por Román al piano en una escena de la película (0:29:26-0:30:54) (véase ejemplo 4).

Andante grandioso

Violines I

ff

Ejemplo 4. *Nada*. “Final” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



El tema instrumental de Juan Quintero Muñoz con el que abren los genéricos del filme *Tres ladrones en la casa* (1948), de Raúl



Cancio (0:50:46-0:52:59), corresponde a la canción que dedica Carlos a Antoñita el día de su cumpleaños (0:50:46-0:52:59) (véase ejemplo 5).

Larghetto

Piano

Voz

mf

Duer-me mi bien con a-rru-llos de be-sos Duer-me mi a-mor
Duer-me mi bien que las ha-das son bue-nas y ya ve-rás

//

Piano

mf

que yo ve-lo por ti Duér-me-te

//

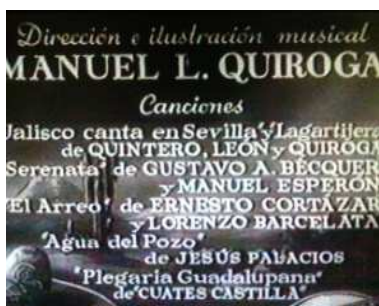
Piano

co-mo en-con-tra - rás _____ Sue - ña —

//

Piano

rit.
 _____ mi cie - lo _____ (. . .) con que el a - mor lo pro-te - ge Dios _____
 Ejemplo 5. *Tres ladrones en la casa* (1948, Juan Quintero Muñoz).



El tema de Manuel López-Quiroga que cierra los créditos de la película de Fernando de Fuentes, *Jalisco canta en Sevilla* (1948), (0:00:48-



0:01:26), es la canción del mismo nombre entonada por Nacho mientras contempla la ciudad desde el balcón de su habitación (0:10:55-0:14:20) (véase ejemplo 6).

Zambra

Voz

Re - cuer-do al ver - te yo a ti, be - llo sue-ño se - vi - lla - no,
 mi gran sue-lo me - ji - ca - no que bien po drí a es-tár a - quí. Por



Ejemplo 6. *Jalisco canta en Sevilla*. “Jalisco canta en Sevilla” (1948, Manuel López-Quiroga). Letristas: Quintero y León. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga



El tema de Manuel Parada que abre los créditos de la película *Treinta y nueve cartas de amor* (1949), de Francisco Rovira,



(0:00:00-0:00:28), es el vals, *Cuando el amor besa nuestras mejillas*, ejecutado en el baile de disfraces al que acuden los protagonistas (0:16:03-0:17:52) (véase ejemplo 7).

Moderato

Violines I

Ejemplo 7. *Treinta y nueve cartas de amor*. “Cuando el amor besa nuestras mejillas” (1949, Manuel Parada de la Puente).

Títulos de crédito finales

Si la presentación servía para introducir alguno de los temas diegéticos del filme, el último lugar donde pueden ser escuchados es al término de la película, realzando el carácter de esta y su final. Tan relevantes como los fragmentos diegéticos incluidos en los genéricos, son los que cierran el largometraje. Protagonistas casi siempre en algún momento del relato en forma de canción, número de baile o pieza instrumental, incluso

habiendo participado en la propia cabecera, reaparecen en la clausura de manera diegética o en su versión incidental, proporcionando unidad al filme y poder emocional (véanse ejemplos 1-5).



El foxtrot *Pensar en ti*, de Juan Quintero Muñoz para la película de Juan de Orduña, *Deliciosamente tontos* (1943), lo interpreta Rina



Celi en el salón de baile del barco mientras los protagonistas escuchan atentos (0:32:20-0:35:21), y suena nuevamente para cerrar el filme en su versión incidental-instrumental, cuando el mayordomo dice unas palabras a cámara como conclusión (1:18:20-1:18:35) (véase ejemplo 1).

Moderato

Voz

mf Pen sar en ti _____ es el ma-yor de - se - o de mi ser _____
 es la o-ca-sión que nun-ca ol - vi - da - ré _____

— por-que sin ti la vi-da es pa - ra mí _____ tris-te-zas y do - lor
 — por-que tú has si - do pa - ra mí pa - sión _____

_____ sin i - lu - sión _____ Pen yo siem-pre te a - ma - ré _____

Por ver tu ri - sa die - ra yo _____ ri-que-zas y' bie - nes - tar _____

_____ tus o - jos son pa - ra mí _____ la ra-zón de vi - vir _____

Ejemplo 1. *Deliciosamente tontos*. “Pensar en ti” (foxtrot) (1943, Juan Quintero Muñoz). Letrista: Vicente Moro Lanchares.



El tema de Joan Duran i Alemany que abre los créditos de *Ángela es así* (1944), (0:00:28-0:00:42), de Ramón Quadreny, y que



interpreta Mary al son de la radio durante la cena en casa de Gonzalo mientras los demás invitados salen a bailar (0:13:47-0:16:23), es el encargado de cerrar la última secuencia del filme de forma incidental-instrumental (1:10:41-1:10:57) (véase ejemplo 2).

Allegro

Voz *mf* En-lo - que - cen en el co - che los cri - a - dos y u - na
dí - a yo me ca - so he delha - cer - lo con un

ca - sa (. . . .) Si al - gún hom - bre de mu - cho (. .) No me im -

por - ta que me lla - men vam - pi - re - sa de o - ca - sión y aún an - he - lo que me com - pren u - na

ca - sa que ten - ga ascen - sor. Cuan - do fu - mo tra - go el hu - mo (. . . .)

Ejemplo 2. *Ángela es así*. “Muchacha original” (1944, Joan Duran i Alemany). Letrista: Antonio Anglás.



En la película de Ramón Barreiro, *El pirata Bocanegra* (1946), la canción de Jesús García Leoz, *Yo quiero navegar*, que interpreta una



muchacha sobre el escenario del bar del barco mientras coquetea con Bocanegra, a quien va dedicada la pieza (0:29:54-0:33:33), concluye el filme, en versión instrumental-incidental, acompañando el ambiente romántico que se respira a bordo

protagonizado por diversas parejas recién comprometidas en matrimonio (0:51:37-0:53:20) (véase ejemplo 3).

Moderato

Voz

Yo qui - sie - ra Bo-ca - ne - gra yo qui - sie - ra
 ir con-ti-go a na-ve - gar lo que pa - sa Bo-ca - ne - gra es que yo no sé na-
 dar sin nau-fra - gar. Yo qui - sie - ra Bo-ca - ne - gra yo qui-
 sie - ra ir con-ti-go por la mar pues no sa - bes Bo-ca - ne - gra
 que por ti yo sien-to a - mor y es de ver - dad

Ejemplo 3. *El pirata Bocanegra*. “Yo quiero navegar” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



El tema de José Muñoz Molleda que interpreta Román al piano (0:29:26-0:30:54) en la película *Nada* (1947) de Edgar Neville, es uno de



los escuchados al final del filme de manera incidental, cuando Andrea abandona la casa de sus tíos mientras su voz en *off* explica la tristeza que la embarga al no haber encontrado en aquel lugar el amor ni las ilusiones anheladas (1:14:31-1:15:03) (véase ejemplo 4).

Andante grandioso

Violines I

ff

Ejemplo 4. *Nada*. “Final” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



El vals de José Ruiz de Azagra, *Un beso para ti*, para la película de Ramón Quadreny, *Una chica de opereta* (1943), además de abrir los genéricos



(0:00:00-0:00:48), es interpretado por el cantante Armando Olvés durante la velada que tiene lugar en el barco (0:57:02-0:58:45), y al final del filme, acompañado de Silvia, mientras bailan (1:14:00-1:15:58) (véase ejemplo 5).

Andante

Voz

El vai vén del mar a ca ri cia dor me ce rá mi [. . .

.) no se es - cu - cha - rá ni el me - nor ru - mor ba - jo el ne - gro y a - zul do - sel Y ve -

rás que yo lo - gre ser fe - liz si al be - sar - te en la luz lu - nar en tus o - jos pue - do

ver que e - res cons - tan - te en el a - mar.

Ejemplo 5. *Una chica de opereta*. “Un beso para ti” (1943, José Ruiz de Azagra). Letrista: Maximiliano Thous.

Otra posibilidad mucho menos frecuente es que dichos temas sean escuchados únicamente al cierre de la película, como música diegética (véanse ejemplos 6 y 7).



Las sevillanas de Manuel Parada para la película de José Buchs (1948), *Aventuras de don Juan de Mairena*, incluidas en la última secuencia correspondiente a la velada que prepara Isabel, cierran el filme (1:35:30-1:35:39).



Ejemplo 6. *Aventuras de don Juan de Mairena*. Nº Final “Sevillanas” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



El pasacalle de Manuel López-Quiroga, *Cariño mío*, para la película de Ramón Torrado, *Rumbo* (1949), lo canta Dulce a su amado Rumbo en la última secuencia con la que concluye el largometraje (1:18:21-1:20:22).

Pasacalle

Voz *pesante* *3 a tempo* *3*

Ca-ri-ño mí - o _____ yo no com - pren - do _____ ni tu si - len - cio

ni tu se - gue - ra _____ de dí-a y no - che _____ me es-tán sin - tien - do _____ que a Dios le

pi - o que tú me quie - ras. _____ Cuan-do tus o - jos me mi - ran _____
la - bios sus - pi - ran _____

1. *3* 2.
se - rra - no me pren-den fue - go _____ Cuan-do tus tre - go _____
el al - ma yo te la en -

Tú e-res mi flor de ri - be - ra _____ tú e-res mis sin - co sen - ti - os _____

rall.
tú e-res en mi ca-be - se - ra _____ crus y ban - de - ra _____ ca-ri-ño mí - o. _____

Ejemplo 7. *Rumbo*. “Cariño mío” (pasacalle) (1949, Manuel López-Quiroga). Letristas: Quintero y León. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

Desarrollo argumental

A lo largo de la filmografía analizada, se ha observado que la música diegética no participa en todos los apartados componentes del relato expuestos en el capítulo de la música incidental. Las categorías donde interviene principalmente son las correspondientes a las emociones y los espacios dramáticos, mientras que en las restantes aparece de manera fortuita cuando no está ausente.

Los bloques musicales interpretados en todos estos casos guardan características comunes entre sí. Aunque algunos cubren de forma total algunas secuencias, la mayoría lo hacen parcialmente, bien porque las escenas hayan comenzado antes de que lo haga la música o porque aún prosiguen una vez que esta ha finalizado. Las piezas están formadas tanto por temas secundarios escuchados una sola vez en el filme, como por temas centrales, principales muchos de ellos, ejecutados en varias secuencias, en algunas de ellas también como música incidental. Generalmente, acaparan el protagonismo sonoro, si no en toda su intervención, al menos en su inicio o primera exposición, tras la cual pueden pasar a ocupar una posición secundaria en el plano auditivo. En cualquier caso, la fuente sonora aparece siempre en pantalla, a la vista del espectador⁹².

Emociones

Son muy pocas las escenas en las que la música diegética instrumental sirva de vehículo emocional a la trama. La melodía procedente de una radio, una orquesta o un piano, situados en el mismo escenario que los personajes, a veces sustituye a la música incidental en la significación de la comicidad, el dolor o el amor, consiguiendo el mismo efecto que aquella. Sin embargo, la principal forma de música diegética encargada de transmitir emociones en el filme es la canción. Su historia ligada al cine se remonta a las proyecciones de finales del siglo XIX. Existen varios factores que determinan dicha unión. En primer lugar, el ambiente popular en el que nace el cinematógrafo. Considerado una atracción más dentro de los programas de variedades, aparece rodeado de números de cabaré, *music-hall*, circo, teatro, magia, entre otros, determinantes del tipo de acompañamiento musical que más tarde empleará. Por otra parte, gracias a los reproductores de sonido como el fonógrafo de Edison, la canción vive un gran apogeo. La rentabilidad económica y popularidad que su inclusión en las

⁹² Lluís i Falcó se refiere a ello con la expresión “fuente sonora dentro de campo (ON)”. En: LLUÍS I FALCÓ. <<Parámetros para el análisis...>>, p. 173.

representaciones cinematográficas podía suponer, justifican asimismo su presencia dentro de las mismas. Así nacen a principios del siglo XX las “películas cantadas”⁹³, protagonizadas por cantantes famosos que interpretaban melodías ante la cámara. Más tarde, a comienzos del sonoro, la difusión alcanzada por las canciones en manos de los medios de comunicación dio como resultado el filme de cantante que, al igual que los programas mudos, ponían en escena a artistas populares. *El cantor de jazz* (1927) (*The Jazz Singer*) de Alan Crosland, es el mejor ejemplo, cuya repercusión en el ámbito de la música popular fue tal que “todos los filmes de 1928 tenían al menos una canción”⁹⁴. Por último, la presencia de los músicos de vodevil, de cabaré y de Broadway en Hollywood fue decisiva para considerar las piezas vocales como elementos indispensables del estilo musical que el cine estaba adoptando y que persistiría en la década de los cuarenta.

Esta misma posición ocupó la canción en la filmografía española de posguerra, introducida por los nacionalistas y zarzuelistas que marcaron las pautas de la música cinematográfica en España desde las proyecciones mudas, con las zarzuelas filmadas y el cine de cantantes.

Independientemente del género cinematográfico, un amplio número de películas incluyen alguna canción dentro de la trama. Sin embargo, existen diferencias en el tratamiento y finalidad de las piezas dependiendo de si forman parte de producciones musicales o no musicales. En las películas no musicales, las canciones, aunque en alguna ocasión puedan aparecer interpretadas por alguno de los actores principales, lo más habitual es que corran a cargo de personajes de paso cuya intervención en el filme a veces se reduce a la mera ejecución de dicho tema⁹⁵. Se escuchan íntegras y se convierten en protagonistas respecto a la acción, que se detiene cediéndoles la atención exclusiva del espectador. El contenido de las mismas no tiene por qué guardar relación con el argumento ni hacer referencia a las emociones de los personajes, constituyendo únicamente un número musical aislado dentro del relato. En el caso de las películas musicales, la situación es diferente. Cualquier tipo de escena justifica la inclusión de una canción: el trabajo en la vendimia, un paseo en calesa, una radio que retransmite una melodía o el desconsuelo de uno de los personajes. Los grandes cantantes,

⁹³ LACK. *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁴ KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 169.

⁹⁵ Lluís i Falcó se refiere a ellos como músicos presentados, es decir, músicos reales que prestan su imagen al filme ejerciendo de actores cuyo personaje es el suyo propio. En: LLUÍS I FALCÓ, Josep. <<Tipologías de aparición del músico en el cine y su aplicación al cine español (1930-2000)>>. *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1-2 (2002), pp. 127-128.

protagonistas de los largometrajes, las emplean como una de las vías principales de expresión de sus sentimientos.

Amor, humor y dolor

Ya sea de manera vocal a través de las letras de las canciones, o instrumental mediante melodías que evocan momentos sentimentales a los personajes, las principales emociones transmitidas a través de la música diegética son: el amor (véanse ejemplos 1-4), el humor (véanse ejemplos 5 y 6), y la desdicha (véanse ejemplos 7 y 8).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Letrista: Vicente Moro Lanchares.

Cronometraje: 0:35:22-0:38:41

Secuencia: Mary y Ernesto salen a tomar el aire a la luz

de la luna.

Música: La rumba *Vana ilusión* que se escucha en el salón de baile, acompaña a la pareja y ensalza sus mutuos sentimientos, aún ocultos.

Voz

A - mar _____ bá-jo el cie-lo cu - ba - no _____ sue-ña³ el bon - gó _____

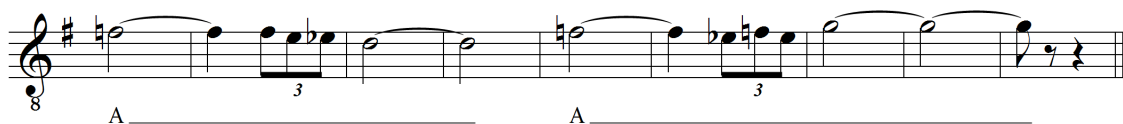
_____ con a-rru-llos de a - mor. _____ Sen - tir _____ eñ el tró-pi-co so - nes _____ al re-cor-dar

_____ un pa-sa-do me - jor. _____ Yo na-cí _____ co-mo el é-ba-no muy ne - gro _____

y su-frí _____ de-sen-ga-ños de a - mor _____ vana Hu - sión. A - mar _____ a la blan-ca no

pue - do _____ pues mi co-lor _____ es fron-te-ra al a - mor. _____

1. 2. 3.



Ejemplo 1. *Deliciosamente tontos*. “Vana ilusión” (rumba) (1943, Juan Quintero Muñoz). Letrista: Vicente Moro Lanchares. Madrid: Biblioteca Nacional de España



Película: *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:29:54-0:33:33

Secuencia: Número musical en el bar del barco.

Música: Una señorita interpreta la canción *Yo quiero navegar* y se la dedica a su amado Bocanegra quien la mira embelesado.

Moderato

Voz

Se - ño - res _____ es-toy a - te - rra - da _____ con tan - ta _____ pi-ra-te-

rí - a. _____ No duer - mo _____ porque en la ca - ma _____ el mie-do me de-ja

frí - a. _____ Yo qui - sie - ra _____ Bo-ca - ne - gra _____ yo qui - sie - ra _____

_____ ir con-ti-go a na-ve - gar _____ lo que pa - sa _____ Bo-ca - ne - gra _____ es que yo no sé na-

dar _____ sin nau-fra - gar. _____ Yo qui - sie - ra _____ Bo-ca - ne - gra _____ yo qui-

sie - ra _____ ir con-ti-go por la mar _____ pues no sa - bes _____ Bo-ca - ne - gra

_____ que por ti yo sien-to a - mor _____ y es de ver - dad

Ejemplo 2. *El pirata Bocanegra*. “Yo quiero navegar” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Rumbo* (1949), de Ramón Torrado.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Letristas: Quintero y León.

Cronometraje: 1:18:21-1:20:22

Secuencia: Rumbo regresa junto a Dulce.

Música: La muchacha canta el pasacalle *Cariño mío* a su

amado gitano.

Pasacalle

Voz *pesante* *3 a tempo*

Ca-ri-ño mí - o _____ yo no com - pren - do _____ ni tu si - len - cio

ni tu se - gue - ra _____ de dí-a y no - che _____ me es-tán sin - tien - do _____ que a Dios le

pi - o que tú me quie - ras. _____ Cuan-do tus o - jos me mi - ran _____
la - bios sus - pi - ran _____

1. *3* _____ 2. _____

se - rra - no me pren - den fue - go _____ Cuan-do tus tre - go _____
el al - ma yo te la en - go _____

Tú e-res mi flor de ri - be - ra _____ tú e-res mis sin - co sen - ti - os _____

rall.

tú e-res en mi ca-be - se - ra _____ crus y ban - de - ra _____ ca-ri-ño mí - o. _____

Ejemplo 3. *Rumbo*. “Cariño mío” (pasacalle) (1949, Manuel López-Quiroga). Letristas: Quintero y León. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 1:12:40-1:14:26

Secuencia: Chinto se presenta por sorpresa en la nueva casa de Natalia a quien contempla aún enamorado,

mientras ella toca el piano.

Música: El protagonista recuerda los bonitos momentos vividos junto a su querida Natalia al escuchar la pieza que ella interpreta, con ascensos arpegiados (compases 2 y 6), grandes saltos interválicos (compases 5, 17 y 27), tresillos (compases 2, 12, 23 y 24) y cromatismos ornamentales (compases 6, 7, 9, 15 y 29) que comunican el carácter romántico perseguido.

Piano

pp

f

ff

Ejemplo 4. *Ha entrado un ladrón*. “Sinceridad” (tango-tzigan) (1949, Joan Duran i Alemany). Madrid: Biblioteca Nacional de España



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:21:17-0:26:49

Secuencia: Fortunato comienza a trabajar de camarero.

No puede con la bandeja de bebidas, se equivoca de pedidos, de mesas, etc.

Música: La pieza de *jazz* interpretada por la orquesta en la sala de fiestas donde se encuentra el protagonista, contribuye a resaltar la comicidad de la escena.

Andante

Saxo Soprano *mf*

Trompeta en Do *mf* Con sord.

//

Saxo. S.

Tpt. en Do

//

Saxo. S.

Tpt. en Do

//

Saxo. S.

Tpt. en Do

//

Saxo. S.

Tpt. en Do

Ejemplo 5. *Fortunato* (1941, Jesús García Leoz).



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:23:39-0:25:24

Secuencia: El inquilino borracho llega al sótano.

Música: El vals emitido por radio acompaña el vaivén del ebrio personaje, cuya vulgaridad contrasta con la elegancia de la pieza, acentuando el humor de las imágenes.

Tiempo de vals

Violines I

Ejemplo 6. *El sótano*. “Vals” (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:24:01-0:25:18

Secuencia: M^a Victoria es muy desgraciada pues nota cómo sus padres rechazan a su nieto al ser fruto de una violación. Suena la radio mientras cenan y la música afecta de tal modo a la muchacha que manda apagar el transistor.

Música: La tonalidad de Fa sostenido menor, el descenso por grados conjuntos de más de una octava que realizan las violas (compases 5-8), los tresillos y ritmos con puntillo (compases 2, 3, 6 y 7) y el timbre de las cuerdas, aportan dramatismo al fragmento.

Andante

Violin Solo

Violines I

Violas

mf

//

Vn. S.

Vn. I

Va.

Ejemplo 7. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Canelita en rama* (1942), de Eduardo García Maroto.

Compositor: Manuel López-Quiroga y Mostazo.

Letrista: Guzmán Merino.

Cronometraje: 1:19:35-1:23:25

Secuencia: Rocío descubre que Rafael es su hermano y

no puede amarle como hombre.

Música: La muchacha expresa su dolor entonando la zambra *Ojeras negras*.

Zambra

Voz

p E-ra una gi - ta - na con ca - ra de ro - sa e-ra un ca-pu -

lli - to de ma-yo y a - bril, y por sus o - je - ras po-bre Do-lo - ro - sa!

— la pe-na co - rrí - a co-mo sin sen - tir. E-ra un pa-yo ru - bio



Ejemplo 8. *Canelita en rama*. “Ojeras negras” (zambra) (1942, Manuel López-Quiroga). Letrista: Guzmán Merino. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

Espacio dramático

A pesar de que en ciertos casos la música diegética pueda contribuir a la expresión de emociones, la mayoría de las veces participa en la descripción o ambientación de escenarios entre los que se encuentran distintos territorios nacionales e internacionales; el entorno militar; otros escenarios que incluyen espacios de ámbito elegante y popular; y los filmes de ambientación histórica.

Emplazamientos geográficos

En cuanto a los emplazamientos geográficos, la música diegética actúa igual que la música incidental, empleando melodías folclóricas representativas de cada lugar. Cualquier decorado sirve de fondo a su interpretación. Un bar, una taberna, un café, un baile, una fiesta, el campo o la ciudad aparecen ambientados con música vocal o instrumental típica del territorio, ejecutada generalmente por profesionales que se interpretan a sí mismos en el filme. En el caso de los musicales, son los personajes principales los encargados de dicha ejecución.

La Península Ibérica se representa mediante piezas diversas dependiendo de la zona. El chotis, la mazorca y el sonido del organillo son los principales elementos que caracterizan la ciudad de Madrid (véanse ejemplos 1 y 2).



Película: *Domingo de carnaval* (1945), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:06:56-1:08:48

Secuencia: Baile en la fiesta del entierro de la sardina.

Música: Los personajes se mueven al compás de una mazurca.

Allegro

Flauta

mf

Ejemplo 1. *Domingo de carnaval*. “Títulos” (1945, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:32:52-0:33:50

Secuencia: Miguel y Lola “la Billetera” acuden al café La Bombilla. Se sientan y charlan.

Música: Se interpreta una mazurca en el local.

Mazurca

Flauta

mf

Violines I

//

Fl.

Vn. I

rit.
Despacio

mf

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 2. *El crimen de la calle Bordadores*. “Títulos” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Para ilustrar Andalucía se utiliza el canto y baile flamencos en diferentes escenas tales como el trabajo en el campo, la contemplación del paisaje, la celebración de una fiesta, entre otras, además de ambientar el interior de numerosos cafés y tabernas presentes en todo tipo de filmes (véanse ejemplos 3-7).



Película: *Pepe Conde* (1941), de José López Rubio.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:54:16-0:56:00

Secuencia: Los personajes acuden a la Feria de Abril.

Música: Se interpretan unas sevillanas.

Tpo de Sevillanas

8^{va}

Flauta

3

3

3

3



Ejemplo 3. *Pepe Conde*. “Sevillanas nº1” (1941, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *María Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Letrista: José García Nieto.

Cronometraje: 0:21:52-0:23:48

Secuencia: Número musical en el cortijo. Canta María

Fernanda.

Música: La protagonista interpreta *No me dejes sola*.

Voz

Co-geme en tus ma-nos no me de-jes so-la — no de-jes que
vuel-va mis o-jos a - trás — ¿No ves que la ra-ma no ol-vi-da sus
ho-jas? — ni se que-da nun-ca sin o-las el mar. — Co-mo dos pa-
lo-mas os-cu-ras mis ma-nos lle-va-ban men-sa-jes de mi li-ber - tad — no pe-dí-a
na-da to-do lo te - ní-a — lo que tú con tan-to — no me pue-des dar. — A -
mor a-mor que has ve ni - do a su-je-tar en tus o - jos — es-ta ro - sa de mi
bo - ca que ha cre - ci - do po-co a po - co. — A - mor a-mor que ahøra



Ejemplo 4. *María Fernanda “la Jerezana”*. “No me dejes sola” (1946, Jesús García Leoz). Letrista: José García Nieto. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Letrista: Edgar Neville.

Cronometraje: 0:34:05-0:37:40

Secuencia: Música en el cortijo de Pepito. Carmela se pone a cantar por petición de los presentes.

Música: La muchacha entona *Y te llaman Soleá*.

Ejemplo 5. *El traje de luces*. “Y te llaman Soleá” (1947, José Muñoz Molleda). Letrista: Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Letristas: Quintero y León.

Cronometraje: 0:05:19-0:06:32

Secuencia: Juan pasea a caballo y se detiene al ver a una mujer en el balcón. Así conoce a Anita, quien

inmediatamente se pone a cantar.

Música: La protagonista ejecuta la *Canción del pío pío*.

Voz

Lo mis - mi - to que un jil - gue - ro que en su jau - la pri -
 - sio - ne - ro no se can - sa de can - tar con el pí - o pi³ con el
 pí - o pa. Con ca - ri-ño va es - con - di - do den-tro del co - ra - zón
 mí - o sa-be Dios pa' quién se - rá con el pí-o pi³ que ya se (.)

Ejemplo 6. *Oro y marfil*. “Canción del pío pío” (1947, Manuel López-Quiroga). Letristas: Quintero Y León. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Aventuras de don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Letrista: Ramos de Castro.

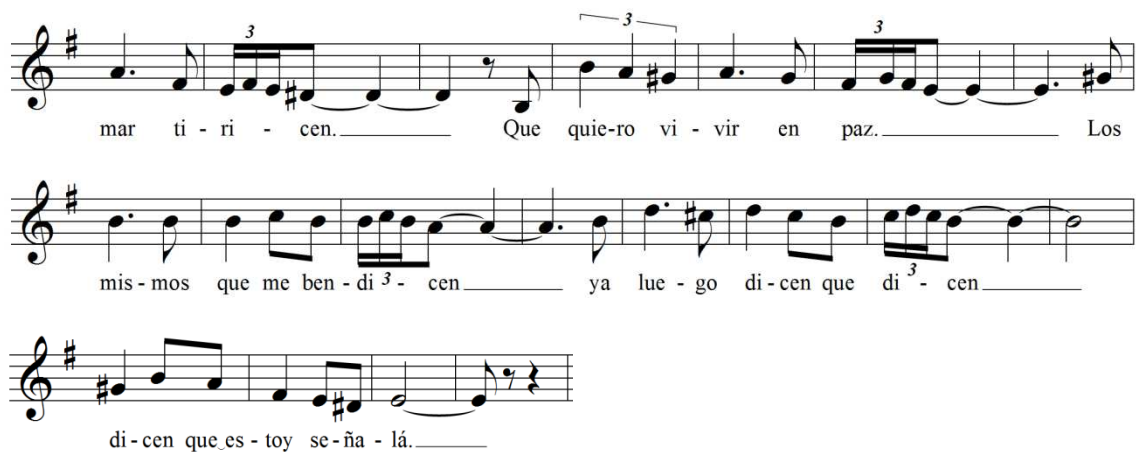
Cronometraje: 0:16:03-0:19:35

Secuencia: Carmen canta en la taberna.

Música: La muchacha interpreta un pasodoble.

Voz

Que a mi no me mar - ti - ri - cen. Que a mí no me



Ejemplo 7. *Aventuras de don Juan de Mairena*. Tiempo de Pasodoble (1948, Manuel Parada de la Puente). Letrista: Ramos de Castro. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Otros lugares de España se identifican a través de bailes y cantos folclóricos varios (véase ejemplo 8).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:39:11-0:40:42

Secuencia: Baile y fiesta en el pueblo.

Música: Se interpreta una jota.



Ejemplo 8. *Aventura*. “Jota” (1942, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Fuera de España, la música diegética recrea áreas del Norte de África, África Subsahariana y América Central, mediante melodías, ritmos y timbres que pretenden ser característicos de cada zona (véanse ejemplos 9-11).



Película: *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:29:38-0:30:37

Secuencia: Las tribus africanas cantan y bailan.

Música: El compás binario, el *ostinato* de la percusión, el ritmo de negras y corcheas de la melodía vocal, su marcha por grados conjuntos y la destacada posición del V grado, logran la vinculación con la música africana.

Piu mosso

Timbales

Tumba

Voces

Bam - ba ve - ni bam-ba - bó _____ ve - ni bam-ba ve - ni - go

//

Timb.

Tumba

Voces

Ve - ni bam-ba - bó _____

//

Timb.

Tumba

Voces

Bam - ba ve - ni bam - ba - bó _____

Ejemplo 10. *Obsesión*. “Negros cantando” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:15:17-0:17:35

Secuencia: Los invitados al baile salen al balcón a contemplar el número musical cubano.

Música: El estrecho ámbito melódico del tema, básicamente desarrollado alrededor de la tónica y dominante, las repercusiones sobre el I grado (compases 12-20), el paso de tono entre la sensible y la tónica, el compás binario y el ritmo sincopado (compases 14-18), participan en la creación de los tópicos del “entorno primitivo” y “exótico” de la música que tocan, cantan y bailan los esclavos.

Allegro moderatto

Trombón

Ejemplo 11. *Héroes del 95*. N°20 (1947, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.

Ámbito militar

En los filmes bélicos resultan indispensables las melodías en compás binario, resaltando las notas de la tríada de tónica a ritmo de negras, corcheas y corcheas con puntillo-semicolonas, tales como los himnos, marchas y toques de corneta, que caracterizan el escenario marcial en donde se ubica la trama (véase ejemplo 1).



Película: *Alhucemas* (1948), de José López Rubio.

Compositor: Manuel Parada de la Puente*

Cronometraje: 0:11:45-0:12:37

Secuencia: El comandante y sus hombres prosiguen camino.

Música: Los soldados entonan una marcha mientras avanzan.

Moderato

Voces

Ejemplo 1. *Alhucemas* (1948, Manuel Parada de la Puente*).

Otros escenarios

Los espacios de ámbito elegante y popular, presentes en cualquier época histórica, están constituidos por palacios y casas de la alta sociedad, hoteles y teatros, en donde tienen lugar reuniones, veladas, fiestas, bailes y representaciones que la música diegética ameniza con piezas diversas, desde vales a canciones de moda y piezas de *jazz* (véanse ejemplos 1-16).



Película: *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Letristas: Ignacio F. Iquino y F. Prada Blasco.

Cronometraje: 0:31:29-0:34:19

Secuencia: Velada musical en casa de Restituta.

Música: Elsa canta el foxtrot *Pu-pu-pi-du* acompañada al piano por el propio Duran i Alemany.

Swing (allegretto)

Flautín

Voz

Coro

//

Fln.

Voz

de rit - mo lo - co mo-der-no_y-sen -

Coro

8 Pu-pu - pi - du Pu - pu - pi - du Pu-pu - pi-du-du

//

Fln.

Voz

sual

Coro

8 Pu-pu - pi-du Pu - pu - pi - du Pu-pu - pi-du-du

//

Fln.

Voz

Pu - pu - pi - du quie-re de - cir a - le - grí-a_y pla-cer de vi - vir

Coro

8

Ejemplo 1. *El difunto es un vivo*. “Pu-pu-pi-du” (foxtrot) (1941, Joan Duran i Alemany). Letristas: Ignacio F. Iquino y F. Prada Blasco. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *El hombre de los muñecos* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany*

Cronometraje: 0:35:56-0:38:06

Secuencia: Fiesta en casa de la marquesa.

Música: La artista Rina Celi interpreta una canción.

Moderato

Voz

mf Pues sa - le a la pis - ta un e - qui - li - bris - ta
Lue - go con gran pis - ta un ma - la - ba - ris - ta

so - bre un a - lam - bre (.) y no se ca-e me da un sal-to el co-ra-zón.
 jue - ga con seis bo - las y las

ti - ra por el ai-re con gran pre - ci - sión. Con u - na ca - ña y un plato enci - ma

un chi - no sa - le a bai - lar, lue - go se cuel - ga de los ca - be - llos

y rue - da a gran ve - lo - ci - dad. Un hom - bre de ne - gro

sa - ca de un som - bre - ro pa - tos y co - ne - jos (.)

.) y mu - chas flo - res y un a - cor - de - ón.

Ejemplo 2. *El hombre de los muñecos*. (1943, Joan Duran i Alemany*).



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:01:54-1:02:38

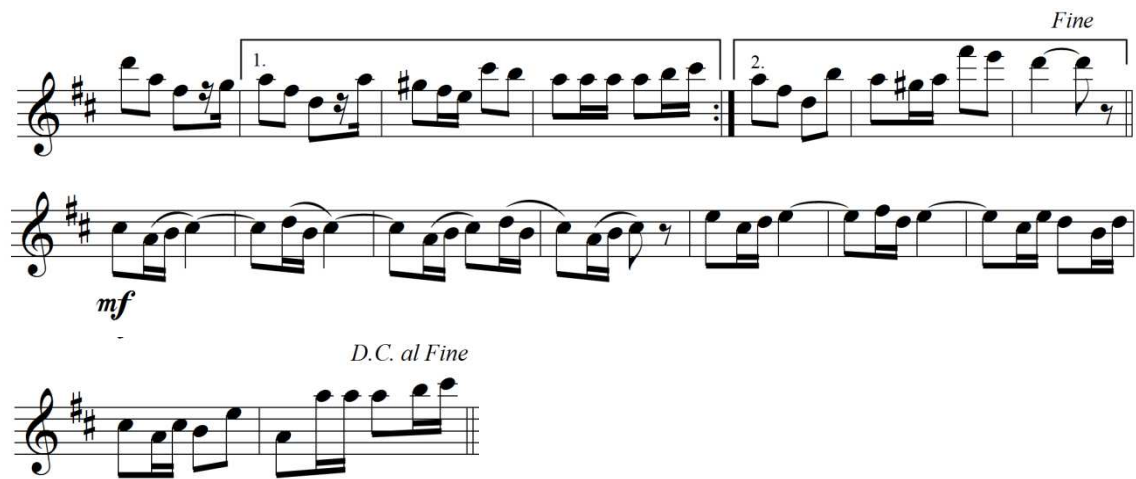
Secuencia: Cena en casa de Fabián. El anfitrión charla con el ministro sobre trabajo y amor.

Música: Un conjunto de cámara ambienta el banquete con una melodía a tiempo de marcha, sobre ritmo de corcheas y semicorcheas, resaltando las notas de la tríada de tónica.

Tiempo de marcha

Violines I

f



Ejemplo 3. *El escándalo*. Nº11 Jardín-Cenador Casa Fabián (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:05:31-1:10:00

Secuencia: Sánchez Bey, jefe de Octavio, da una fiesta en su casa a la que acuden los protagonistas.

Música: Dos valeses se suceden continuamente durante la velada.



Ejemplo 4. *Huella de luz* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Ejemplo 5. *Huella de luz* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:40:26-0:44:47

Secuencia: Fiesta en casa de los duques de Hinojares.

Asiste Arturo Salazar quien saca a bailar a Diana, candidata a ser su esposa. Tras danzar unos pasos, deciden retirarse a discutir su negocio matrimonial.

Música: Se interpreta un vals.

Andante

Violines I

mf

rit.

Ejemplo 6. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:10:00-1:13:54

Secuencia: Baile de sociedad en casa de los Buschenthal.

José de Salamanca y María Buschenthal salen a descansar y charlar un rato sobre los proyectos urbanísticos que planea Salamanca para Madrid. Tras un breve diálogo regresan al salón.

Música: La orquesta interpreta un vals.

Vivo Tiempo de vals

Violines I

ff



Ejemplo 7. *El marqués de Salamanca*. “Vals brillante” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Café de París* (1943), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:30:39-0:32:55

Secuencia: Recepción en casa de Diana. Carmen toca una nueva obra de su amigo Franz.

Música: Melodía en compás ternario, cuyo acompañamiento arpegiado a ritmo de tresillos, el amplio ámbito melódico, los motivos de semicorcheas ornamentales (compases 3, 7 y 8) y la marcha por octavas (compases 8-11), le confieren su sonoridad romántica.

Andante expresivo

Piano



Ejemplo 8. *Café de París*. “Títulos” (1943, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:15:30-0:16:31

Secuencia: Velada en casa de Matilde. Su sobrina Gabriela toca el piano. Fabián la escucha y contempla

con atención, lo que pone celosa a su tía Matilde.

Música: Como en el caso precedente, un tema de corte romántico caracterizado por el compás ternario, el *tempo* tranquilo, el amplio ámbito melódico y los cromatismos ornamentales (compases 1 y 5), ambienta la reunión.



Ejemplo 9. *El escándalo* (1943, Manuel Parada de la Puente).



Película: *Boda accidentada* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Letrista: Fernando Elías Riquelme.

Cronometraje: 0:13:30-0:16:18

Secuencia: Número musical en la terraza del hotel.

Canta Ketty.

Música: La protagonista interpreta el foxtrot lento *Quimera* junto con la orquesta.

Lento

Voz

p Voy por el ca-mi-no in - cier-to-de la vi-da bus - can-do_a-li - vio_a mi - pe -
 nar. Voy en-tris-te-ci-do tras un bello_i-de-al que nun-ca lo-gré rea-li - zar.
 Si-go sin des-ma-yos la luz de mi_i-lu-sión que lo-gre_al fin cal-mar mi gran pa - sión.
 Sien-to que mi al - ma la dicha ha de alcan - zar por e - llo lan- zo_al vien-to_es-te can-
 tar. Ven que tu a - mor lle - na - rá mi co - ra - zón
 No me des - de - ñes y cal - ma mi pa - sión
 Ven sin tar - dar muy cer - ca de mí
 De - ja-se i - nun - de mi_alma de ti.

Ejemplo 10. *Boda accidentada*. “Quimera” (fox lento) (1942, Joan Duran i Alemany). Letrista: Fernando Elías Riquelme. Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Letrista: Vicente Moro Lanchares.

Cronometraje: 0:32:20-0:35:21

Secuencia: Mary, Ernesto y los demás acuden al salón de

baile del barco. Minutos después salen a bailar.

Música: Rina Celi interpreta el foxtrot *Pensar en ti*.

Moderato

Voz

mf Pen sar en ti _____ es el ma-yor de - se - o de mi ser _____
 es la o-ca-sión que nun-ca ol - vi - da - ré _____

1.
 — por-que sin ti la vi-da es pa - ra mí _____ tris-te-zas y do - lor
 — por-que tú has si - do pa - ra mí pa - sión _____

2.
 _____ sin i - lu - sión _____ Pen yo siem-pre te a - ma - ré _____

Por ver tu ri - sa die - ra yo _____ ri-que-zas y' bie - nes - tar _____

3 3 3
 _____ tus o - jos son pa - ra mí _____ la ra-zón de vi - vir _____

Ejemplo 11. *Deliciosamente tontos*. “Pensar en ti” (foxtrot) (1943, Juan Quintero Muñoz). Letrista: Vicente Moro Lanchares.



Película: *Boda accidental* (1942), de Ignacio F. Iquino.
 Compositor: Joan Duran i Alemany*
 Cronometraje: 0:19:08-0:20:33
 Secuencia: Baile en la terraza del hotel.
 Música: Los clientes danzan un vals.

Allegro
8^{va}

Violín Solo

mf

1.
 2.
 3.
 4.



Ejemplo 12. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany*).



Película: *Tuvo la culpa Adán* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz*

Cronometraje: 0:46:54-0:50:22

Secuencia: Nora, Gerardo, su novia, demás familia y amigos, cenar juntos en el hotel y bailan.

Música: Se interpreta un vals.

Andante

Violines I *mp*

Ejemplo 13. *Tuvo la culpa Adán* (1944, Juan Quintero Muñoz*).



Película: *Una chica de opereta* (1943), de Ramón Quadreny.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Letrista: Maximiliano Thous.

Cronometraje: 0:57:02-0:58:45

Secuencia: El cantante Armando Olvés, acompañado de la orquesta, actúa durante la gala que tiene lugar en el barco.

Música: Se interpreta el vals *Un beso para ti*.

Andante

Voz

El vai vén del mar a ca ri cia dor me ce rá mi [. . .]

rit. *a tempo* *rit.*

[.) no se es - cu - cha - rá ni el me - nor ru - mor ba - jo el ne - gro y a - zul do - sel ____ Y ve -



Ejemplo 14. *Una chica de opereta*. “Un beso para ti” (vals) (1943, José Ruiz de Azagra). Letrista: Maximiliano Thous.



Película: *Una chica de opereta* (1943), de Ramón Quadreny.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Letrista: Maximiliano Thous.

Cronometraje: 0:20:07-0:21:49

Secuencia: Silvia actúa en el teatro.

Música: La protagonista interpreta una canción de ritmo sincopado.

Allegro

Voz *mf* Ya está a-quí la insti-tu - triz a quien sue-len de - jar un pal-mo de na - riz.

Y e - so al-fin es - tá muy mal pues pue - de (. . .) mis ga-fas de cris - tal.

Las co - le - gia-las mí - as sô-lo hacen pe - rre - rí - as. Me ma - tan con su llan - to

y yo ra-bio y me a-guan-to (. . . .) Ya está a-quí la insti-tu - triz a quien sue-len de-

jar de na - riz.

Ejemplo 15. *Una chica de opereta*. (1943, José Ruiz de Azagra). Letrista: Maximiliano Thous.



Película: *La vida empieza a medianoche* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:41:35-0:43:44

Secuencia: Silvia acude apresuradamente al teatro la noche que Ricardo estrena su opereta pues ha de darle

urgentemente un recado.

Música: La obra comienza con un vals.

Andante

Trompetas en Do

Violines I

mf

1.

//

Tpt. en Do

Vn. I

rit.

2.

//

Moderato

Tpt. en Do

Vn. I

a tempo

rit.

8^{va}

//

Tpt. en Do

Vn. I

8^{va}

rit.

Ejemplo 16. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Hasta el momento, ninguno de los escenarios comentados difería de los incluidos en el apartado correspondiente a los espacios dramáticos ambientados con música incidental. A continuación se reúnen otros emplazamientos, de índole popular, complementados exclusivamente con música de pantalla. Salas de fiestas, bailes de carnaval, circos, cafés, bares, tabernas, ferias, verbenas, entre otros, son ilustrados musicalmente tanto por vales como por canciones de moda y melodías folclóricas (véanse ejemplos 1-16).



Película: *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:39-0:19:12

Secuencia: Todos bailan al son de la música en la sala de fiestas. Blanca y José Carlos toman una copa en el

local.

Música: La orquesta toca una pieza próxima al jazz.

Medio tempo

Clarinete en Sib

Trompeta en Sib

Violines I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

Ejemplo 1. *Cuatro mujeres*. “Canción café de Tánger” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra⁹⁶.



Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:47:56-0:48:19

Secuencia: Carlos y Elena salen juntos. Charlan y bailan en la sala de fiestas.

Música: Se interpreta una melodía de ritmo sincopado.

⁹⁶ Pieza musical interpretada tanto en el filme *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón, como en *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo. La única partitura conservada de la que se ha extraído el fragmento para el ejemplo 1 corresponde a la película *Cuatro mujeres*.

Andante

Trompeta en Do

Con sord. *mf*

Ejemplo 2. *Confidencia* (1947, Manuel Parada de la Puente).



Película: *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín,

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:04:33-1:08:55

Secuencia: Flor baila con Francisco en el baile de carnaval.

Música: La orquesta toca un vals.

Adagio

Violines I

f

Ejemplo 3. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Treinta y nueve cartas de amor* (1949), de Francisco Rovira Beleta.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:16:03-0:17:52

Secuencia: Baile de disfraces. Alberto pide a la orquesta que toque un vals.

Música: Se interpreta *Cuando el amor besa nuestras mejillas*.

Moderato

Violines I

mf

Ejemplo 4. *Treinta y nueve cartas de amor*. “Cuando el amor besa nuestras mejillas” (1949, Manuel Parada de la Puente).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:10:15-0:10:25

Secuencia: Intermedio en las actuaciones circenses.

Música: La orquesta ejecuta un vals durante el descanso.

Tiempo de vals lento

Clarinete en Si \flat

Trompas en Fa

Violines I

espresivo

//

Cl. en Si \flat

Tp. en Fa

Vn. I

//



Ejemplo 5. *Fortunato*. N°8 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia.

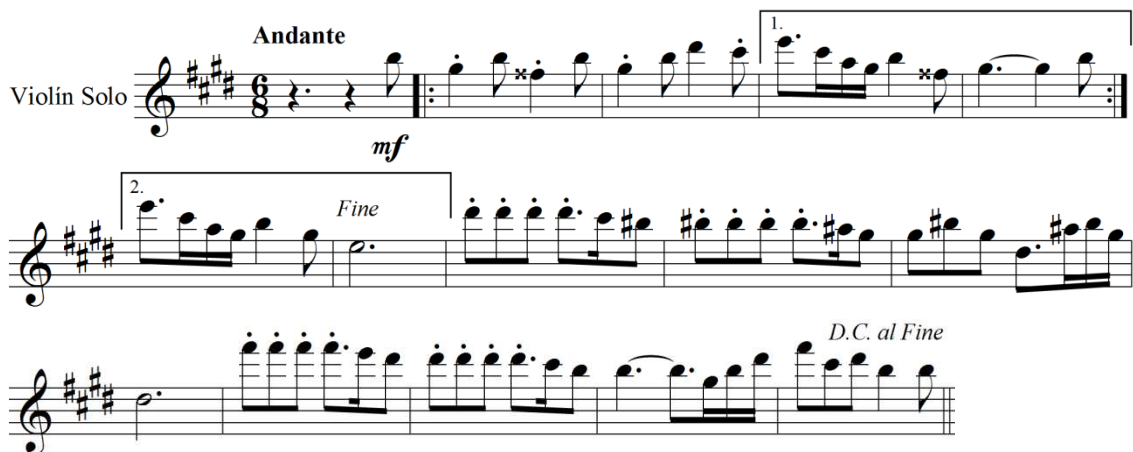
Compositor: Manuel Parada de la Puente*

Cronometraje: 1:31:41-1:33:55

Secuencia: Un conjunto de cámara femenino toca en un café. Uno de los clientes trata de conquistar a la pianista.

Poco después llega una señorita al local y se dirige al servicio de señoras a entregar unos documentos que lleva ocultos en el interior de una revista.

Música: Se interpreta un vals.



Ejemplo 6. *Raza* (1941, Manuel Parada de la Puente*).



Película: *El clavo*, (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:19:56-0:21:38

Secuencia: Javier y Blanca brindan y charlan en el Cafetín del Río, mientras escuchan la música que ambienta el lugar.

Música: Los músicos tocan un vals.



Ejemplo 7. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Ídolos* (1943), de Florián Rey.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Letrista: Conchita Montenegro.

Cronometraje: 0:04:18-0:05:44

Secuencia: Clara actúa en un café.

Música: Se interpreta la canción *Amour, amour*⁹⁷.

Allegro

Voz *mp*

Je re-venais tou-jours qu'il m'em-bra-ssait, qu'il m'em-bra-ssait.
Je crai-gnais tou-jours qu'il me qui-tterait, qu'il me qui-tterait.

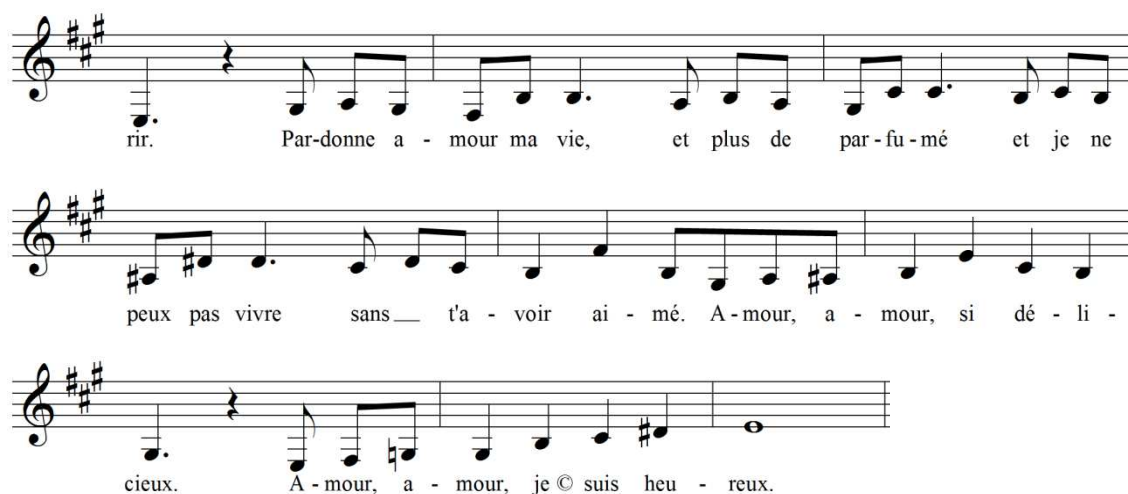
J'a-mais les plus len-tes de son feu, dis de son feu.
Et pour son a-mour j'ai tout do-nné, j'ai tout do-nné.

Je ne peux pas vivre, je ne peux pas vivre je ne peux pas vivre sans tes bai-
Mais avec les ca-resses, a-vec ma ten-dresse

ssés.
et avec mon a-mour je l'ai ga-gné. A-mour, a-mour, si dé-li-sont à pré-

cioux.
sent. A-mour, a-mour, si () A-mour, a-mour, je vais mou-

⁹⁷ Soñaba siempre que me besaba, que me besaba / Me gustaban las más lentas de su fuego, las de su fuego / No puedo vivir, no puedo vivir, no pudo vivir sin sus besos / Siempre temía que me abandonara, que me abandonara / Y por su amor lo he dado todo, lo he dado todo / Pero con mis caricias, con mi ternura y con mi amor le he conquistado / Amor, amor, tan delicioso / Amor, amor, tan () / Amores, amores, son el presente / Amor, amor voy a morir / Perdona amor mi vida (y lo más perfumado) / Y no puedo vivir sin haberte amado. Amor, amor, tan delicioso. Amor, amor, yo soy feliz.



Ejemplo 8. *Ídolos*. “Amour, amour” (1943, José Ruiz de Azagra). Letrista: Conchita Montenegro.



Película: *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Letrista: Juan Manuel Vega.

Cronometraje: 0:21:37-0:23:36

Secuencia: “La Nardo” canta en el café.

Música: Se interpreta *El Cocotero*.

Danzón moderatto

Voz

Ejemplo 9. *El testamento del virrey*. “El Cocotero” (1944, Jesús García Leoz). Letrista: Juan Manuel Vega. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Nada* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Letrista: Edgar Neville.

Cronometraje: 1:01:44-1:03:14

Secuencia: Andrea y su tío entran al café en busca de Gloria.

Música: La cantante interpreta *Zorraida*.

p

Voz

So-y la fa-vo - ri - del Sul - tán y por e - so es - toy en el ha - rem
So-y la fa-vo - ri - del Sul - tán y por e - so mi vi-da es un E - dén

1.
y hasta el gran eu - nu-co se im-pre - sio-na y di-ce que es-toy fe - tén

2.
to-dos me re - ga-lan jo-ye - rí-a y a mí me pa-re-ce bien.

Ejemplo 10. *Nada*. “Zorraida” (1947, José Muñoz Molleda). Letrista: Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:22:51-0:23:49

Secuencia: El legionario toma unas copas junto a una mujer en el café.

Música: Se toca una danza mora.

Viola

Ejemplo 11. *Cuatro mujeres*. “Danza mora en el cafetín moro” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:16:27-0:18:18

Secuencia: “La Pandereta” baila en el café.

Música: Se interpreta una melodía sobre la escala menor armónica.

Adagio

Violines I

Violas

mf

//

Vn. I

Va.

mf

//

Vn. I

Va.

Ejemplo 12. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:26:54-0:28:46

Secuencia: El embajador inglés disfruta de la actuación en el café.

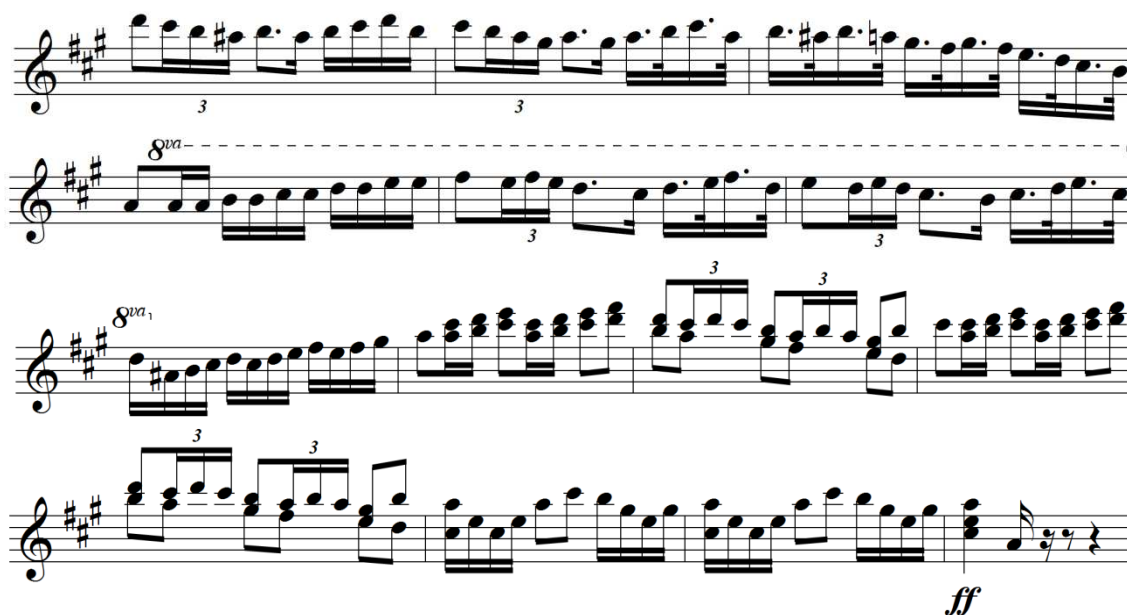
Música: Se interpreta un bolero.

Tpo de Bolero

Bandurrias

1ª y 2ª

f



Ejemplo 13. *El marqués de Salamanca*. “Bolero de la Corte” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El fantasma y doña Juanita* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:20:33-0:22:40

Secuencia: Juanita y su padre se encuentran a Antonio en la feria quien les acompaña a escuchar la banda de

música que toca en la verbena.

Música: Se interpreta un vals.

Andante

Clarinete en Sib *mf*

Tuba *mf*

//

Cl. en Sib

Tuba

1. 2.

Ejemplo 14. *El fantasma y doña Juanita* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:02:23-0:06:42

Secuencia: Los padres de Carlos se entretienen en la verbena.

Música: Se interpreta un vals.



Ejemplo 15. *Vida en sombras*. “Vals de la verbena” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Filmes de ambientación histórica

En las películas donde la historia narrativa se sitúa en el siglo XX, la música diegética puede incluirse en cualquier escenario sin fundamento alguno. Basta con que uno de los personajes encienda una radio en la habitación de una casa para que suene música popular o clásica, sin necesidad de que se esté celebrando una fiesta en ella. Sin embargo, al margen de esta época, la música de pantalla va asociada a determinados recintos y circunstancias fuera de los cuales no tiene sentido su presencia. Para incluir justificadamente estas piezas en el interior de castillos, palacios y casas antiguas, son necesarias secuencias que muestren veladas musicales, recepciones, festejos u otras celebraciones, tal y como sucede en *Un drama nuevo* (1946), película de Juan de Orduña ambientada en el siglo XVII, en la que tiene lugar un baile en la corte (0:54:37-0:56:06) donde se interpreta un tema diegético en modo mayor, de carácter solemne y majestuoso, *tempo* pausado y compás ternario (véase ejemplo 1).





Ejemplo 1. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz*).

Además de definir el contexto histórico, el acompañamiento musical de las escenas se encarga asimismo de ilustrar los escenarios donde tienen lugar, ya sean elegantes o populares, de ahí que los ejemplos extraídos al respecto se hayan insertado en el apartado precedente dedicado a los espacios dramáticos, reservando el siguiente epígrafe para los pocos casos desarrollados al margen de tales entornos, en los que el objetivo principal de la banda sonora es la caracterización histórica.

Las épocas a las que pertenecen las secuencias halladas con las características mencionadas corresponden a la Edad Media, Renacimiento y Barroco, para las que se emplean temas diegéticos constituidos a base de toques de clarines, música instrumental y canciones entonadas por un solista acompañado de algún instrumento de cuerda pulsada (véanse ejemplos 2-5).



Película: *Inés de Castro* (1944), de J. Leitao de Barros.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:08:08-0:09:50

Secuencia: Inés toca en los aposentos de la reina a quien hace compañía.

Música: La protagonista interpreta una tranquila melodía en la tonalidad de Mi menor en su primera parte sustentada por un acompañamiento en *ostinato* sobre la tríada de tónica marcando el ritmo ternario (compases 1-7), que después pasa al homónimo mayor (compases 8-12), y conmueve a la reina.



Ejemplo 2. *Inés de Castro*. “Salida de cacería” (5) (1944, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

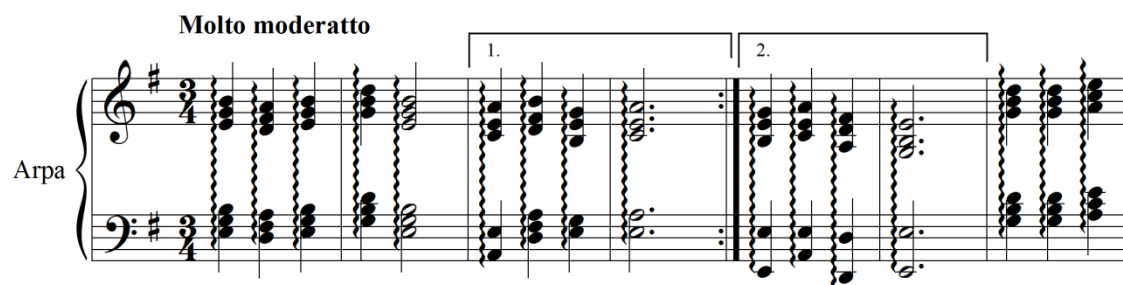
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

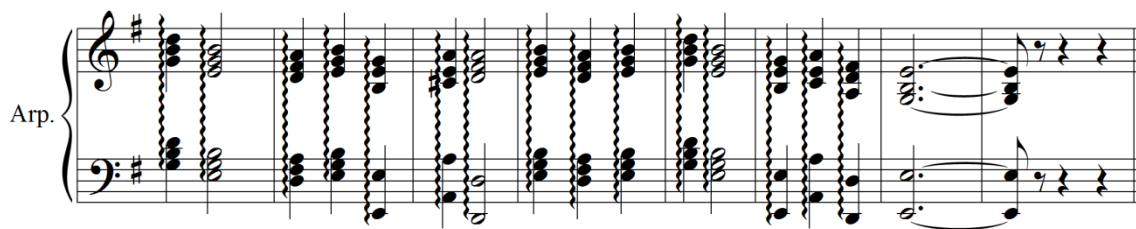
Cronometraje: 0:29:57-0:30:27

Secuencia: El poeta recita unos versos en la corte ante los presentes.

Versos: “Pide lo que quieras. Rey, en este trono se estrena abandono bajo tus banderas. El cetro olvidado, lo tendrás (...), pide lo que quieras. Rey, dime que es falso. Yo he visto un cadalso, los paños, las ceras y el verdugo al lado. Lo tendrás (...), pide lo que quieras.”

Música: Un acompañamiento arpegiado a ritmo de negras y blancas en compás ternario apoya la interpretación del juglar.





Ejemplo 3. *Doña María “la Brava”*. Nº7 “Trova del juglar” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



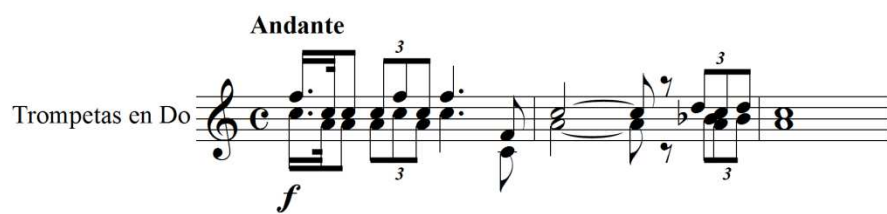
Película: *Doña María “la Brava”* (1948), de Luis Marquina.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:07:31-1:08:25

Secuencia: Se anuncia un discurso real.

Música: Los clarines avisan de la proclama mediante un toque compuesto sobre la tríada de tónica en Fa mayor.



Ejemplo 4. *Doña María “la Brava”*. Nº21 “Toque” (1948, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz*

Cronometraje: 0:49:52-0:51:56

Secuencia: Una bailarina danza en la corte.

Música: Se interpreta una zarabanda.



Ejemplo 5. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz*).

En cuanto a los filmes ambientados en el siglo XVIII, no ha sido encontrado ningún ejemplo musical diegético firmado por los compositores objeto de estudio, únicamente piezas preexistentes de autores del período clásico. Los largometrajes ubicados en el período romántico, se caracterizan mediante piezas de la época escritas por los músicos investigados tales como polcas y vales, estos últimos también indispensables en las películas del siglo XX, junto con la música de *jazz* y los ritmos latinos (véanse los ejemplos incluidos en el apartado espacio dramático-otros escenarios).

Personajes

Los principales prototipos retratados por la música diegética son los personajes cómicos, las heroínas, la infancia y determinadas profesiones. La canción es el vehículo fundamental encargado de ilustrarlos. Junto a los estereotipos musicales que permiten identificar algunos perfiles mencionados, el texto es un elemento esencial en tanto hace referencia a sus atributos o definición dramática (véanse ejemplos 1-7).



Película: *Canelita en rama* (1942), de Eduardo García Maroto.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Letrista: Guzmán Merino.

Cronometraje: 0:36:22-0:37:52

Secuencia: Miguel se acomoda bajo el balcón de Canelita en compañía de los músicos para cantarle la polca *El grillito*, tal y como ella le apodó jocosamente ese mismo día.

Música: La tonalidad de Sol mayor, el *tempo* animado, la figuración breve, las notas repercutidas (compases 1-4, 7, 11 y 15) y la ondulación melódica sin saltos pronunciados, determinan la comicidad de la melodía subrayada por el texto de la canción que manifiesta el carácter del personaje.

Tpo de Polka

Voz

Tú me lla - mas-te gril·lo_a mí___ y por lo vis-to can-to_a - sí El gri-

lli-to_el gri - lli-to_el gri - lli-to es un a - ni-mal muy pe - que - ñi-to El gri - lli-to gri-lli-to gri-
es un in-de-fen - so_a - ni - ma - li-to Cuan-do

12. 2.

llo es un a - ni - mal muy pe - ca - dor El gri - lli - to gri - lli - to gri
can - ta pa - re - ce un flau - tín

17.

y por e - so di - ce cri cri cri

Ejemplo 1. *Canelita en rama*. N°7 “El grillito” (1942, Manuel López-Quiroga). Letrista: Guzmán Merino. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Se le fue el novio* (1945), de Julio Salvador.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Letrista: José León.

Cronometraje: 0:19:09-0:21:29

Secuencia: M^a Luisa canta en el hotel Ritz de Madrid en compañía de Miguel y Roberto quienes la escuchan

avergonzados por la ridícula interpretación que hace de la pieza.

Música: Las notas picadas (compases 3, 4, 8, 15 y 19) y los motivos ornamentales (compases 3 y 7), recargan y caricaturizan la melodía, acorde con el emperifollado aspecto de la muchacha y su cursi comportamiento durante la cena.

Moderato

Voz

f Des-de que tú te fuis - - - te que ya no hay sol pa -
mi co - ra - zón te

7. 1.

re - - - ce pe - ro yo a - qui te es-pe - ra - ré re cor - dan - do
si - - - gue por-que por ti, só - lo por - ti tris - te - -

14. 2.

siem - pre men - te vi - ve

Ejemplo 2. *Se le fue el novio*. “Desde que tú te fuiste” (1945, Joan Duran i Alemany). Letrista: José León.



Película: *Se le fue el novio* (1945), de Julio Salvador.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Letrista: José León.

Cronometraje: 0:27:36-0:29:58

Secuencia: M^a Luisa canta en casa de la prometida de Miguel. Esta vez se presenta elegante y encantadora, y

ejecuta la canción satisfaciendo a todos los presentes.

Música: El tema se muestra ahora sin notas picadas ni florituras y con un ritmo sincopado, a la moda y atractivo, al igual que su intérprete.

Moderato

Voz

f Des-de que tú te fuiste — que ya no hay sol pa-re-ce —
mi cor-ra-zón te si-gue —

pe-ro yo a-quí te es-pe-ra-ré re-cor-dan-do siem-pre —
por-que por ti, só-lo por ti tris-te — men-te

vi-ve. Ya con tus bra-zos a-man-tes ja-más mi do-lor — cal-ma-rás.

Mi co-ra-zón don-de quie-ra del mun-do que es-tés — es-ta-rá. Des-de que tú te

fuiste — que ya no hay sol pa-re-ce — por que sin ti no he de vi-vir ni ol-vi-dar.

Ejemplo 3. *Se le fue el novio*. “Desde que tú te fuiste” (fox canción) (1945, Joan Duran i Alemany).

Letrista: José León. Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Tres ladrones en la casa* (1948), de Raúl Cancio.

Compositor: Juan Quintero Muñoz*.

Cronometraje: 0:40:00-0:40:52

Secuencia: Carlos entona una melodía para ayudar a Antoñita a dormirse.

Música: Se interpreta una nana en boca cerrada.

Largo

Voz *mp*

Ejemplo 4. *Tres ladrones en la casa* (1948, Juan Quintero Muñoz*).



Película: *La Cigarra* (1948), de Florián Rey.

Compositores: Manuel López-Quiroga.

Letristas: Quintero y León.

Cronometraje: 0:28:32-0:30:23

Secuencia: “La Cigarra” canta para hacer dormir a un bebé en el teatro.

Música: La protagonista interpreta una nana.

Adagio *mf*

Voz

E - a - e - a Ca - ba - lli - to del vien - to

no ven - gas (por ni - ño) no ven - gas (por ni - ño) que es - bue - no

Ejemplo 5. *La Cigarra* (1948, Manuel López-Quiroga). Letristas: Quintero y León.



Película: *Canelita en rama* (1942), de Eduardo García Maroto.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Letrista: Guzmán Merino.

Cronometraje: 0:44:42-0:46:33

Secuencia: Los vendimiadores cantan mientras trabajan.

Música: Tema en ritmo ternario, compuesto a base de corcheas y negras que describen una línea melódica ondulada, con la parte de la voz solista en Re menor y la correspondiente al coro en Re mayor. El carácter popular unido al texto de la canción, definen la profesión de los personajes

Voz Solista

Si se quie - re pro - bar las u - vas de mos - ca - tel

Coro

//

V.S

— ven a mi vi - ña y ve - rás son más dul - ces que la miel

C

Yo te - ní - a u - na

//

V.S

vi - ña la ven - di - mia - ba la ven - di - mia - ba pe - ro el me - jor a - mi - go

C

//

V.S

me lo ro - ba - ba me lo ro - ba - ba

C

Ejemplo 6. *Canelita en rama*. N°6 “La vendimia” (1942, Manuel López-Quiroga). Letrista: Guzmán Merino. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra*

Cronometraje: 0:03:48-0:06:33

Secuencia: Barca de pescadores. Un marinero canta al son de un bandoneón. Diana le escucha nostálgica y habla con su criada sobre ellos.

Música: Tema en compás de subdivisión ternaria, sobre ritmo de negras, corcheas y blancas con puntillo, que avanza sobre las notas de la tríada de tónica. El texto de la canción transmite la ocupación del personaje.

Largo

Voz *mf* Ma - ri - ne - ro soy y en los puer - tos del Sur voy bus - can - do yo
 la mu - jer que per - dí. (.)
 Ma - ri Luz Ma - ri Luz u - na - no - che tan só - lo Ma - ri Luz Ma - ri Luz yo te pu - de be - sar
 Ma - ri Luz Ma - ri Luz (.) Ma - ri Luz Ma - ri Luz (.)
 Dón - de es tás Ma - ri Luz (.)

Ejemplo 7. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra*).

3.3. Los compositores

Tras observar los procedimientos compositivos generales empleados por los distintos autores en el acompañamiento de las diversas escenas de un filme, según se tratara de emociones, escenarios, el paso del tiempo, personajes, entre otras, es el momento de aproximarse a los recursos individuales propios de cada uno de estos músicos. A través de los capítulos previos, dedicados a la música incidental y diegética, se ha podido constatar la aplicación de clichés por parte de unos y otros en múltiples situaciones. El elevado uso de estereotipos musicales asemeja tanto las partituras de los compositores entre sí que dificulta la captación de un sello particular en cada uno de ellos. Por eso es preciso llevar a cabo el estudio por separado de sus bandas sonoras respectivas que permita establecer las características distintivas de cada autor. A través de este examen también se comprueban sus contribuciones a la música popular, en los ámbitos diegético e incidental, y el grado de autoplagio llevado a cabo en sus producciones.

Jesús García Leoz, del que mayor cantidad de material se ha dispuesto para su análisis con considerables datos obtenidos al respecto, inicia el capítulo, seguido por los demás compositores dispuestos en orden decreciente, atendiendo al número de fuentes manejadas en su estudio. Es por ello que la información resultante, a veces parcial según el músico, no ha podido ser clasificada en epígrafes que habrían clarificado y agilizado

la lectura de esta sección de la tesis, ya que los distintos elementos que determinan el perfil identificativo de la música de cada autor se presentan simultáneamente, interrelacionados y, por tanto, indisociables en la mayoría de los casos.

Jesús García Leoz

La extensa filmografía en la que ha intervenido García Leoz ha hecho posible que, a pesar de los títulos fuera de catálogo y aquellos no disponibles en las filmotecas para el investigador, se haya podido contar con casi una treintena de largometrajes pertenecientes a diversos géneros de los que extraer todo tipo de detalles acerca de su obra. Asimismo, la conservación de su legado musical en el Archivo Real y General de Navarra ha permitido precisar su estudio.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO ⁹⁸
<i>Fortunato</i>	1941	Fernando Delgado	Comedia
<i>Idilio en Mallorca</i>	1942	Max Neufeld	Comedia
<i>Madrid de mis sueños</i>	1942	Max Neufeld, Gian Maria Cominetti	Comedia
<i>El abanderado</i>	1943	Eusebio Fernández Ardavín	Histórico
<i>Arribada forzosa</i>	1943	Carlos Arévalo	Drama
<i>Se vende un palacio</i>	1943	Ladislao Vajda	Comedia
<i>Mi vida en tus manos</i>	1943	Antonio de Obregón	Drama
<i>La maja del capote</i>	1944	Fernando Delgado	Drama
<i>El sobrino de don Buffalo Bill</i>	1944	Ramón Barreiro	Comedia
<i>Eugenia de Montijo</i>	1944	José López Rubio	Drama
<i>Te quiero para mí</i>	1944	Ladislao Vajda	Comedia
<i>El testamento del virrey</i>	1944	Ladislao Vajda	Comedia
<i>Tarjeta de visita</i>	1944	Antonio de Obregón	Drama
<i>Cinco lobitos</i>	1945	Ladislao Vajda	Comedia
<i>Afan-Evu (El bosque maldito)</i>	1945	José Neches	Aventuras
<i>Es peligroso asomarse al exterior</i>	1945	Alejandro Ulloa	Comedia
<i>La mantilla de Beatriz</i>	1946	Eduardo García Maroto	Comedia
<i>El pirata Bocanegra</i>	1946	Ramón Barreiro	Aventuras
<i>Abel Sánchez</i>	1946	Carlos Serrano de Osma	Drama
<i>María Fernanda "la Jerezana"</i>	1946	Enrique Herreros	Policíaco
<i>Consultaré a Mister Brown</i>	1946	Pío Ballesteros	Comedia
<i>Chantaje</i>	1946	Antonio de Obregón	Policíaco
<i>El otro Fu Man Chu</i>	1946	Ramón Barreiro	Aventuras

⁹⁸ Se sigue la clasificación común a las fuentes bibliográficas consultadas.

<i>La próxima vez que vivamos</i>	1946	Enrique Gómez	Comedia
<i>La Lola se va a los puertos</i>	1947	Juan de Orduña	Musical
<i>Póker de ases</i>	1947	Ramón Barreiro	Aventuras
<i>Barrio</i>	1947	Ladislao Vajda	Drama
<i>Obsesión</i>	1947	Arturo Ruiz-Castillo	Drama
<i>La sirena negra</i>	1947	Carlos Serrano de Osma	Drama
<i>Luis Candelas, el ladrón de Madrid</i>	1947	Fernando "Fernán" Alonso	Aventuras
<i>Cuatro mujeres</i>	1947	Antonio del Amo	Drama
<i>La dama del armiño</i>	1947	Eusebio Fernández Ardavín	Drama
<i>Las inquietudes de Shanti Andía</i>	1947	Arturo Ruiz-Castillo	Drama
<i>Botón de ancla</i>	1947	Ramón Torrado	Comedia
<i>Embrujo</i>	1947	Carlos Serrano de Osma	Drama
<i>Mañana como hoy</i>	1947	Mariano Pombo	Drama
<i>Tres espejos</i>	1947	Ladislao Vajda	Drama
<i>Extraño amanecer</i>	1947	Enrique Gómez	Drama
<i>El huésped del cuarto número 13</i>	1947	Arthur Duarte	Comedia
<i>Revelación</i>	1947	Antonio de Obregón	Drama
<i>El verdugo</i>	1947	Enrique Gómez	Drama
<i>Cita con mi viejo corazón</i>	1948	Ferruccio Cerio	Comedia
<i>El señor Esteve</i>	1948	Edgar Neville	Comedia
<i>La sombra iluminada</i>	1948	Carlos Serrano de Osma	Policíaco
<i>El huésped de las tinieblas</i>	1948	Antonio del Amo	Fantástico
<i>La manigua sin Dios</i>	1948	Arturo Ruiz-Castillo	Histórico
<i>Campo bravo</i>	1948	Pedro Lazaga	Drama
<i>Vida en sombras</i>	1948	Lorenzo Llobet Gracia	Drama
<i>Sin uniforme</i>	1948	Ladislao Vajda	Aventuras
<i>La fiesta sigue</i>	1948	Enrique Gómez	Drama
<i>La esfinge maragata</i>	1948	Antonio de Obregón	Drama
<i>Las aguas bajan negras</i>	1948	José Luis Sáenz de Heredia	Drama
<i>Noventa minutos</i>	1949	Antonio del Amo	Drama
<i>Un hombre va por el camino</i>	1949	Manuel Mur Oti	Drama
<i>El santuario no se rinde</i>	1949	Arturo Ruiz-Castillo	Bélico
<i>Llegada de noche</i>	1949	José Antonio Nieves Conde	Drama
<i>Alas de juventud</i>	1949	Antonio del Amo	Comedia
<i>Vendaval</i>	1949	Juan de Orduña	Musical
<i>A dos grados del ecuador</i>	1950	Ángel Vilches	Bélico
<i>María Antonia "la Caramba"</i>	1950	Arturo Ruiz-Castillo	Musical
<i>Gente sin importancia</i>	1950	José González de Ubieta	Drama
<i>Sangre en Castilla</i>	1950	Benito Perojo	Histórico
<i>Truhanes de honor</i>	1950	Florián Rey	Aventuras
<i>Vértigo</i>	1950	Eusebio Fernández Ardavín	Drama
<i>Flor de lago</i>	1950	Mariano Pombo	Drama
<i>Facultad de letras</i>	1950	Pío Ballesteros	Comedia
<i>Balarrasa</i>	1950	José Antonio Nieves Conde	Drama
<i>Historia de dos aldeas</i>	1950	Antonio del Amo	Comedia

<i>Cuentos de la Alhambra</i>	1950	Florián Rey	Comedia
-------------------------------	------	-------------	---------

Tabla 1. Filmografía de Jesús García Leoz (1939-1950). Elaboración de la autora.

películas visionadas

Características generales

El trabajo de Jesús García Leoz destaca por su riqueza y laboriosidad. Su destreza en el manejo de los materiales le lleva a la obtención de resultados originales en el timbre, la armonía y el ritmo, que pone siempre a merced del filme. De ahí que la plantilla orquestal se vea a veces aderezada con el sonido de la voz, ya sea de forma solista o coral, la celesta, el órgano, el armonio, el acordeón, el xilófono y el exótico *tam-tam*. Afín a variados conceptos estéticos y de estilo, adopta en ocasiones el áspero sonido expresionista y las melodías difusas del impresionismo, con las que consigue crear efectos y ambientes inusitados para ensalzar las imágenes. Concede al discurso melódico, fluido y envolvente, absoluta libertad apartándose incluso de la métrica regular con el fin de seguir de cerca el flujo visual, amoldándose a sus repentinos cambios y transformaciones, sin por ello renunciar al silencio y a la intensidad que este proporciona en los momentos precisos. Elabora cada idea dejando su impronta incluso en los estereotipos, colma sus partituras de comicidad, romance y drama, exaltando los momentos de tensión y de explosión sentimental sin recurrir a pasajes “almibarados”.

Todo ello da como resultado una obra intensa y expresiva, donde conviven las sonoridades cotidianas, clásicas y románticas, sin renunciar a la vanguardia, que ilustran desde una sencilla estampa infantil hasta el perturbado pensamiento de una mente enfermiza.

Características particulares

En la obra de García Leoz abundan los contornos melódicos de amplio y expandido ámbito. Líneas fundamentalmente ascendentes que tienden progresivamente hacia el registro agudo hasta alcanzar un punto máximo a partir del cual descienden por pequeños saltos, pasos de tono o semitonos cromáticos. Para llegar a la sección aguda de la melodía el compositor emplea la repetición sucesiva y a distintas alturas de patrones melódico-rítmicos. Estos aparecen constituidos de dos maneras. La primera y más recurrente consiste en la presentación acompasada, ascendente y escalonada de las notas de un acorde cuatríada o quintíada. Una vez alcanzada la cúspide comienza

inmediatamente el declive lo que da lugar a un perfil melódico suavemente ondulado con secciones en arco bastante acusadas (véanse ejemplos 1-6).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:16:36-0:17:10

Secuencia: Un matrimonio va a ver un piso para alquilarlo. Remedios, la casera, se lo enseña. Se trata de la vivienda de Fortunato que, dada su precaria situación

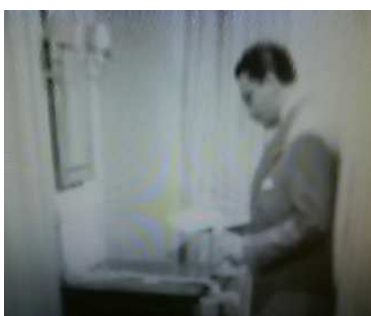
económica, se ha visto obligado a abandonarla.

Música: Las violas van ascendiendo por terceras en la última parte de cada compás (compás 1-re'; compás 2-fa'; compás 3-la') hasta comenzar el descenso diatónico. Violines I y II se desplazan idénticamente por las notas del acorde de II grado con séptima.

Moderato

Divisi

Ejemplo 1. *Fortunato*. N°1 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:24:31-0:25:45

Secuencia: José Carlos llega a su casa. Llama a su esposa, Mabel, varias veces pero nadie contesta.

Seguidamente observa un periódico encima de una mesa y lee el titular: “Una muchacha es muerta a tiros en un baile cuando estaba acompañada por su amante.” La joven es Blanca y él el supuesto amante. Entonces comprende que su esposa, conocedora de la noticia, le ha abandonado.

Música: Describe una línea melódica idéntica a la del ejemplo 1, los violines ascienden en Do menor por las notas del acorde de I grado con novena (compases 1-6). De igual manera suben por el acorde de sensible con séptima (compases 9-14) y por el de II grado con séptima (compases 19-21), para descender diatónicamente tras completar tres ascensos en la presentación de cada acorde.

Andante mosso
Poco meno

Violines I

Divisi *p* *f*

8

16

f *agitato ff*

Ejemplo 2. *Tarjeta de visita*. N°2 “Casa abandonada” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:15:00-0:15:17

Secuencia: Marisa sale de su escondite tras las cortinas una vez que el servicio se ha marchado.

Música: Diseño melódico y rítmico semejante al del ejemplo 2.

Lento

Violines I

mf Divisi portando

Violines II

mf

Ejemplo 3. *Cinco lobitos*. N°4 “Salen las manos de Marisa” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



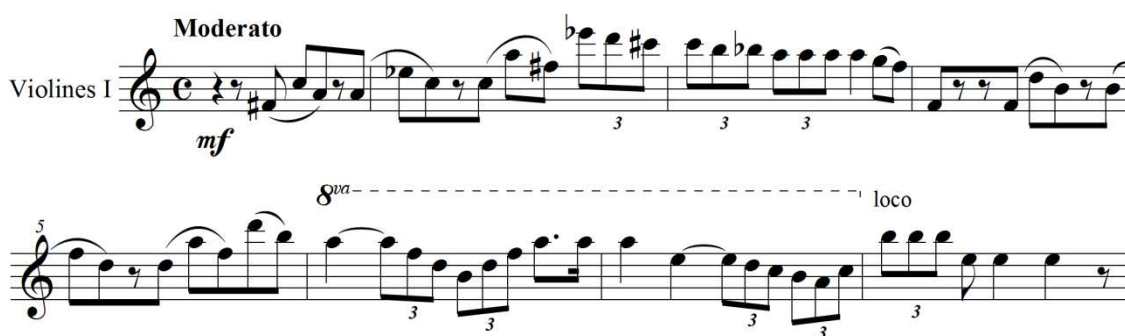
Película: *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:14:26-0:14:52

Secuencia: La hija de don Prudencio entra en su lujosa habitación del hotel y la contempla ensimismada.

Música: La melodía asciende recorriendo el acorde de séptima disminuida, fa' sostenido-la'-do''-mi'' bemol, y desciende cromáticamente (última parte del compás 2). Nueva subida por el acorde si'-re''-fa''-la'' (compases 4-6) y descenso arpegiado por el mismo.



Ejemplo 4. *El testamento del virrey*. N°7 “Teresita entra en su habitación” (1944, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:01:23-0:02:10

Secuencia: Los familiares y amigos de Joaquín aguardan preocupados el diagnóstico del médico que le atiende en

sus últimos momentos.

Música: Los violines trazan un intervalo ascendente de tercera (compas 2) que se va ampliando gradualmente en cada intervención (compás 4-intervalo de cuarta, c.5-intervalo de quinta, c.7-intervalo de séptima) y descienden cromáticamente en dos ocasiones (compases 6 y 7).

Assai Moderatto

Divisi

Violines I

Violonchelos

Contrabajos

pizz.

pizz.

p

mf

mf

mf

//

Vn. I

Vc.

Cb.

f

p

p

Ejemplo 5. Abel Sánchez. Nº1 B.2 “Plano general” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:29:01-0:30:18

Secuencia: Carlos y Ana van al cine a ver *Romeo y Julieta*. En un momento del filme se miran y al finalizar

la película se besan. Secuencia de montaje con las diversas escenas que engloban su noviazgo, matrimonio y viaje de novios.

Música: Exposición arpegiada del acorde de tónica y descenso cromático (compás 1) tras el cual se presenta escalonadamente el acorde de sensible con séptima (compases 2 y 3).

Andante

Andante no mucho

Violines I

amoroso

Div.

rit.

p



Ejemplo 6. *Vida en sombras*. Nº6 B.17 “Portada de Romeo y Julieta” (1948, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

La segunda manera en que aparecen constituidos los patrones melódico-rítmicos que llevan el tema a la cúspide es a modo de escalas diatónicas ascendentes (véanse ejemplos 7-9).



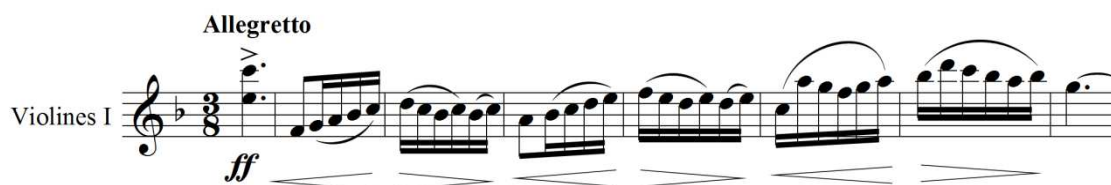
Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

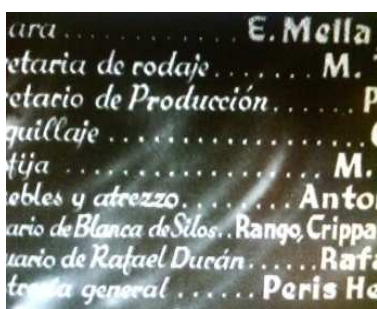
Cronometraje: 1:15:58-1:16:47

Secuencia: Los muchachos compiten en las regatas contra la trainera de la Flota pesquera de Marín. El público les anima.

Música: El ascenso diatónico de sexta a partir de la tónica (compás 2) escala progresivamente por la tríada del acorde (compás 2-fa’; compás 4-la’; compás 6-do’’).



Ejemplo 7. *Botón de ancla*. Nº10 B.34 “Oficial dispara” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



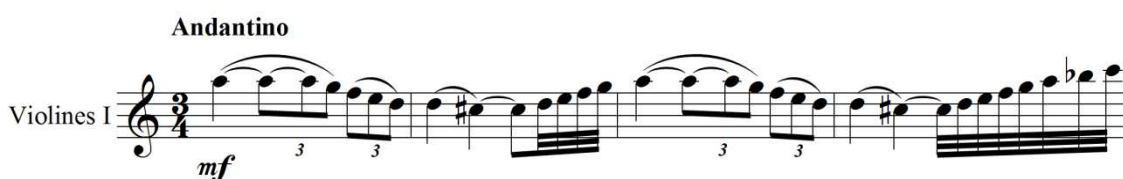
Película: *Sin uniforme* (1948), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:01:22-0:01:37

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Ascenso diatónico de sexta a partir de la sensible (compás 2) que se extiende a la octava en su repetición (compás 4).





Ejemplo 8. *Sin uniforme*. N°6 B.17 “Comienzan las aventuras” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:16:32-1:16:55

Secuencia: Rafael muere en la enfermería tras una grave cogida durante la corrida de toros.

Música: Escala diatónica ascendente desde la dominante (compás 1) hasta la tónica (compás 4) desde la que se inicia el descenso diatónico escalonado hasta regresar al I grado (compás 7).



Ejemplo 9. *La fiesta sigue*. N°5 B.16 “Muerte de Font” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Otra elemento de estilo del autor es la reproducción sucesiva de motivos o frases a distintas octavas de manera ascendente (véanse ejemplos 10-13) y descendente (véanse ejemplos 14 y 15).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:15:36-0:15:57

Secuencia: Fortunato va por la calle y acude a distintas oficinas de empleo.

Música: La melodía se repite a la octava superior (compás 5).

Allegro giusto

Violines I

Violines II

//

Vn. I

Vn. II

//

Vn. I

Vn. II

Ejemplo 10. *Fortunato. Nº5* (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:14:06-0:14:57

Secuencia: Don Félix se retira a su habitación tras despedir al servicio al haber abusado de su confianza.

Beltrán, uno de los criados, con su abrigo sobre el brazo se encamina con suficiencia a la habitación del señor para intentar arreglar la situación, aunque no lo consigue.

Música: El tema se repite a la octava superior (compás 5).

Solemne

Flauta

Violines I

mf

//



Ejemplo 11. *Cinco lobitos*. N°3 “D. Félix echa a los criados” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

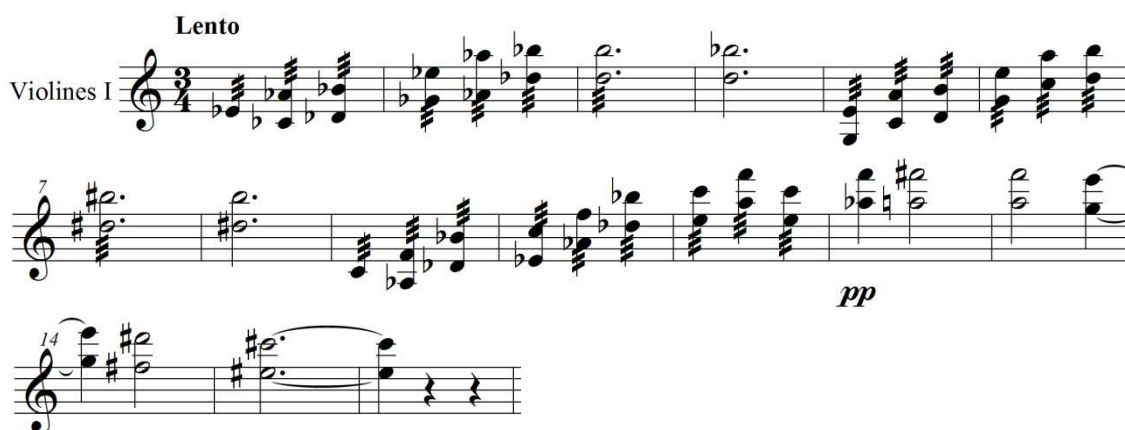


Película: *La maja del capote* (1944), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:35:47-0:36:40

Secuencia: Pepe Hillo, acompañado de unos hombres, va en busca de Mari Blanca. Al llegar a la posada, su nuevo dueño le explica que la muchacha se ha marchado con sus padres tras vender el negocio. Música: El motivo inicial del bloque se repite a la octava superior en distintas ocasiones (compases 2, 6, 10 y 11).



Ejemplo 12. *La maja del capote*. N°12 “Pepe Hillo va a la posada abandonada” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Barrio* (1947), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:34:06-0:35:14

Secuencia: Los vecinos comentan y acusan injustamente a don César del asesinato de don Ramiro.

Música: De manera similar al ejemplo 12, la melodía asciende dos octavas en su recorrido (compases 3 y 5).



Ejemplo 13. *Barrio*. Nº6 B.15 “Calumnia” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:00:59-0:01:09

Secuencia: Mapa de América. Se enfoca México y seguidamente la fecha en primer plano de 1844.

Música: El motivo inicial se repite descendiendo dos octavas (compases 3 y 5).



Ejemplo 14. *El testamento del virrey*. Nº1 (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cuentos de la Alhambra* (1950), de Florián Rey.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:04:30-0:04:58

Secuencia: Tío Pichón llama a su hija Mariquilla a voces.

Ella ha quedado con un soldado. Tras cruzar cuatro palabras con él acude al reclamo de su padre.

Música: El comienzo del tema se repite a la octava inferior (compás 2).



Ejemplo 15. *Cuentos de la Alhambra*. Nº1 “Tío Pichón” (1950, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

En las melodías de García Leoz sobresalen las síncopas y las figuras irregulares, principalmente los tresillos, agrupados en buen número de ocasiones por pares. Se encuentran constituyendo escalas ascendentes y descendentes, arpeggios y a modo de floreos. También es usual que el primer tresillo venga ligado a la nota precedente (véanse ejemplos 16-23).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:00:33-0:00:43

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Tresillos sucesivos en escala descendente y ascendente. Este fragmento sirve de puente entre los dos

primeros temas de los genéricos.

Ejemplo 16. *Fortunato*. Nº1 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:25:45-0:26:49

Secuencia: José Carlos se va de su casa tras comprobar que su esposa le ha abandonado y descubrir una fuerte

noticia en el periódico en la que se le relaciona sentimentalmente con Blanca, la mujer asesinada. Su chófer le lleva a casa de su amigo Germán.

Música: El tema muestra dos tresillos sucesivos que ornamentan el II grado al que vienen ligados (compases 2, 3, 6 y 7).

Andantino

Flauta *espresivo*

Violines I

//

Fl. *8va*

Vn. I *molto expresivo*

//

Fl. *8va*, *loco*

Vn. I

Ejemplo 17. *Tarjeta de visita*. N°2 (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:36:39-0:37:35

Secuencia: Don Félix expresa su satisfacción a Marisa, su secretaria, por su trabajo en la oficina y el del servicio doméstico. La mira con cariño, incluso en presencia del

Sr. Gutiérrez, otro de sus empleados en la empresa.

Música: Se observan tresillos ornamentales ligados a la nota precedente (compases 3, 10, 13, 15, 16) y tresillos en ascenso y descenso diatónico (compases 5, 6, 8, 12, 17, 18).

Lento

Violines I

Violas *espresivo*

//

7

Vn. I

Va.

3 3 3 3 3 3

//

14

Vn. I

Va.

3 3 3 3 3 3

//

20

Deciso

Vn. I

Va.

f **f**

Ejemplo 18. *Cinco lobitos*. N°6 “D. Félix y Marisa. Tema de amor de D. Félix” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *María Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:00:55-1:02:54

Secuencia: La criada deja la bandeja con el café y se ausenta unos instantes durante los cuales Ricardo aprovecha para echar veneno en una de las tazas. La mujer regresa y lleva el café a las señoritas que charlan en el salón. Se lo toman y una de ellas muere.

Música: Las síncopas y tresillos conforman todo el fragmento. El motivo inicial de tresillo seguido de síncopa (compases 1, 4 y 5) se invierte posicionando la síncopa en primer lugar (compases 6 y 7).

Molto cantabile

Violines I

f

3 3 3 3 3



Ejemplo 19. *María Fernanda “la Jerezana”*. N°9 B.26 “La criada con el servicio. Anuncio de nuevo crimen” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:51:37-0:53:20

Secuencia: Planos de las diferentes parejas que se han comprometido a bordo.

Música: El bloque muestra tresillos en ascenso arpegiado y diatónico (compases 4, 8, 17, 21).

Molto tranquillo

Trompas en Fa

Violines I

p div.

//

8

Tp. en Fa

Vn. I

//

16

Tp. en Fa

Vn. I

//



Ejemplo 20. *El pirata Bocanegra*. N° Final “Segundo y Carolina” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *María Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:08:54-0:11:53

Secuencia: La voz en *off* del comisario relata los acontecimientos plasmados en imágenes.

Narración: “Había algo extraño en el crimen, al parecer tan vulgar que me preocupaba. Yo no podía fundar ninguna sospecha en hechos concretos, ni podía identificar a la víctima por documentos o cartas personales. Solo había como punto de apoyo el retrato dedicado que se encontró en el piso y una peineta. Era todo tan modesto que no podía (...) la idea de que el móvil del asesinato hubiera sido el robo. Tenía la convicción de que se había cometido la noche anterior a su descubrimiento, pero su salida por la mañana a la calle estaba comprobada suficientemente, no solo por el testimonio de la vecina, sino por el de una verdulera que aseguró haberla visto pasar por su puesto aquella mañana; y por el del chico de una taberna que le saludó cuando pasaba porque la conocía de haber entrado el día anterior a comprar vinagre; y por el del zapatero, de quien también era conocida. Incoado el sumario pronto se sobreseyó por falta de pruebas, y la fotografía y la peineta de la víctima quedaron en mi poder como piezas curiosas del pequeño museo criminológico que por entonces yo comenzaba a formar. Pasaron los meses y aquel crimen aparentemente vulgar seguía ocupando mi imaginación, cuando un día pasé casualmente por un escaparate donde vi una peineta exactamente igual a la que yo guardaba, y contra lo que había creído, aquella peineta era de gran valor. De súbito se me ocurrió pensar que una joya de tal precio no podía pertenecer a una persona de condición humilde, y examinada la peineta con más atención logré descubrir en ella el nombre de un conocido joyero de la capital al que fui a visitar inmediatamente. El joyero reconoció la alhaja como vendida por su

establecimiento. Por fin encontraba un destello que animaba un poco la oscuridad que envolvía al crimen. Hallaba al fin un indicio, un rastro, un motivo para construir nuevas hipótesis. Consultados sus libros se averiguó sin dificultad que la peineta se había vendido a un conocido ganadero. Busqué informes de Prado Rey. Había derrochado una fortuna en el juego, y de concesión en concesión llegó a verse mezclado en negocios de moralidad dudosa cuya responsabilidad pudo eludir ante la policía.”

Música: El tema aparece enriquecido con tresillos ornamentales (compases 10, 12 y 14) formando parte de un patrón rítmico que se repite sistemáticamente a lo largo de la segunda parte del fragmento (compases 9-17).



Ejemplo 21. *María Fernanda “la Jerezana”*. N°2 B.7 “Relato del comisario” (1946, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La sirena negra* (1947), de Carlos Serrano de Osma.

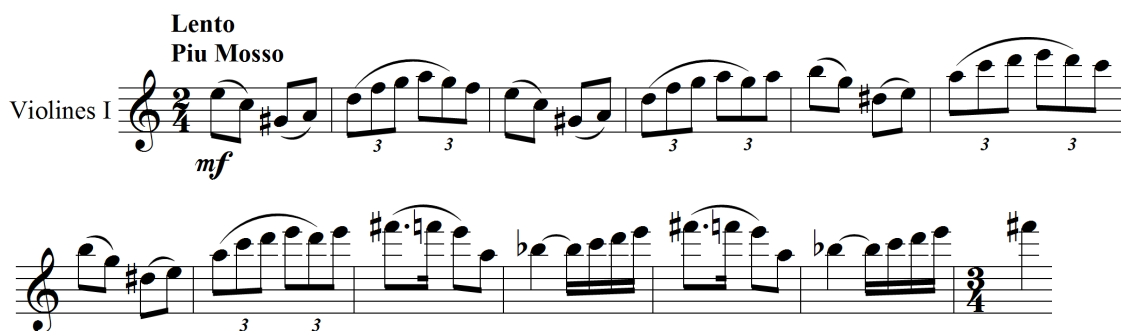
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:26:14-0:26:53

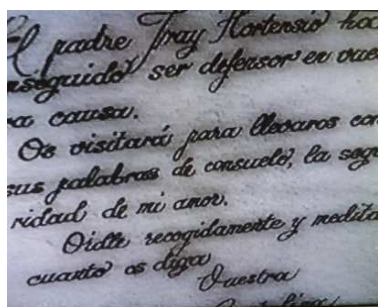
Defectos: Abundantes cortes en la copia visionada; cronometraje impreciso.

Secuencia: Rita ha muerto. La criada despierta a Gaspar y le comunica la noticia.

Música: Como el ejemplo 21 (compases 9-17), el tema se compone de un modelo rítmico formado por cuatro corcheas y dos tresillos consecutivos (compases 1 y 2) repetido sucesivamente.



Ejemplo 22. *La sirena negra*. Nº4 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La dama del armiño* (1947), de Eusebio Fernández Ardavín.

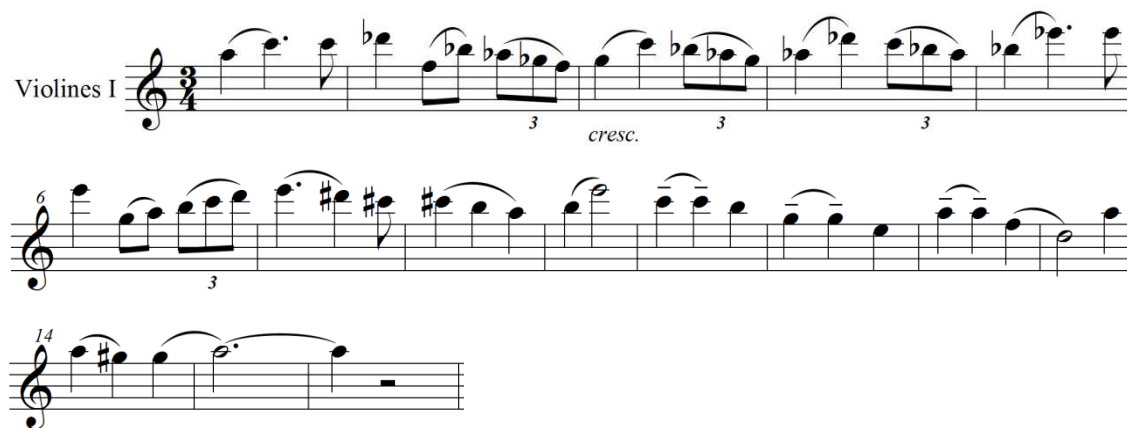
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:01:48-1:02:03

Secuencia: Carta de Catalina a Samuel durante su encarcelamiento.

Mensaje: “El padre Fray Hortensio ha conseguido ser defensor en vuestra causa. Os visitará para llevaros con sus palabras de consuelo, la seguridad de mi amor. Oídle recogidamente y medita cuanto os diga. Vuestra Catalina.”

Música: Los tresillos avivan la progresión ascendente (compases 2-4) y el ascenso diatónico de sexta (compases 6-7).



Ejemplo 23. *La dama del armiño*. “Títulos” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Desde el punto de vista armónico, uno de los rasgos más destacados es el abundante número de melodías que percuten con insistencia sobre el V grado (véanse ejemplos 24-27) y señalan la tríada de tónica (véanse ejemplos 28-33).



Película: *La maja del capote* (1944), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:21:57-0:24:15

Secuencia: El prometido de Mari Blanca entra en la taberna y se dirige a Goya a encargarle un tapiz para su boda. Seguidamente, el pintor y Pepe Hillo, también presente en el local, tras escuchar cómo unos hombres ofenden con su conversación a Mari Blanca, salen inmediatamente en su defensa.

Música: La primera parte del tema en Fa mayor gira en torno a do''' (compases 1-3), al igual que la segunda en La menor se asienta repetidamente sobre mi''' (compases 6, 7 y 9).

Allegretto Moderatto

Flauta *mf*

Oboe

Violines I

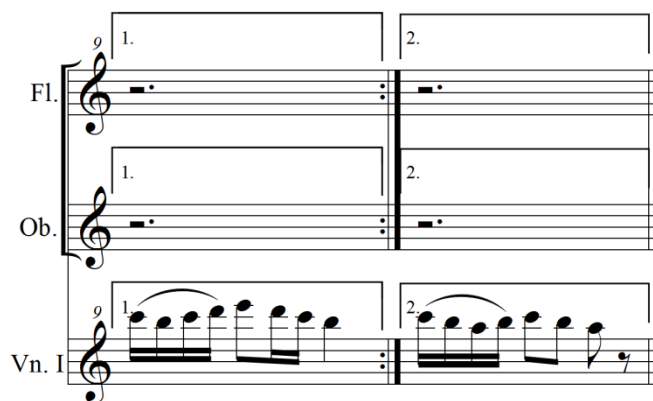
//

Fl. *p*

Ob. *mf*

Vn. I *8va* *mf*

//



Ejemplo 24. *La maja del capote*. N°5 (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Botón de ancla* (1947), Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:47-0:18:02

Secuencia: Los muchachos desfilan en la academia.

Música: La marcha en Do mayor avanza continuamente en torno a sol' (compases 1, 2, 3, 6 y 7).



Ejemplo 25. *Botón de ancla*. "Marcha" (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Sin uniforme* (1948), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:31:50-0:32:53

Secuencia: Nora y Alexis visitan esperanzados diversas embajadas y consulados con el fin de obtener un nuevo pasaporte para ella, a pesar de no conseguir sus

objetivos en ninguno de ellos.

Música: Como en el ejemplo 25, la melodía en Do mayor gira alrededor de sol''.



Ejemplo 26. *Sin uniforme*. N°3 B.11 (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El santuario no se rinde* (1949), de Arturo Ruiz- Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:28:08-0:29:04

Secuencia: El avión del capitán Haya llega con alimentos y municiones. Las muchachas se acercan

sonrientes a mostrar algunas de las provisiones al capitán Cortés.

Música: La sección en Do mayor recalca el V grado (compases 1, 2, 3 y 5), y la parte en La menor subraya mi'' (compases 9, 10, 14, 15 y 16).

Allegro

Flauta

f *alegre*

Violines I

//

Fl.

Vn. I

//

Fl.

Vn. I

//

Fl.

Vn. I

Ejemplo 27. *El santuario no se rinde*. N°7 “Niña y avión que trae víveres” (1949, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Te quiero para mí* (1944), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:49:32-0:50:10

Secuencia: César sufre un desengaño cuando Lil le aclara que las notas anónimas de amor que escribió no eran para él sino para el Sr. Heredia. Él se entristece y

ella le pide perdón por haberse burlado.

Música: La melodía en su comienzo avanza sobre la tríada de Do mayor (compases 1-4).



Ejemplo 28. *Te quiero para mí*. 6º Rollo “Reacción de Casal” (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:40:23-0:41:10

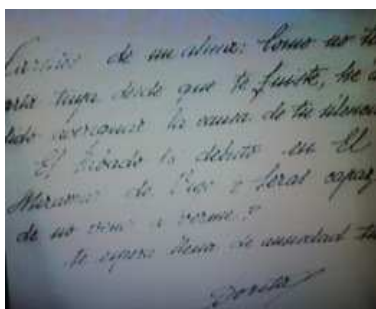
Secuencia: Carlos recibe un paquete. Se trata de sus pantalones, limpios y planchados, enviados por Mª Rosa junto con una nota que él lee en silencio mientras sonríe,

dejando traslucir sus sentimientos hacia la muchacha.

Música: El fragmento en Mi bemol mayor se desarrolla en torno a la tríada de tónica.



Ejemplo 29. *Botón de ancla*. N°3 B.16 “Carlos” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:53:44-0:54:19

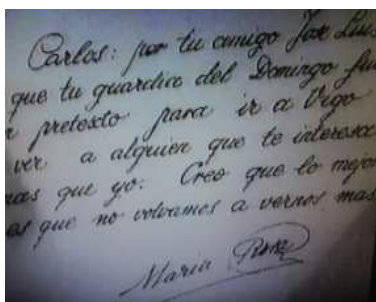
Secuencia: Carlos recibe una carta de Dorita. La lee en silencio.

Mensaje: “Carlos de mi alma: Como no tengo carta tuya desde que te fuiste, he decidido averiguar la causa de tu silencio. El sábado 16 debuto en El Miramar de Vigo ¿Serás capaz de no venir a verme? Te espera llena de ansiedad tu Dorita.”

Música: La tríada de I grado (la’ bemol-do’-mi’ bemol) conforma el pasaje.



Ejemplo 30. *Botón de ancla*. N°3 “Isabelita en la ventana” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

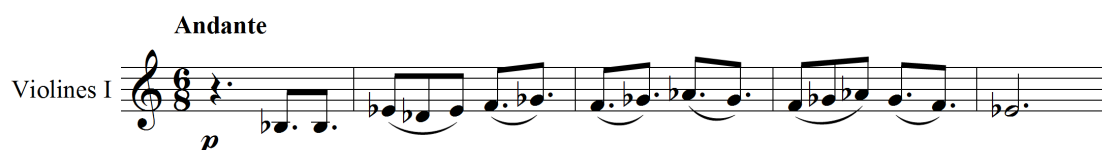
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:09:44-1:11:03

Secuencia: Carlos va a ver a Mª Rosa a su casa pero no está. Ella le ha dejado una nota. Tras leerla en silencio la tira y se marcha apenado mientras la muchacha se asoma por la ventana y le ve partir.

Mensaje: “Carlos: por tu amigo José Luis sé que tu guardia del Domingo fue un pretexto para ir a Vigo a ver a alguien que te interesa más que yo. Creo que lo mejor es que no volvamos a vernos más. Mª Rosa.”

Música: Como en el ejemplo 30, el fragmento se cimenta sobre la tríada, mi’ bemol-sol’ bemol-si’ bemol.



Ejemplo 31. *Botón de ancla*. N°9 B.44 “Carta” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:27:05-0:29:35

Secuencia: Mari pide perdón a Víctor por haber suplantado a la hermosa Lidia, la mujer de la fotografía de quien él se había enamorado y con quien creía haber concertado su matrimonio. Asimismo, Víctor le cuenta su infancia infeliz y sus deseos incumplidos.

Música: El tema en Mi menor marca repetidamente la tríada de I grado.

Lento

Violines I

Ejemplo 32. *Obsesión*. Nº5 B.12 “Diálogo Víctor” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El santuario no se rinde* (1949), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:07:12-0:07:33

Secuencia: El capitán Cortés comunica al gobernador por teléfono que cumplirá su reglamento hasta el final, protegiendo las vidas y haciendas de todos los españoles.

Música: La tríada de tónica en La menor aparece resaltada al marcar rítmicamente las partes de compás.

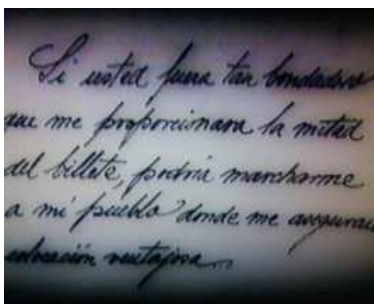
Moderato assai

Violines I



Ejemplo 33. *El santuario no se rinde*. N°7 (1949, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

García Leoz no emplea las alteraciones accidentales en exceso, no obstante suele someter a sus temas a constantes y repentinas flexiones y modulaciones, lo que le lleva a alterarlos profusamente, tanto los de los créditos, donde su ensamblaje a modo de popurrí justifica la modulación, como los de cualquier escena, ya sean estos extensos o breves. La utilización de un mismo patrón rítmico y las progresiones armónicas constituyen una eficaz herramienta para conseguir dicho objetivo (véanse ejemplos 34-40).



Película: *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:43:19-0:44:20

Secuencia: Alberto el arquitecto lee la correspondencia en su despacho. Varias personas le expresan sus penurias y necesidades, pidiéndole ayuda.

Cartas: “Si usted fuera tan bondadoso que me proporciona la mitad del billete, podría marcharme a mi pueblo donde me aseguran colocación ventajosa.”

“y como no tengo medio para adquirir esa receta, mi hija se muere si usted no me socorre.”

Música: El tema en Fa menor pasa fugazmente por Mi bemol mayor (compases 8-10) para regresar de inmediato a la tonalidad principal. García Leoz utiliza el mismo modelo rítmico en las flexiones basado en cuatro corcheas ascendentes seguidas de un descenso de tono (compases 8-11).

Andante

Corno Inglés

Clarinete en Sib

Violines I

//

C. I.

Cl. en Sib

Vn. I

Ejemplo 34. *Fortunato*. Nº11 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *María Fernanda "la Jerezana"* (1946), de Enrique Herreros

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:31:14-0:31:43

Secuencia: Ricardo y su amante hablan sobre su separación.

Música: Con un diseño melódico-rítmico similar al empleado en las flexiones del ejemplo 34, se constituye este tema que, al igual que aquel, pasa por varias tonalidades en breve espacio de tiempo: Mi bemol menor (compases 1- 4), Do bemol mayor (compases 5-7), Do menor (compases 8-10) y Si bemol mayor (11-14).

Larghetto

Violines I

apasionado

8^{va}

loco

3

f Div.

Ejemplo 35. *María Fernanda "la Jerezana"*. Nº3 B.14 "Nati y Jaspe hablan" (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:26:16-0:26:54

Secuencia: La tristeza de Mari se disipa con la llegada de su esposo Víctor a quien ofrece un vaso de agua para que se refresque tras la jornada laboral.

Música: Nuevamente el esquema melódico-rítmico de los ejemplos 34 y 35 se emplea como inicio del tema que recorre las tonalidades de Mi bemol menor (compases 1-4), Re mayor (compases 5-10), Si menor (compases 11-13) y Mi menor (compás 14) para acompañar los cambios emocionales de Mari.



Ejemplo 36. *Obsesión*. Nº5 B.12 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

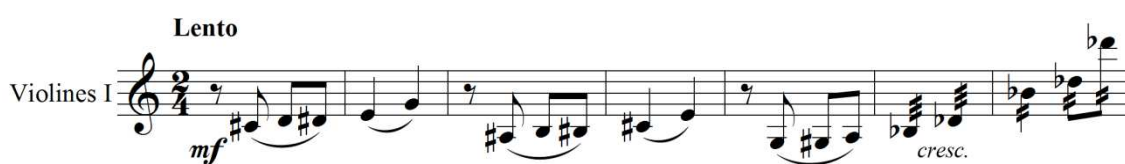
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:48:38-0:49:35

Secuencia: Pedro felicita con sarcasmo a Marisa por lo contento que tiene a don Félix, añadiendo que nadie podría igualarla en su trabajo al no llevar faldas. Marisa

le recrimina su incorrección y sale del despacho.

Música: Sucesión de progresiones armónicas que desestabilizan tonalmente el pasaje (compases 1-12), hasta desembocar en Si menor.





Ejemplo 37. *Cinco lobitos*. N°11 (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:58:46-1:59:41

Secuencia: José Carlos y Mabel se reconcilian tras aclararse los malentendidos gracias a la intervención de Martín quien, en agradecimiento a José Carlos por salvarle la vida en el pasado, se encarga de desenmascarar a Germán en su intento por separar a la pareja.

Música: En tan solo cinco compases, el fragmento atraviesa las tonalidades de La bemol mayor (compases 1-2), Do mayor (compás 3), Mi mayor (compás 4) y Do sostenido menor (compás 5) empleando para ello el esquema rítmico del compás 3.



Ejemplo 38. *Tarjeta de visita*. N°10 Final "Martín" (1944, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:55:00-0:55:30

Secuencia: Marisa, desde su escritorio, observa con cariño la mesa de Pedro y el reloj de la pared esperando su llegada.

Música: Asentada la tonalidad de La mayor, el fragmento comienza rápidamente a flexionar a Do mayor (compases 12-13) y a Fa mayor (compases 14-16) mediante el patrón rítmico de negra con puntillo-tres corcheas-tres negras que configura el tema.

Allegro moderatto

Violines I. *Divisi f*

Ejemplo 39. *Cinco lobitos*. “Títulos” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:28:54-0:29:06

Secuencia: Joaquín y Antonia pasean y se cogen de la mano. Encadenado con la siguiente secuencia donde se enfocan en primer plano las manos de la pareja que intercambias sus alianzas el día de su boda y seguidamente una fotografía del matrimonio.

Música: Como los fragmentos anteriores, el presente avanza a modo de progresión por las tonalidades de Do mayor (compases 1-2), Mi menor (compases 3-4) y Fa sostenido menor (compases 5-6).

Moderato

Armonio

Violines I

Ejemplo 40. *Abel Sánchez*. N°8 B.19 “Iglesia” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

También es característica la alteración descendente del VI grado para dar color a algunos pasajes, sin trascendencia sobre la tonalidad (véanse ejemplos 41-43).



Película: *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:51:37-0:53:20

Secuencia: Planos de las diferentes parejas que se han comprometido a bordo.

Música: Alteración descendente del VI grado (compases 20 y 21).

Molto tranquilo

Trompas en Fa

Violines I

p div.

//

Tp. en Fa

Vn. I

//

Tp. en Fa

Vn. I

//

Tp. en Fa

Vn. I

Ejemplo 41. *El pirata Bocanegra*. N° Final “Segundo y Carolina” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:17:55-0:19:08

Secuencia: Apresan a Patatiesa por traicionar a Bocanegra quien inmediatamente ordena su encierro.

Música: Alteración ascendente del V grado (compases 5-6).

Allegro non troppo

Violines I

Ejemplo 42. *El pirata Bocanegra*. N°6 (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:16:29-0:36:38

Secuencia: Rafael y Genoveva charlan sobre sus sentimientos.

Música: El VI grado se altera descendentemente (compases 2 y 4).

Allegretto

Clarinete en Sib

1° *cantabile*

Ejemplo 43. *La fiesta sigue*. N°7 B.21 “Diálogo” “(Margarita y Albaicín)” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Como se pudo comprobar en el capítulo dedicado a la música incidental, los compositores recurren a menudo a melodías con entonaciones arcaicas para ilustrar recintos sacros, la muerte y determinadas épocas históricas. García Leoz sigue esta misma norma y la lleva al exceso en determinados momentos. Algunos filmes aparecen

repletos de este tipo de temas fundamentados en el argumento, el decorado, los personajes, entre otros. Tal es el caso de *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma, en donde la relación y comportamiento de los protagonistas se equipara durante toda la película a la de los personajes bíblicos Caín y Abel (véanse ejemplos 44-46).



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:25:46-0:26:01

Secuencia: Joaquín, tras atender a su amigo enfermo, regresa en coche a su casa. Durante el trayecto, su envidia y odio hacia Abel le llevan a imaginar su asesinato. Cuando vuelve en sí, los remordimientos le consumen y conduce apesadumbrado.

Música: El tema presenta una sonoridad idéntica a la del primer modo gregoriano, *Protus*, cuya nota final re' corresponde, en la melodía de García Leoz, a la nota si'.



Ejemplo 44. *Abel Sánchez*. N°6 B.12 (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

Compositor: Jesús García Leoz.

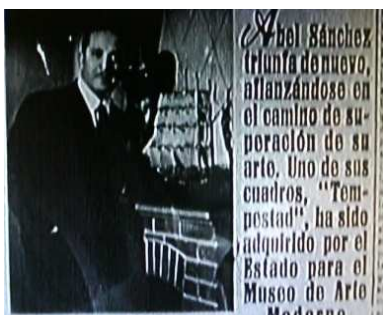
Cronometraje: 0:11:08-0:11:22

Secuencia: Abel pinta un retrato a Elena.

Música: Como en el ejemplo 44 (compases 10-11), el fragmento utiliza los mismos giros para alcanzar la cadencia (compases 5-6 y 9-10), con distancia de tono entre cada uno de sus grados, responsable del eco modal que transmite.



Ejemplo 45. *Abel Sánchez*. N°3 B.5 y B.6 (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma.

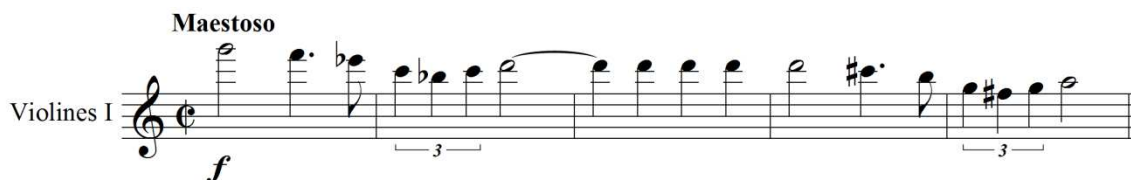
Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:26:44-0:27:10

Secuencia: Secuencia de montaje con las diversas imágenes que muestran el éxito de Abel como pintor:

panfletos sobre su exposición, noticia en el periódico y comentarista de radio emitiendo la noticia.

Música: Al igual que los ejemplos 44 y 45, el presente fluctúa entre ejes sonoros a distancia de quintas (sol'''-compás 1; re'''-compases 2-4; la'''-compás 5), en sustitución de los enlaces armónicos tradicionales responsables del establecimiento de una tonalidad (I-IV-V-I).



Ejemplo 46. *Abel Sánchez*. N°7 B.17 "Triunfo y gloria de Abel" (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

El santuario no se rinde (1949), de Arturo Ruiz Castillo, en cuyo templo se desarrolla la trama, presenta una partitura similar. De este modo el autor colma estas y otras obras de melodías que presentan rasgos propios de la modalidad como son la distancia de tono en el modo menor entre el VII y I grados, y entre el V y VI, así como el desarrollo melódico en torno a dos centros sonoros a distancia de quinta equiparables a las notas final y tenor de cualquier modo gregoriano. Sin embargo, no es preciso un justificante para que el compositor emplee tales recursos. La intriga, la tragedia y el romanticismo aparecen en ocasiones representados por melodías de sendas características a las descritas (véanse ejemplos 47-49).



Película: *Cinco lobitos* (1945), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:25:18-1:25:50

Secuencia: Marisa entra en su habitación y sonríe a Pedro desde la puerta haciéndole ver que también le ama. Finalmente se quedan juntos.

Música: La distancia de tono entre VII-I grados (compás 2-3), otorga sonoridad medieval al tema.



Ejemplo 47. *Cinco lobitos*. N°10 “Marisa mira a Pedro” (1945, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *María Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 1:00:55-1:02:54

Secuencia: La criada deja la bandeja con el café y se ausenta unos instantes durante los cuales Ricardo

aprovecha para echar veneno en una de las tazas. La mujer regresa y lleva el café a las señoritas que charlan en el salón. Se lo toman y una de ellas muere.

Música: El pasaje transcurre alrededor de tres centros sonoros a distancia de quinta entre sí: do' (compases 1-3), sol' (compases 3-5), re''/re' (compases 5-10). Tomando dichos ejes como tónicas de Do menor, Sol menor y Re menor, respectivamente, se advierte también el paso de tono entre el VII-I de cada una de las tonalidades mencionadas. Ambos aspectos son los responsables de la sonoridad primitiva del bloque.





Ejemplo 48. *María Fernanda “la Jerezana”*. N°9 B.26 “La criada con el servicio. Anuncio de nuevo crimen” (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Sin uniforme* (1948), de Ladislao Vajda.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:39:43-0:40:15

Secuencia: Alexis está triste en el aeropuerto tras despedirse de Nora.

Música: Al igual que en el ejemplo 44, el modo *Protus* se manifiesta en este fragmento donde sol’ actúa como si fuera la nota final del modo (re’).

Andantino

Violines I *doloroso* *sf* *pp*

Violonchelos *cantado*

Ejemplo 49. *Sin uniforme*. N°3 B.12 “Durán y Blanca se despiden” (1948, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Junto a la homofonía y la melodía acompañada, empleadas también por el resto de compositores para destacar los diversos temas, García Leoz opta igualmente por el contrapunto. Aparte de utilizar este recurso como cliché asociado a una determinada época y decorado, como el siglo XVI y los espacios sacros, los fragmentos fugados del autor ilustran situaciones muy dispares (cómicas, trágicas, tensas, entre otras) acentuando sus emociones e impulsando el ritmo de la acción en gran parte de ellas (véanse ejemplos 50-56).



Película: *La dama del armiño* (1947), de Eusebio Fernández Ardavín.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:42:07-0:43:05

Secuencia: La justicia registra la casa de Catalina en busca de Samuel que se esconde en la habitación de esta

mientras ella reza.

Música: La tonalidad de La menor, los trémolos, el flujo incesante de negras y la progresiva incorporación de instrumentos en tésituras cada vez más agudas constituyen el bloque.

Moderato

Violines II

Violas

Violonchelo

p

pp

//

Vn. II

Va.

Vc.

mf

mf

Ejemplo 50 *La dama del arriño*. Nº5 B.15 “Registro de la casa” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:05:37-0:06:19

Secuencia: En el tren, de camino a la escuela naval, Enrique enseña objetos personales tales como pañuelos, flores, etc., que conserva de sus novias para presumir de

conquistador entre sus crédulos compañeros.

Música: Pasaje fugado, avivado por el *tempo* y el ritmo de tresillos. El motivo en ascenso arpegiado de corcheas acentuadas-negra ligada a tresillo (compases 1-2) es bastante similar al comienzo de los ejemplos 52 y 53.

Allegretto

Violines I

Violonchelos

f

Ejemplo 51. *Botón de ancla*. Nº1 B.2 “F. Gómez cuenta sus conquistas” (1947, Jesús García Leoz).
Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:11:59-0:12:08

Secuencia: El legionario se marcha del despacho del médico malhumorado tras haber recibido el alta y, por tanto, tener que separarse de Sor Blanca de quien se ha

enamorado. Inmediatamente comienza a recoger sus cosas.

Música: Tema fugado en cuyo transcurso destaca el motivo inicial de semicorchea-negra a distancia de séptima ascendente seguido de tresillo (compases 1-2).

Moderato

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

mf enérgico

Ejemplo 52. *Cuatro mujeres*. Nº1 B.6 “Cierra la puerta del despacho contrariado” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Noventa minutos* (1949), de Antonio del Amo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:38:19-0:38:51

Secuencia: La Dra. Suárez va a asistir el parto de la Sra. Marchand. El Sr. Marchand pierde los nervios al ver que su hijo va a nacer en el sótano y tal vez muera a causa de

la guerra. Uno de los inquilinos allí refugiados le abofetea para calmarle.

Música: Bloque contrapuntístico en Si menor, con un comienzo similar al del ejemplo precedente acentuando la segunda parte de compás.

Allegro justo

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

arco *f*

//

Vn. I
 Div. *f*
 Vn. II
f
 Va.
 Vc.

Ejemplo 53. *Noventa minutos*. N°6 B.10 “La Sra. Marchaud llama a la doctora” (1949, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:23:27-0:23:51

Secuencia: Vista del paisaje africano y los hombres trabajando en la construcción de un muro de contención de aguas.

Música: El bloque muestra un ritmo en la sección fugada aproximado al del ejemplo 53.

Allegro molto
 Divisi *f*
 Violines I
 Violines II
 Violas
 Violonchelos

//

2.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ejemplo 54. *Obsesión*. Nº4 B.10 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:08:38-0:09:25

Secuencia: Sor Blanca va a la iglesia, se arrodilla, abre su libro de oraciones y comienza a leer.

Andante con moto

Soprano 1

Be — ne — dic — ta

Soprano 2

tu — in mu

Alto

tu — in mu lie — ri — bus —

//

S 1

tu — in mu lie — ri — bus et be ne dic tus

S 2

lie ri — bus — mu lie ri —

A

tu in mu lie ri bus mu lie ri —

Ejemplo 55. *Cuatro mujeres*. N°1 B.3 (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Película: *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo.

Compositor: Jesús García Leoz.

Cronometraje: 0:07:13-0:07:44

Secuencia: Shanti, su madre e Iñure, van a la iglesia.

Grave

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Div.

Div.

Ejemplo 56. *Las inquietudes de Shanti Andía*. N°2 B.4 “Iglesia” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Música popular

Jesús García Leoz firma bandas sonoras compuestas enteras o parcialmente por música popular, tanto en el espectro de la música popular (folclórica), como de la denominada “ligera” que hallaba gran difusión en los medios. Dentro del ámbito de la música incidental, destacan las partituras de *La maja del capote* (1944) de Fernando Delgado, y *La Lola se va a los puertos* (1947) de Juan de Orduña, ambas repletas de melodías andaluzas. Los pasodobles son indispensables en *La fiesta sigue* (1948) de Enrique Gómez, y la música del Norte y Sur de África es obligada en *Sin uniforme* (1948) de Ladislao Vajda y *A dos grados del Ecuador* (1950) de Ángel Vilches, respectivamente.

En cuanto a la música diegética, el jazz y los ritmos latinos irrumpen en sus partituras aunque de manera esporádica. Algunos ejemplos como el foxtrot y el tiempo de *slow* pueden escucharse en *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado, y *Póker de ases* (1947), de Ramón Barreiro, al igual que canciones como *El Cocotero* y *Yo quiero navegar* pertenecientes a los filmes *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda y *El pirata Bocanegra* (1946), de Ramón Barreiro, respectivamente.

Los valeses se interpretan con insistencia en *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado, *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia, *Facultad de letras* (1950), de Pío Ballesteros, entre otros. Las melodías exóticas, es decir, aquellas que aluden a modelos calificados como no occidentales, apenas se dan cita en su producción como *Danza oriental* de la película *Tarjeta de visita* (1944), de Antonio de Obregón, y *Danza mora* escuchado en *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo. Obras de carácter religioso como el villancico o el motete aparecen en *La manigua sin dios* (1948), de Arturo Ruiz-Castillo y *La dama del armiño* (1947), de Eusebio Fernández Ardavín.

La música diegética más destacada es la música folclórica española. Además de la sevillana, el tanguillo, la jota y el zortzico, sobresalen los pasodobles y las canciones interpretadas por grandes artistas como Estrellita Castro y Nati Mistral. Entre ellas cabe mencionar *Campanas de Jerez*, *No me dejes sola*, *Tu boca mentía*, las tres pertenecientes a la película *Mª Fernanda “la Jerezana”* (1946), de Enrique Herreros, así como *La canción de la posada* y *La canción de los columpios*, ambas del filme *La maja del capote* (1944), de Fernando Delgado.

Autoplagio

La práctica del autoplagio está presente en el cine desde comienzos del sonoro. Steiner, Herrmann, Newman, y muchos otros, incorporaron a nuevos filmes melodías de bandas sonoras previas. Y es que, el mito de la música original, “es tenaz, pero siempre igualmente falso”⁹⁹. Chion lo defiende del siguiente modo:

Recordemos que Bach, Mozart o Haendel, eran perfectamente conscientes de ello y no temían reutilizar en una obra sagrada una melodía extraída de una cantata profana, o adaptar letras nuevas sobre una música reciclada, sin que por eso sean menos compositores que los que les sucedieron. Utilizar una música en un filme nuevo con nuevas situaciones es como poner letra nueva a una <<canción conocida>>. Las combinaciones son infinitas, y siempre podemos conseguir un nuevo sabor o una nueva resonancia. Esto, por supuesto, no niega la existencia de la especificidad, de la unicidad de la obra cinematográfica con su música¹⁰⁰.

Las razones de este modo de obrar son variadas y personales de cada autor, tales como la falta de tiempo¹⁰¹, el cansancio, entre otras. Valls Gorina comenta sobre Alfred Newman:

En *Cómo casarse con un millonario* tuvo el honor de que, antes de los títulos de crédito, se interpretase su famosa *Street Scene*, compuesta en 1931, que utilizó en otros films, postura que adoptó en otros títulos de Marilyn Monroe como *La tentación vive arriba*, en cuyo *score* figuraba el tema principal de *Carta a tres esposas*, síntoma de su prematuro cansancio¹⁰².

Karlin opina algo similar sobre Bernard Herrmann:

...a mediados de los años 60, al tiempo que la vida personal de Herrmann alcanzaba un punto crítico, a veces parecía como si le fuera imposible componer música nueva, fresca¹⁰³.

El propio Franz Waxman justificaba este proceder basándose en la presión que ejerce la industria del cine sobre los compositores y la cantidad de personal de la que dependen

⁹⁹ CHION. *La música...*, p. 250.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁰¹ Ya pudo leerse en el apartado dedicado a la elaboración de la banda sonora, cómo estos se quejaban del poco tiempo que se les concedía para trabajar con el fin de estrenar la película lo antes posible, p. 105.

¹⁰² VALSS / PADROL. *Op. cit.*, p. 104.

¹⁰³ KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 91.

al realizar su trabajo y viceversa¹⁰⁴. Sea cual sea la causa del autoplagio lo cierto es que los compositores cinematográficos han recurrido a esta práctica en más de una ocasión.

Al examinar la obra de García Leoz no es de extrañar que para componer tan extensa producción en tan poco tiempo, empleara en determinadas ocasiones material precedente. Dicha práctica se aprecia en el autor tanto en lo que se refiere a la música de pantalla como a la música incidental (véanse ejemplos 56-61).



El tema que ameniza el local en el que comienza a trabajar el protagonista como camarero (0:21:17-0:26:49), en *Fortunato* (1941), de Fernando



Delgado, es el mismo interpretado por la orquesta en la que toca Mario, el trombonista, en una sala de fiestas (0:15:40-0:16:30) en *El testamento del virrey* (1944), de Ladislao Vajda.

Andante

Saxo Soprano *mf*

Trompeta en Do *mf* Con sord.

//

Saxo. S.

Tpt. en Do

//

¹⁰⁴ WAXMAN, Franz. <<Tales of Hoffman>>. *The Hollywood Reporter*. Citado en KARLIN. *Listening to Movies...*, p. 91.

Saxo. S.

Tpt. en Do

Ejemplo 56. *Fortunato* (1941) / *El testamento del virrey* (1944). Jesús García Leoz.



La música que ambienta la sala de fiestas donde se encuentran Blanca y José Carlos (0:17:39-0:19:12) en *Tarjeta de visita* (1944), de



Antonio de Obregón, es la misma que se interpreta en el bar El Ancla donde se reúnen los protagonistas (0:01:40-0:05:45) en *Cuatro mujeres* (1947), de Antonio del Amo.

Medio tempo

Clarinete en Sib

Trompeta en Sib

Violines I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

//

Cl. en Sib

Tpt. en Sib

Vn. I

Con sord.

Ejemplo 57. *Cuatro mujeres*. “Canción café de Tánger” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Uno de los temas de *Abel Sánchez* (1946), de Carlos Serrano de Osma, con el que García Leoz contribuye a aproximar la historia de los



protagonistas a la de Caín y Abel, y que se puede escuchar cuando se muestra terminado el retrato de Elena, símbolo de otro triunfo más de Abel (0:11:08-0:11:22), se convirtió años después en uno de los temas centrales empleados para acompañar al vagabundo Luis en *Un hombre va por el camino* (1949), de Manuel Mur Oti, que interviene por vez primera en la escena donde el protagonista llega hasta una casa en Monte Oscuro y charla con su dueña (0:04:08-0:04:55).



Ejemplo 58. *Abel Sánchez*. N°3 B.5 y B.6 (1946, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



El fragmento que cubre el grito de alarma entre el vecindario tras el asesinato de don Ramiro (0:07:07-0:08:54) en *Barrio* (1947), de



Ladislao Vajda, fue empleado como tema principal en *A dos grados del Ecuador* (1950) de Ángel Vilches, interviniendo en la escena en que Rafael y Mariena llegan al poblado huyendo de Luis y sus hombres (1:12:58-1:13:15).



Ejemplo 59. *Barrio*. N°2 B.4 “Grito” (1947, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

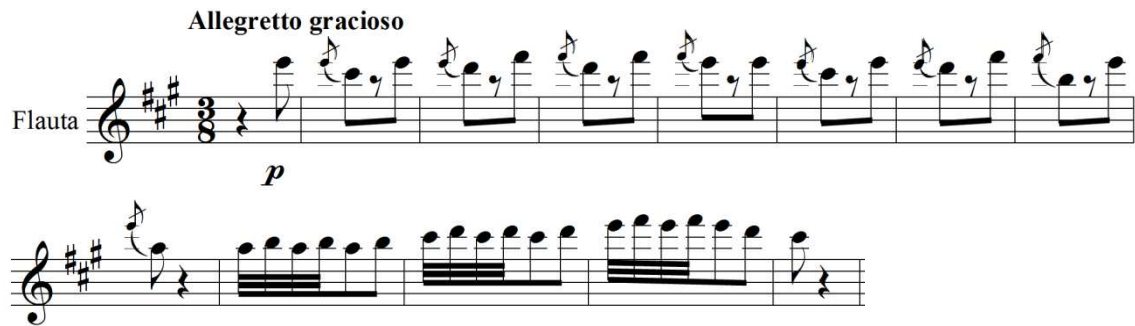
Vida en sombras (1948), de Lorenzo Llobet Gracia, constituye un singular ejemplo dentro de este epígrafe, pues la mayor parte de su partitura procede de la perteneciente al filme *Fortunato*, antes mencionado.



La melodía que caracteriza a la muñeca y seguidamente a su dueña, la hija del protagonista (0:17:10-0:17:37) en *Fortunato* (1941), de



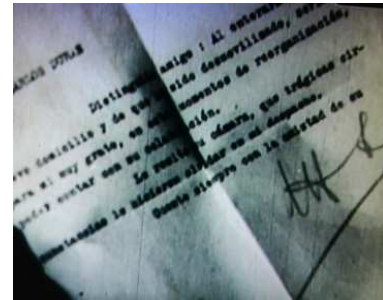
Fernando Delgado, es la misma que acompaña a Carlos y su zoótropo (0:18:10-0:18:22) en *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia.



Ejemplo 60. *Fortunato*. Nº6 “La niña” (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.



Los acordes sorpresa que acompañan la notificación de despido laboral (0:05:25-0:06:44) en *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado, se



asocian asimismo en *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet Gracia, a la aflicción de Carlos recordando a su difunta esposa por quien abandonó su pasión cinematográfica, tras recibir la siguiente carta: “Distinguido amigo: Al enterarme de su nuevo domicilio y que ha sido desmovilizado, sería para mí muy grato, en estos momentos de reorganización, poder contar con su colaboración. Le remito su cámara, que trágicas circunstancias le hicieron olvidar en mi despacho. Cuento siempre con la amistad de su” (0:52:36- 0:53:46).



Ejemplo 61. *Fortunato*. Nº2 (1941, Jesús García Leoz). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Estos y otros temas interpretados en *Fortunato* se incluyen a lo largo de *Vida en sombras* ilustrando imágenes de idéntico contenido en ambas películas, como se ha podido comprobar.

Juan Quintero Muñoz

El visionado de la mitad de la filmografía de Juan Quintero Muñoz, configurada básicamente por comedias y dramas, ha permitido estudiar la obra de este autor a pesar de no haber podido consultar sus partituras.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>La gitanilla</i>	1940	Fernando Delgado	Drama
<i>La florista de la reina</i>	1940	Eusebio Fernández Ardavín	Drama
<i>Unos pasos de mujer</i>	1941	Eusebio Fernández Ardavín	Drama
<i>Porque te vi llorar</i>	1941	Juan de Orduña	Drama
<i>A mí la legión</i>	1942	Juan de Orduña	Bélico
<i>El frente de los suspiros</i>	1942	Juan de Orduña	Policíaco
<i>Huella de luz</i>	1942	Rafael Gil	Comedia
<i>Viaje sin destino</i>	1942	Rafael Gil	Comedia
<i>Rosas de otoño</i>	1943	Juan de Orduña	Drama
<i>Castillo de naipes</i>	1943	Jerónimo Mihura	Comedia
<i>Deliciosamente tontos</i>	1943	Juan de Orduña	Comedia
<i>Eloísa está debajo de un almendro</i>	1943	Rafael Gil	Comedia
<i>Ella, él y sus millones</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia
<i>El clavo</i>	1944	Rafael Gil	Drama
<i>El fantasma y doña Juanita</i>	1944	Rafael Gil	Fantástico
<i>Tuvo la culpa Adán</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia
<i>La vida empieza a medianoche</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia
<i>Lecciones de buen amor</i>	1945	Rafael Gil	Comedia
<i>Tierra sedienta</i>	1945	Rafael Gil	Drama
<i>Misión blanca</i>	1946	Juan de Orduña	Aventuras
<i>Un drama nuevo</i>	1946	Juan de Orduña	Drama
<i>La pródiga</i>	1946	Rafael Gil	Drama
<i>La muralla feliz</i>	1947	Enrique Herreros	Comedia
<i>Mare Nostrum</i>	1948	Rafael Gil	Drama
<i>Locura de amor</i>	1948	Juan de Orduña	Histórico
<i>Tres ladrones en la casa</i>	1948	Raúl Cancio	Comedia
<i>Currito de la Cruz</i>	1948	Luis Lucia	Drama
<i>Aventuras de Juan Lucas</i>	1949	Rafael Gil	Aventuras
<i>Tempestad en el alma</i>	1949	Juan de Orduña	Drama
<i>La duquesa de Benamejí</i>	1949	Luis Lucia	Aventuras
<i>Pequeñeces</i>	1950	Juan de Orduña	Drama
<i>De mujer a mujer</i>	1950	Luis Lucia	Drama
<i>Teatro Apolo</i>	1950	Rafael Gil	Musical
<i>Torturados</i>	1950	Antonio Más-Guindal	Drama
<i>Agustina de Aragón</i>	1950	Juan de Orduña	Histórico
<i>Yo no soy la Mata-Hari</i>	1950	Benito Perojo	Comedia

Tabla 2. Filmografía de Juan Quintero Muñoz (1939-1950). Elaboración de la autora.

Características generales

La obra de Juan Quintero Muñoz destaca fundamentalmente por su destreza en el diseño melódico. Una vez concebido un tema, le somete a frecuentes variaciones para acompañar diversas escenas lo cual proporciona unidad al filme. Sin abandonar los efectos y las puntuaciones precisas, Quintero Muñoz construye sus partituras con entidades melódicas definidas, cantables y bien resueltas que más que destacar expresiones, movimientos y emociones, constituyen un segundo discurso narrativo adherido a la imagen. Situaciones cómicas y momentos de intriga aparecen ilustrados por frases que van más allá de la pura repetición y transporte de motivos. Pero es en los romances y tragedias donde sobresale el talento del compositor, para los que escribe temas llenos de fuerza y pasión exacerbada, interpretados con la brillantez y magnificencia de la orquesta sinfónica, lo que convierte sus composiciones en auténticas herederas del estilo hollywoodiense.

La discreción y el comedimiento de los fragmentos camerísticos campestres y de cortejo, ocupan un pequeño espacio en la obra de Juan Quintero, donde abundan los temas grandilocuentes y apasionados que exaltan y perpetúan los momentos galantes y dramáticos. Su gran fuerza expresiva se convierte en una herramienta esencial en la construcción de partituras monotemáticas, presentes en varias de sus creaciones, capaces de expresar toda la carga emocional del filme sin necesidad de materiales complementarios.

Características particulares

Al estudiar a Jesús García Leoz se pudo comprobar cómo muchos fragmentos musicales correspondientes a escenas diversas se conformaban de manera similar. En el caso de Juan Quintero, a pesar de existir puntos en común entre melodías de distinta naturaleza, llama la atención cómo se asemejan aquellas que son del mismo carácter. Con el fin de mostrar la concordancia entre motivos, frases, interválica, armonía, ritmo, y demás elementos musicales en los diferentes pasajes de sus bandas sonoras, se tratan por separado las composiciones asociadas al drama y la tragedia, escritas en modo menor, y las cercanas a la comedia o de expresión “alegre” en modo mayor.

Gran cantidad de melodías escritas en modo menor describen un diseño en pendiente con el punto de partida sobre el V grado y un predominante descenso en su desarrollo, recalcando la presencia de la tónica, hasta descansar de nuevo en la dominante que, en muchas ocasiones, aparece situada a la octava inferior respecto a aquella que sirvió de

comienzo al tema. El reposo sobre el II grado, a veces ornamentado a modo de floreo, como nota de paso, retardo o apoyatura de la tónica, es también muy frecuente. El resultado son líneas melódicas onduladas, con clara tendencia al descenso, que se interrumpen por algunos saltos de octava entre dominantes e intervalos de séptima. El diatonismo impera en todas ellas, en algunos casos adornado con breves descensos cromáticos desde el V al III o II grados (véanse ejemplos 1-3).



Película: *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:03:40-0:04:11

Secuencia: Juan Manuel en el tren de camino a Madrid en busca de fama como escritor.

Música: El fragmento manifiesta una clara direccionalidad descendente desde el V grado (compás 1) hasta la dominante (compás 3). La bajada por grados conjuntos hasta la tónica se quiebra por un salto de séptima hacia el II grado (compases 1 y 2). En sentido inverso, el tema recupera su posición inicial a través del intervalo de octava ascendente entre dominantes (compases 4-5). Antes de la cadencia sobre el V grado al final del tema, se advierte un nuevo apoyo en la supertónica (compás 7).



Ejemplo 1. *La florista de la reina* (1940, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:51:42-0:52:24

Secuencia: La humilde madre de Octavio va a visitar a su hijo al lujoso balneario donde está pasando unas vacaciones. Él, al verla, se avergüenza de la indumentaria harapienta que lleva y se niega a llevarla a la playa. Primer plano de los zapatos de la mujer y de un remiendo de su vestido.

Música: Como en el ejemplo 1, el tema se desarrolla entre dominantes (compases 1 y 6). Desciende desde el V grado en forma arpegiada dibujando la tríada de tónica (compás 1) a la que sigue un descanso sobre el II grado (compás 2) que reaparece ornamentado (compás 4).



Ejemplo 2. *Huella de luz* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *La vida empieza a medianoche* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:45:00-0:46:17

Secuencia: María descubre con sorpresa que su manuscrito ha sido robado mientras dormía plácidamente en su habitación del hotel.

Música: A pesar de la ondulación melódica del bloque, se aprecia su orientación descendente entre dominantes (compases 1-2, 6-9). Destaca el relieve concedido a la tónica (compases 6, 7, 12, 13, 16, 17 y 19), los saltos de octava entre el V grado (compases 5-6, 9-6, 15-16), así como los de forma arpegiada (compases 2 y 4). Al igual que en el ejemplo 2, se emplea el II grado ornamentado (compases 1 y 3) como paso o soporte. El diatonismo imperante aparece coloreado por un pequeño descenso cromático desde la dominante a la subdominante (compases 6-8, 16-18).

Adagio

//

//

11

Tpt. en Do

Vn. I

//

17

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 3. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Junto a los inicios descendentes por grados conjuntos o arpegiados desde el V grado hacia la tónica mostrados anteriormente, existen otros igualmente característicos que partiendo asimismo de la dominante, ascienden hasta la medianta o supertónica para después bajar al I grado desde el cual el tema se encamina nuevamente hacia el V. En algunos temas es característica la presencia del II grado rebajado (véanse ejemplos 4-6).



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:11:11-1:12:08

Secuencia: José y su madre están tristes y cabizbajos pues ambos sospechan que M^a Victoria ya no irá más a visitarles.

Música: La melodía del violín comienza en el V grado y asciende hasta el III para descender hasta la tónica (compás 4). En el acompañamiento sobresalen los típicos intervalos de octava entre dominantes y los declives arpegiados hacia el I grado (compases 1, 2, 5, 6 y 9). Como en el ejemplo precedente, un sutil cromatismo descendente entre el V y III grados adorna un poco el discurso (compases 12-13).

Largo

Arpa

mp

Violín Solo

mp

//

Arp.

Vn.

//

Arp.

Vn.

//

Arp.

Vn.

Ejemplo 4. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:01:00

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: El tema parte de la dominante y asciende hasta la medianta desde la cual avanza por grados conjuntos en dirección a la tónica (compases 1-4). Una vez se incorporan los violines I se repite el tema con idéntico principio (compases 8-11) y se prolonga hasta descansar sobre el V grado (compás 17). El desarrollo melódico entre dominantes también se muestra al comienzo (compás 6). Como en los ejemplos 1-3, se introduce el reposo sobre la supertónica (compases 2, 3, 9 y 10). Se incluye el II grado rebajado (compás 14).

Adagio

Violines I

Violines II

mf

//

Vn. I

Vn. II

f

//

Vn. I

Vn. II

f

Ejemplo 5. *De mujer a mujer* (1950, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:16:29-0:17:16

Secuencia: Walton, tras enterarse de que Yorick le ha usurpado el papel en la nueva obra, comenta irónicamente a Shakespeare que el personaje de marido ultrajado le va a la perfección a su compañero. Seguidamente Alicia, la esposa de Yorick, aparece junto a su amante Edmundo frente a Shakespeare confirmando así las palabras de Walton.

Música: Análogo diseño melódico al de los ejemplos 4 y 5. El fragmento sube desde la dominante al II grado y desciende a la tónica. Obsérvese el reiterado empleo de la supertónica como punto de reposo (compases 1-4, 6-9) y el habitual desarrollo temático entre dominantes (compases 1, 3, 6 y 10).



Ejemplo 6. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).

Son especialmente llamativas ciertas células melódico-rítmicas: el mordente y floreos ascendente del V grado descrito por figuras como la corchea con puntillo-semicorchea, entre otras, y los tresillos sucesivos por grados conjuntos y arpegiados. También son recurrentes los ritmos ternarios (véanse ejemplos 7-13).



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:24:01-0:25:18

Secuencia: M^a Victoria es muy desgraciada pues nota cómo sus padres rechazan a su nieto al ser fruto de una violación. Suena la radio mientras cenar y la música afecta de tal modo a la muchacha que manda apagar el transistor.

Música: El tema emitido por radio y que apenas aún más a M^a Victoria presenta el V grado ornamentado con la célula formada por corchea con puntillo-semicorchea (compás 2) y tresillos sucesivos (compases 3 y 7).

Andante

Violin Solo *mf*

Violines I *mf*

Violas *mf*

//

Vn. S.

Vn. I

Va.

Ejemplo 7. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:23:19-0:24:24

Secuencia: Blanca y Javier regresan al hotel tras un largo paseo en carruaje por la ciudad la noche de carnaval. Intercambian miradas de complicidad y cariño

mientras suben a sus habitaciones.

Música: De nuevo se observa el V grado ornamentado (compás 3) y la sucesión de tresillos (compás 11). También se incluye un cromatismo descendente desde el VII al V grados (compases 6-8).

Moderato

Ejemplo 8. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Tuvo la culpa Adán* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:18:34-0:21:40

Secuencia: Carlos llega al coche restaurante en busca de su amada Leti a quien propone comenzar una nueva vida juntos a pesar de su turbio pasado.

Música: La melodía comienza con el floreo ascendente del V grado (compases 1 y 2) que después retoma el violín (compases 8 y 10). Como en ejemplos previos se observa el desarrollo melódico entre dominantes (compases 1-13) y el ascenso desde el V grado al III para bajar a la tónica (compases 3-4, 8 y 10). Se aprecia un cromatismo descendente entre el VI y V grados (compases 17-19).

Largo

Cl. en Sib

Vn.

//

Cl. en Sib

Vn.

//

Cl. en Sib

Vn.

//

Cl. en Sib

Vn.

(♩=♩)

Ejemplo 9. *Tuvo la culpa Adán* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:12:55-0:14:25

Secuencia: Ernesto lee en voz alta un pasaje de *Romeo y Julieta* tras el cual habla con Dimas, su mayordomo,

sobre el amor.

Música: Melodía en Sol menor semejante a la anterior con idéntica ornamentación de la dominante y descenso hacia la tónica (compases 4 y 5). Obsérvese el reposo sobre el II grado adornado (compás 8) habitual en la obra de Quintero, así como el descenso cromático desde el VI al IV grados (compás 9). El tema se escucha en la radio mientras los personajes charlan.

Adagio

Oboe

Arpa

Violín

//

Ob.

Arp.

Vn.

Ejemplo 10. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:05:59-1:07:14

Secuencia: Arturo sale a reunirse con su esposa y Joaquín, en el cerro de las Águilas, pero el fuerte

temporal le obliga a regresar al refugio.

Música: De nuevo el empleo de la célula de corchea con puntillo-semicorchea sobre la dominante y tresillos sucesivos en escala descendente (compás 1). El II grado rebajado crea un inesperado contraste en la melodía (compás 5). Esta avanza entre el V grado de principio a fin.

Andante

Flauta *mp*

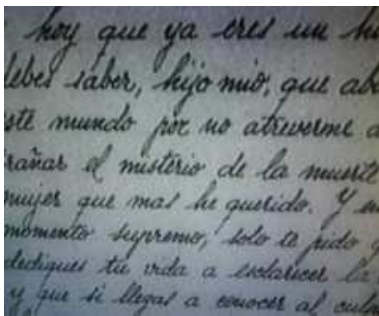
Violines I *p*

//

Fl. *4*

Vn. I *4*

Ejemplo 11. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:05:56-0:06:45

Secuencia: Fernando lee en silencio la carta que su padre le dejó antes de morir. Tras leerla sale corriendo y exaltado de la habitación en busca de su tío Ezequiel para darle a conocer el mensaje.

Mensaje: “Para mi hijo Fernando, y hoy que eres un hombre debes saber hijo mío que abandono este mundo por no atreverme a desentrañar el misterio de la muerte de la mujer que más he querido. Y en este momento supremo, solo te pido que dediques tu vida a esclarecer la tragedia y que si llegas a conocer al culpable, lo persigas hasta el fin.”

Música: Floreo descendente (compases 1-3) y ascendente (compases 4, 5 y 7) del V grado sobre la célula rítmica formada por corchea con puntillo-semicorchea, así como del II grado (compases 1, 3, 4 y 9), seguidos de tresillos (compases 1-3, 6 y 8).

Larghetto

Violines I *mf*

f

Ejemplo 12. *Eloísa está debajo de un almendro* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:23:05-1:23:49

Secuencia: Juan y el sacerdote visitan a Gabriela antes de su ejecución. Esta le pide a Juan que transmita su felicidad a Javier al saber que va a un sitio mejor.

Gabriela mira hacia la ventana mientras habla. A continuación se confiesa.

Música: Ejemplo semejante a los precedentes, con floreo de la dominante (compases 1 y 3), descanso sobre la supertónica (compás 4), sucesión de tresillos (compás 5), inclusión del II grado rebajado (compás 5) y descenso cromático desde el V al IV grados (compases 7-9).



Ejemplo 13. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Además de los tresillos, las agrupaciones ternarias, los fugaces pasajes escalísticos ascendentes y la célula formada por corchea con puntillo-semicorchea, expuestos con anterioridad, existen otros motivos llamativos en la obra de Quintero, concretamente los grupos de semicorcheas, en sentido ascendente o descendente, por grados conjuntos o arpegiados. Aparte de configurar el acompañamiento de escenas de aire dinámico y tinte cómico, habituales en la producción cinematográfica de cualquier compositor de la época, caracterizan melodías intensamente dramáticas en la obra de este autor (véanse ejemplos 14-17).



Película: *El fantasma y doña Juanita* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:02:26-0:02:56

Secuencia: Juanita pregunta a la servidumbre por su sobrina Rosita a quien busca por toda la casa y para

quien ultima los preparativos de su inminente boda.

Música: Junto a los tresillos (compases 6-9) y las corcheas con puntillo-semicorchea (compases 1 y 2), se distinguen los grupos de semicorcheas (compases 1 y 2). Obsérvese también la usual dirección descendente que adopta el tema en su comienzo (compases 1-4) y el protagonismo concedido al II grado como adorno de la tónica (compases 1 y 4). Es uno de los temas centrales del filme que pone de relieve lo dramático de la historia y se emplea para abrir la película en esta primera escena.

Andante

Violines I

mf

Ejemplo 14. *El fantasma y doña Juanita* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:39:52-0:42:31

Secuencia: Yorick descubre casualmente que su esposa Alicia le es infiel. Se marcha de casa de Shakespeare y deambula abatido por la ciudad hasta que decide ir a

visitar a Walton.

Música: Los motivos de semicorcheas, corchea con puntillo-semicorchea y tresillos configuran rítmicamente el bloque. Destaca el peso concedido a la dominante y a la mediente, como en ejemplos precedentes. Obsérvese también el II grado rebajado (compases 12, 13 y 20).

Adagio

Violines I

f



Ejemplo 15. *Un drama nuevo* (1946, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:05:55-1:06:25

Secuencia: Javier descubre con sorpresa durante el juicio que su amada Blanca es en realidad Gabriela Zahara del Valle, la asesina de don Alfonso Gutiérrez del Romeral.

Música: La agrupación ternaria de corcheas, las semicorcheas y las semicorcheas con puntillo-semicorcheas sobresalen en la melodía.

Andante

Trombones

Violines I

f

8va

//

Adagio

Tbn.

Vn. I

mf

8va

f

rit.

//



Ejemplo 16. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:10:43-0:10:59

Secuencia: La pequeña Maribel muere en el quirófano.

Su padre, Luis, sale a comunicárselo a su esposa Isabel.

Música: A través de los grupos ascendentes y

descendentes de semicorcheas el tema describe el característico ascenso de octava entre dominantes y el consiguiente descenso hasta la tónica (compases 1 y 2). Se incluye también un tradicional salto de séptima (compás 3).



Ejemplo 17. *De mujer a mujer* (1950, Juan Quintero Muñoz).

Los temas en modo mayor presentan idénticas características a las descritas: realzan los grados I, II y V; reiteran en el uso de la célula formada por corchea con puntillo-semicorchea y en el de los ritmos ternarios; emplean intervalos de octava entre dominantes así como saltos de séptima y exhiben breves descensos cromáticos desde el VI o V grados. Difieren de los escritos en modo menor en la elevación del IV grado como sensible del V, en la inclusión del VI grado rebajado y en el mayor relieve otorgado a la tríada de tónica (véanse ejemplos 18-21).



Película: *Tuvo la culpa Adán* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:21:42-0:22:44

Secuencia: Nora llega a Madrid.

Música: El tema se inicia en la dominante, desciende

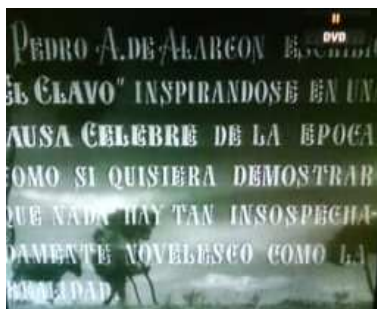
hacia la tónica dibujando su triada y después al V grado, para luego regresar a la nota de partida mediante un salto de octava ascendente (compases 1-3) como en ejemplos precedentes. La célula rítmica compuesta por corchea con puntillo-semicorchea está presente en todo el pasaje (compases 1-10), sin olvidar el usual relieve otorgado al II grado (compases 1, 3, 5-7, 12). También se muestra el VI grado rebajado (compás 7) y el IV elevado (compás 9).

Adagio

Violines I

rit.

Ejemplo 18. *Tuvo la culpa Adán* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:01:11-0:01:33

Secuencia: Fin de los créditos iniciales y leyenda sobre la imagen de la primera escena, con el campo como fondo y el carruaje que sale de viaje.

Leyenda: “Pedro A. de Alarcón escribió *El clavo* inspirándose en una causa célebre de la época. Como si quisiera demostrar que nada hay tan insospechadamente novelesco como la realidad.”

Música: Al igual que el tema previo, este comienza plasmando la triada de I grado (compás 1) que reaparece en otros puntos del fragmento (compases 3, 5 y 7).

Andante

Trompetas en Do

Ejemplo 19. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



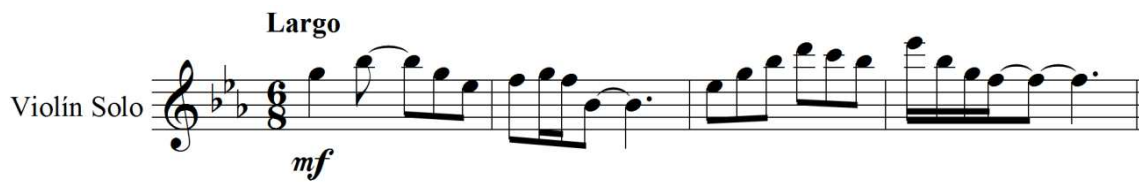
Película: *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña.

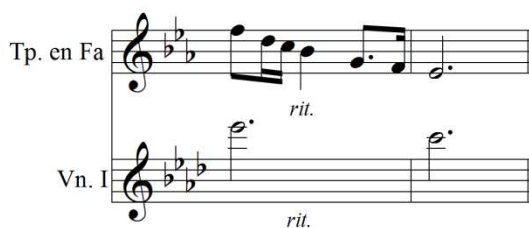
Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:13:34-0:14:04

Secuencia: Alicia y Edmundo, entre escena y escena de *Romeo y Julieta* que interpretan en el teatro El Globo, se declaran su amor.

Música: Las notas de la tríada de tónica intervienen en la constitución de buena parte de la melodía (compases 1, 3 y 4).





Ejemplo 21. *Tres ladrones en la casa* (1948, Juan Quintero Muñoz).

Otro punto que en estas melodía se hace más evidente que en las compuestas en modo menor es el ascenso de sexta entre los grados V-III y el consiguiente descenso a la tónica, movimiento con el que dan comienzo muchos fragmentos (véanse ejemplos 22-25).



Película: *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:31:01-0:31:57

Secuencia: Ante la necesidad de marcharse a Teruel, Javier le pide a Blanca en matrimonio para que así puedan irse juntos, sin embargo ella no puede aceptar.

Música: En la pauta de los violines se aprecia el característico salto de sexta desde la dominante a la mediente para descender a la tónica (compases 1-3). Más adelante se observa cómo la melodía avanza en dirección al V grado (compás 5) y se incluye la asidua separación entre dominantes a distancia de octava (compases 6-7) seguida del reiterado descenso al I grado (compases 7 y 8). Destaca el cromático acompañamiento de las trompas.

Andante

//

5

Tp. en Fa

2

8va

Vn. I

6

//

9

Tp. en Fa

8va

Vn. I

Ejemplo 22. *El clavo* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *La pródiga* (1946), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:42:46-0:46:50

Secuencia: Guillermo va a ver a Julia pues no puede pensar más que en ella. Esta también le confiesa que le ama.

Música: El tema empieza con el intervalo de sexta ascendente entre el V y III grados, seguido del declive a la tónica (compás 1) que reaparece en otro momento del pasaje (compás 6). El II grado se muestra igualmente resaltado (compases 8, 9 y 15), como el ascenso en escala entre dominantes (compás 11). Sobresalen los intervallos de séptima (compases 3, 4, 10 y 11) y el reiterado uso del VI grado rebajado (compases 4, 7, 10 y 11).

Andante

Violines I

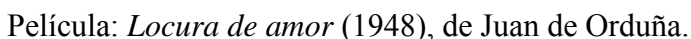
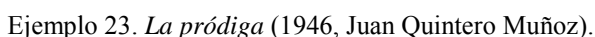
f

3

3


3

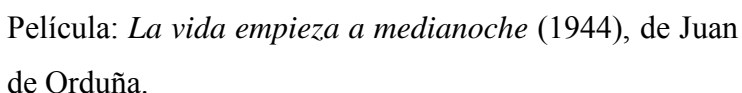
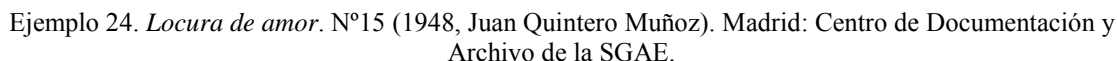
5



Cronometraje: 0:28:52-0:29:24


Secuencia: Felipe se marcha del mesón del toledano en dirección a palacio.

 Música: La sucesión V-III grados a distancia de sexta y el descenso por grados conjuntos hacia la tónica es la fórmula que abre el tema y se repite unos compases después (compás 5). También se introduce el VI grado rebajado (compases 2 y 3).



Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:29:29-0:30:07



Secuencia: Ricardo y Silvia se despiden en la calle deseándose ambos lo mejor. Silvia ha de ir al hotel donde se encuentra la Sra. Linz para quien va a trabajar.

Música: El tradicional intervalo de sexta ascendente entre la dominante y la mediente, y la siguiente bajada hacia el I grado encabezan el pasaje (compases 1-2). Se observa de nuevo el empleo de la célula rítmica corchea con puntillo-semicorchea (compases 6-8).



Ejemplo 25. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).

El movimiento previamente detallado formado por el enlace ascendente entre los grados V-III y el declive hasta la tónica, también se exhibe invertido como motivo inicial de algunas melodías, pero utilizando como nota de partida el I grado. Se describe así un intervalo de sexta descendente entre tónica y mediente, al que le sucede una subida por grados conjuntos a la dominante (véanse ejemplos 26 y 27).



Película: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:32:32-0:34:09

Secuencia: Mariana, dispuesta a ayudar a Fernando a desvelar el misterio que se cierne sobre la finca de Ojeda, charla con él. Ambos intercambian cariñosas palabras antes de partir hacia la casa.

Música: El tema comienza con la tónica a la que le sigue un salto de sexta descendente y un ascenso por grados conjuntos hasta el V grado (compases 1 y 2). La célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea vuelve a estar presente (compases 1, 2, 4 y 5) al igual que el IV grado elevado (compás 8).



Ejemplo 26. *Eloísa está debajo de un almendro* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El fantasma y doña Juanita* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:00:50

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Enlace descendente entre los grados I-III y ascenso en dirección a la dominante para abrir el bloque. Declive cromático entre dominante y subdominante (compás 5). Obsérvese la similitud armónica y rítmica (compases 1-4) entre el presente ejemplo y el anterior (compases 1-4).

Largo
8^{va}—

Violines I

8^{va}—

Ejemplo 27. *El fantasma y doña Juanita* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Junto a estos temas existen otros, aunque minoritarios, en los que predominan interválicas más suaves que dan lugar a líneas melódicas más estáticas, configuradas en torno a uno o dos grados, normalmente el V y VI, rodeados por notas a distancia de segunda a modo de floreos o trinos encadenados (véanse ejemplos 28-30).



Película: *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:01:42

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: El tema en manos de los violines avanza sobre los grados V, VI y VII, ornamentados a base de floreos descendentes (compases 1-4). Las trompetas retoman la melodía que discurre en descenso por grados conjuntos adornados de igual modo desde la tónica hasta la dominante (compases 5-8). Elevación de la subdominante en las trompetas (compás 3) y descenso cromático entre el V y IV grados en los violines (compases 5-6).

Andante

Trompetas en Do *mf*

Violines I *mf*

//

Tpt. en Do *rit.* *a tempo*

Vn. I

//

Tpt. en Do

Vn. I

Ejemplo 28. *Viaje sin destino* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:23:07-0:24:36

Secuencia: Mary se embarca hacia España para conocer a Ernesto sin saber que este viaja en el mismo barco que

ella con la intención de conquistarla ocultando su verdadera identidad.

Música: El V y VI grados ornamentados constituyen la base de la melodía con una pequeña bajada cromática desde la dominante (compás 4).

Allegro

Violines I *mf*

Ejemplo 29. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:02:32-0:03:12

Secuencia: Fernando llega a la finca de Ojeda.

Música: A lo largo del fragmento se aprecia cómo la línea melódica pasa de ser ondulada a casi plana alrededor de la dominante y la superdominante (compases 3-5 y 8). El inicio en Re menor incluye el II grado rebajado (compás 1). Se aprecia la alteración ascendente de la subdominante (compás 7) y el característico descenso cromático desde el VI grado (compás 11).



Ejemplo 30. *Eloísa está debajo de un almendro* (1943, Juan Quintero Muñoz).

En los temas en modo mayor, de carácter romántico y alegre, la agrupación rítmica compuesta por una sucesión de semicorcheas en sentido ascendente o descendente, por grados conjuntos o arpegiados, está presente sobre todo en los vales, especialmente numerosos en las comedias (véanse ejemplos 31-36).



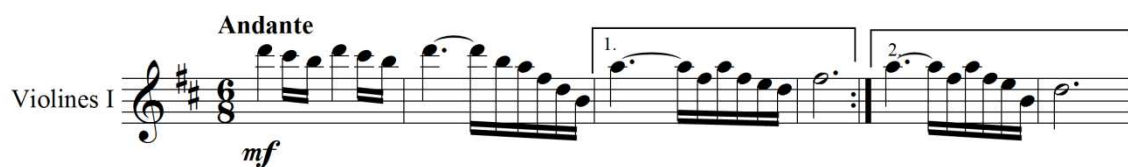
Película: *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:01:10

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Tanto en la melodía de Re mayor (ejemplo 31) como en la de Sol mayor (ejemplo 32) se aprecian los conjuntos de semicorcheas descendentes arpegiados y en forma de escalas. Ambos temas centrales cubren los créditos.



Ejemplo 31. *Huella de luz* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Ejemplo 32. *Huella de luz* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:23:07-0:24:36

Secuencia: Mary y Ernesto se embarcan hacia España.

Música: El presente fragmento, continuación del expuesto previamente, (véase ejemplo 29), se compone de un flujo incesante de semicorcheas con una línea melódica ondulada y en arco.



Ejemplo 33. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *La vida empieza a medianoche* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:01:37

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: En el tema principal del filme destaca la diferente agrupación que adoptan las semicorcheas, a modo de grupetos (compases 1 y 3), escalas (compás 10) y arpeggios (compases 14 y 17).

Andante

Trompetas en Do

Violines I

mf

1.

//

Tpt. en Do

Vn. I

rit.

2.

//

Moderato

Tpt. en Do

Vn. I

rit.

a tempo

8^{va}

//

Tpt. en Do

Vn. I

rit.

8^{va}

Ejemplo 34. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).



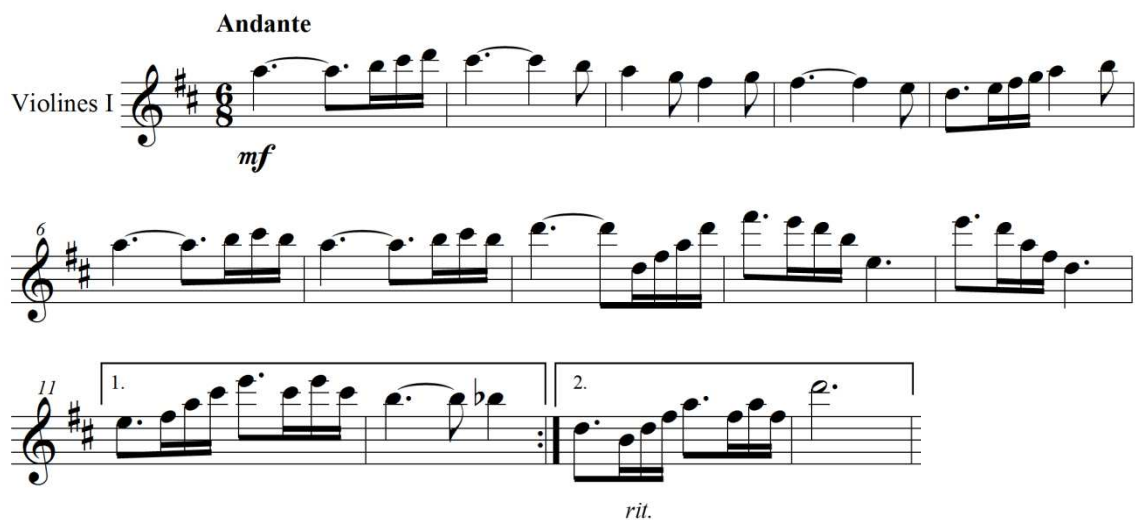
Película: *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:30-0:01:19

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Como en el ejemplo precedente, las semicorcheas se reúnen en conjuntos de tres o cuatro figuras que discurren por grados conjuntos o de forma arpegiada. Pequeño cromatismo descendente desde el VI grado (compases 12-1).



Ejemplo 35. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *El fantasma y doña Juanita* (1944), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:08:04-0:08:45

Secuencia: Monsieur Brochard hace las oportunas presentaciones de sus artistas circenses ante el público que les contempla.

Música: Grupos de dos, tres y seis semicorcheas dominan rítmicamente la melodía.

Andante

Clarinete en Sib

Tuba

//

Cl. en Sib

Tuba

Ejemplo 36. *El fantasma y doña Juanita* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Música popular

Juan Quintero no destaca por la incorporación de temas folclóricos en sus partituras. Los ritmos sincopados propios del *jazz* y de la música de baile, ya sea como música instrumental o en forma de canción, son los que sobresalen en su producción, concretamente en las comedias, con las que caracteriza musicalmente los argumentos, tal y como sucede en *Deliciosamente tontos* (1943), *La vida empieza a medianoche* (1944) y *Ella, él y sus millones* (1944), todas películas de Juan de Orduña. Dichos temas son empleados asimismo en el interior de los filmes como música diegética para amenizar bailes, fiestas, verbenas, etc., ya sea como fondo sonoro a la acción o como número protagonista dentro de la misma. Entre estas destacan la rumba *Vana ilusión* y el foxtrot *Pensar en ti*, ambos pertenecientes a la película *Deliciosamente tontos*.

Autoplagio

A través de todos los ejemplos expuestos se ha podido comprobar cómo el estilo del autor se refleja en una producción bastante homogénea, con temas claramente similares entre sí. Los títulos que a continuación se mencionan albergan fragmentos prácticamente idénticos en los que se aprecia la gran influencia de unos sobre otros. Se presentan cronológicamente con el fin de mostrar de dónde parte la idea inicial en cada caso para su configuración.

Ejemplos 37 y 38: Se aprecia el mismo *tempo*, ritmo, timbre y armonía inicial con el descenso diatónico desde la dominante a la supertónica (véanse compases 1-4 de ambos ejemplos).



Película: *Tuvo la culpa Adán* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:02:20-0:03:52

Secuencia: “Papaíto” desayuna en compañía de todos sus hijos después de que su criado le haya dado el parte del día.

Allegro

Flautas

p

Ejemplo 37. *Tuvo la culpa Adán* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:02:24-0:02:49

Secuencia: Plano panorámico del rey Carlos a caballo y su séquito avanzando por el campo.

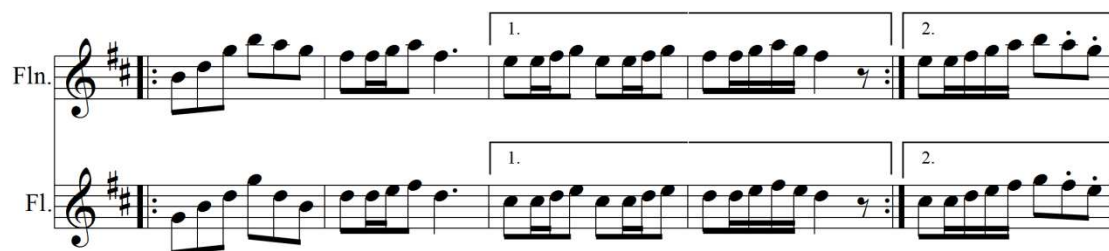
Allegretto

Flautín

Flauta

f

//



//



Ejemplo 38. *Locura de amor*. N°3 (1948, Juan Quintero Muñoz). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Ejemplos 39 y 40: Ritmo, *tempo*, línea melódica y armonía similares (véanse compases 1-5 de ambos ejemplos).



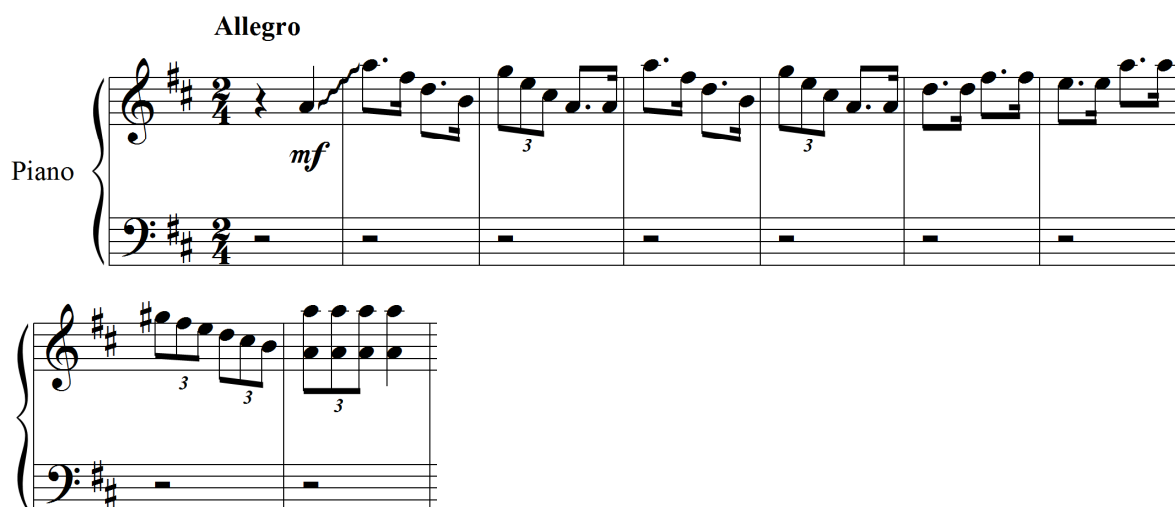
Película: *La vida empieza a medianoche* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:10:13-0:11:56

Secuencia: Álvaro, su nieto Ricardo y su bisnieto Guillermo, llegan a casa y saludan efusivamente a Silvia,

a quien confunden con la actriz que finge ser la esposa de Ricardo.



Ejemplo 39. *La vida empieza a medianoche* (1944, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Tres ladrones en la casa* (1948), de Raúl Cancio.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:47:39-0:49:29

Secuencia: Beremundo llega a la casa donde va a trabajar como chófer y habla con la criada.

Allegro

Flauta *mf* ³

Clarinetes en Sib *mf* ³

Fagot *mf* ³

Violines I

//

Fl. ^{1.} *mf* ³

Cl. en Sib ^{1.} *mf* ³

Fg. ^{1.} *mf* ³

Vn. I *mf* ^{1.}

//

Fl. ^{2.}

Cl. en Sib ^{2.}

Fg. ^{2.}

Vn. I ^{2.}

Ejemplo 40. *Tres ladrones en la casa* (1948, Juan Quintero Muñoz).

Ejemplos 41, 42 y 43: Además del parecido melódico, rítmico y armónico, destaca el timbre, semejante en todos ellos, con un instrumento solista, predominantemente el violín, y el arpa acompañando en arpeggios descendentes a ritmo de corcheas.



Película: *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:11:11-1:12:08

Secuencia: José y su madre están tristes y cabizbajos pues ambos sospechan que M^a Victoria ya no irá más a visitarles.

Largo

Arpa

mp

Violín Solo

mp

//

Arp.

Vn.

//

Arp.

Vn.

3

//

Arp.

Vn.

Ejemplo 41. *Porque te vi llorar* (1941, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:12:55-0:14:25

Secuencia: Ernesto lee en voz alta una cita romántica de Shakespeare que luego comenta con su mayordomo.

Música: Fragmento diegético emitido por la radio.

Adagio

Oboe

Arpa

Violín

mp

//

Ob.

Arp.

Vn.

mp

Ejemplo 42. *Deliciosamente tontos* (1943, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Rosas de otoño* (1943), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:11:32-0:12:44

Secuencia: Isabel le confiesa apenada a su marido que está al corriente de todos sus devaneos, y teme que su hija M^a Antonia esté sufriendo la misma humillación

junto a su marido Pepe.

Largo

Arpa *p*

Violin Solo *mp*

//

Arp. *rit.*

Vn. *rit.*

Ejemplo 43. *Rosas de otoño* (1943, Juan Quintero Muñoz).

Ejemplos 44 y 45: El tema principal de *Viaje sin destino* reaparece en *Ella, él y sus millones* como música diegética, convertido en danzón cubano.



Película: *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 0:00:00-0:01:42

Secuencia: Créditos iniciales.

Andante

Trompetas en Do *mf*

Violines I *mf*

//

Tpt. en Do *rit.* *a tempo*

Vn. I

//

Tpt. en Do

Vn. I

//

Tpt. en Do *rit.*

Vn. I

//

Tpt. en Do *a tempo*

Vn. I *a tempo*

Ejemplo 44. *Viaje sin destino* (1942, Juan Quintero Muñoz).



Película: *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña.

Compositor: Juan Quintero Muñoz.

Cronometraje: 1:14:09-1:18:09

Secuencia: Diana y Joaquín bailan en el hotel.

Música: Se interpreta el danzón, *Me voy*, en el salón de

baile del hotel.

Allegro

Voz

mf

Ejemplo 45. *Ella, él y sus millones* (1944, Juan Quintero Muñoz).

Además de ejemplos como los señalados, también se han hallado fragmentos en la obra de Juan Quintero utilizados en más de un filme sin efectuar el más mínimo cambio, e incluidos, en algunos casos, en secuencias muy similares (véanse ejemplos 46, 47 y 48).



El vals con el que se abren los créditos de *La florista de la reina* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín, empleado igualmente



como música diegética dentro del filme en una fiesta de carnaval (1:04:33-1:08:55), es el mismo que ameniza el baile en *El clavo* (1944), de Rafael Gil, al que asiste Javier con el fin de hablar con el presidente e interceder por Gabriela para salvarla de la horca (1:21:15-1:22:37).

Adagio

Violines I

f



Ejemplo 46. *La florista de la reina* (1940) / *El clavo* (1944). Juan Quintero Muñoz.

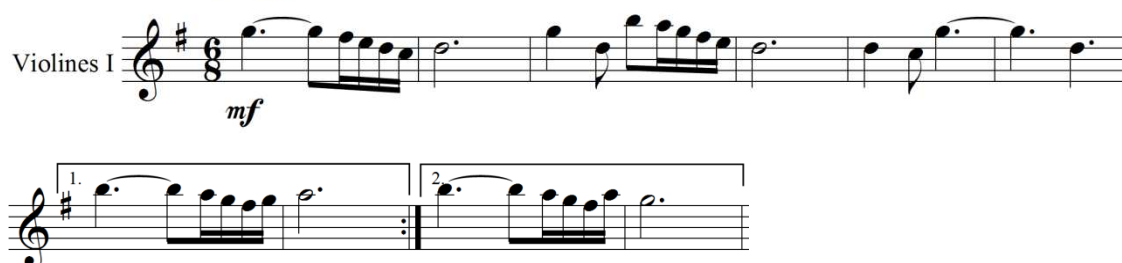


El vals que ambienta la fiesta en casa de Sánchez Bey, jefe de Octavio en *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil (1:05:31-1:10:00), es la banda



sonora del largometraje que Ezequiel se dispone a ver en el cine en *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), de Rafael Gil (0:26:04-0:26:27).

Andante



Ejemplo 47. *Huella de luz* (1942) / *Eloísa está debajo de un almendro* (1943). Juan Quintero Muñoz.



La música de radio que acompaña la cena de M^a Victoria y sus padres (0:24:01-0:25:18) en *Porque te vi llorar* (1941), de Juan de



Orduña, es la misma que escucha Ernesto también por radio mientras comenta con su mayordomo una cita romántica de Shakespeare (0:12:55-0:14:25), en *Deliciosamente tontos* (1943), de Juan de Orduña.

Andante

Violín Solo

Violines I

Violas

mf

//

Vn. S.

Vn. I

Va.

Ejemplo 48. *Porque te vi llorar* (1941) / *Deliciosamente tontos* (1943). Juan Quintero Muñoz.

Manuel Parada de la Puente

La cuantiosa y notable producción de Manuel Parada de la Puente le sitúa junto a su coetáneo Quintero Muñoz. El acceso al visionado de más de la mitad de su filmografía y la conservación de la totalidad de las partituras en la Biblioteca Nacional, ha facilitado el estudio.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>Raza</i>	1941	José Luis Sáenz de Heredia	Bélico
<i>Aventura</i>	1942	Jerónimo Mihura	Comedia
<i>El escándalo</i>	1943	José Luis Sáenz de Heredia	Drama
<i>El camino de Babel</i>	1944	Jerónimo Mihura	Comedia
<i>Lola Montes</i>	1944	Antonio Román	Biográfico
<i>El destino se disculpa</i>	1945	José Luis Sáenz de Heredia	Fantástico
<i>Los últimos de Filipinas</i>	1945	Antonio Román	Bélico
<i>Espronceda</i>	1945	Fernando "Fernán" Alonso Casares	Drama
<i>Dulcinea</i>	1946	Luis Arroyo	Drama
<i>Lluvia de hijos</i>	1947	Fernando Delgado	Comedia
<i>Confidencia</i>	1947	Jerónimo Mihura	Drama
<i>Mariona Rebull</i>	1947	José Luis Sáenz de Heredia	Drama
<i>La fe</i>	1947	Rafael Gil	Drama

<i>Fuenteovejuna</i>	1947	Antonio Román	Drama
<i>Vidas confusas</i>	1947	Jerónimo Mihura	Drama
<i>El capitán de Loyola</i>	1948	José Díaz Morales	Drama
<i>La calumniada</i>	1948	Fernando Delgado	Drama
<i>Doña María “la Brava”</i>	1948	Luis Marquina	Drama
<i>Las aguas bajan negras</i>	1948	José Luis Sáenz de Heredia	Drama
<i>Alhucemas</i>	1948	José López Rubio	Bélico
<i>Aquellas palabras</i>	1948	Luis Arroyo	Drama
<i>Siempre vuelven de madrugada</i>	1948	Jerónimo Mihura	Drama
<i>El duende y el rey</i>	1948	Alejandro Perla	Comedia
<i>La vida encadenada</i>	1948	Antonio Román	Drama
<i>Aventuras de don Juan de Mairena</i>	1948	José Buchs	Aventuras
<i>La calle sin sol</i>	1948	Rafael Gil	Drama
<i>Treinta y nueve cartas de amor</i>	1949	Francisco Rovira Beleta	Comedia
<i>El sótano</i>	1949	Jaime de Mayora	Drama
<i>La mies es mucha</i>	1949	José Luis Sáenz de Heredia	Drama
<i>Paz</i>	1949	José Díaz Morales	Bélico
<i>Una mujer cualquiera</i>	1949	Rafael Gil	Policíaco
<i>A punta de látigo</i>	1949	Alejandro Perla	Aventuras
<i>Don Juan</i>	1950	José Luis Sáenz de Heredia	Drama
<i>Crimen en el entreacto</i>	1950	Cayetano Luca de Tena	Policíaco
<i>La Revoltosa</i>	1950	José Díaz Morales	Musical
<i>La noche del sábado</i>	1950	Rafael Gil	Drama

Tabla 3. Filmografía de Manuel Parada de la Puente (1939-1950). Elaboración de la autora.

películas visionadas

Características generales

Parada conjuga el carácter vigoroso y triunfal de los temas marciales que impregnan sus partituras bélicas, siempre arropados por la espectacularidad del sinfonismo clásico, con la severidad y el hieratismo de sus obras dramáticas, las más abundantes de su producción en este período. La sobriedad y grandilocuencia con que aborda ambos géneros, contrastan notablemente con la sutileza e intimismo que proyecta en las escenas alegres y afectuosas. Sus cándidas y serenas melodías se convierten entonces en las acompañantes adecuadas de las reuniones familiares, los encuentros románticos, los paisajes idílicos y los paseos. La sonoridad de los conjuntos de cámara y los instrumentos solistas, interpretan estos pasajes alejados de la vehemencia y desmesura de las partituras norteamericanas. Estructura sus melodías de tal modo que se adaptan a la forma que adquiere el discurso filmico en cada momento. Su estilo cinematográfico

se completa con incursiones en el folclore nacional del que hace gala en títulos como *Aventura* (1942) de Jerónimo Mihura, *Lola Montes* (1944) de Antonio Román, *Mariona Rebull* (1947) de José Luis Sáenz de Heredia, y otros, en respuesta a sus escenarios geográficos y personajes.

Características particulares

La división entre piezas alegres y dramáticas, establecida al analizar la obra de Juan Quintero, es extensible a la de Parada. Como entonces, existe aquí gran similitud entre temas del mismo carácter, no obstante ciertas particularidades los distinguen según estén escritos en compases de subdivisión ternaria o binaria.

Independientemente de la escena a la que acompañan, los temas en modo mayor y en compases de subdivisión ternaria se caracterizan por su sonoridad dulce, íntima y delicada, exenta de apasionamiento o romanticismo exacerbado. Son tranquilos y acogedores. Exentos de figuras breves, avanzan por grados conjuntos describiendo una línea melódica ondulada con una marcada tendencia hacia el registro agudo, que es interrumpida por ocasionales saltos. Presentan una armonía diatónica, prácticamente carente de alteraciones accidentales. Están interpretados por pequeñas agrupaciones instrumentales, con las cuerdas a la cabeza y partes solistas, como las maderas, que con frecuencia entablan un diálogo tímbrico (véanse ejemplos 1-3).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:33:50-0:35:28

Secuencia: Ana y Andrés pasean por el campo, se acercan a un riachuelo, se recuestan bajo un árbol. Él le dedica cumplidos y ella le expresa lo feliz que se siente

de estar en el campo.

Música: La escala diatónica ascendente desde la dominante con la que comienza el tema (compases 1 y 2) es la base de su constitución. Dicho gesto se repite a lo largo del fragmento (compases 1-4,12-15), también de manera descendente (compases 6-9). El contrastante salto de octava entre dominantes (compás 2) es otro motivo melódico que reaparece con variantes interválicas (compases 5, 9-10, 13). Desde el principio, el bloque manifiesta su propensión al ascenso que se acrecienta conforme se desarrolla (compases 6-7, 12-15). La conversación tímbrica caracteriza el tema.

Adagio

Oboe *mp*

Clarinete en Sib

Trompa en Fa *mp*

Violines I

//

Ob.

Cl. en Sib

Tp. en Fa

Vn. I

//

Ob.

Cl. en Sib

Tp. en Fa

Vn. I *mf*

Ejemplo 1. *Aventura* (1942, Manuel Parada de la Puente).



Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:25:42-0:26:06

Secuencia: Carlos llega a su casa tras acercar a Elena a la suya en coche.

Música: Motivos ascendentes (compases 1-2, 3-4 y 5-6), salto de octava entre dominantes (compases 2-3) y *tempo* y ritmo similares a los del ejemplo 1. Se aprecia igualmente la orientación en ascenso de la melodía (compases 1-6) y su distribución entre las partes instrumentales a modo de diálogo. Las alteraciones accidentales ornamentan el pasaje.

Ejemplo 2. *Confidencia*. N°19 “Fotografía Barde” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Don Juan* (1950), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:06:12-0:07:37

Secuencia: Don Juan, haciéndose pasar por Octavio, hace el amor a Isabela.

Música: El fragmento se desarrolla por grados conjuntos y describe en su primera parte una línea casi plana (compases 1-6), tras la cual experimenta una súbita elevación (compás 7) situándose a una octava superior respecto a su comienzo con un diseño melódico arpegiado. Presenta el mismo compás, *tempo* reposado, y carácter dulce que los temas previos.

Andante

Arpa

Violines I

dolce

//

Arp.

Vn. I

Ejemplo 3. *Don Juan*. Nº3 “Venecia” (1950, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

A las particularidades anteriormente citadas se les suman con frecuencia los diseños melódicos arpegiados sobre la tríada de tónica con gran realce de la dominante (véanse ejemplos 4-9).



Película: *El camino de Babel* (1944), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:19:04-0:24:54

Secuencia: Clotilde está en el campo pintando el paisaje.

Llega César y entabla conversación con ella. Le declara su amor y le propone matrimonio. Clotilde, aunque sorprendida pues solo hace una semana que se conocen, le corresponde y acepta. Laura, la antigua novia de César, y su amiga Encarnación observan a la pareja desde lejos descubriendo los motivos del novio que únicamente persigue la fortuna de Clotilde. Salen a su encuentro mostrándose algo impertinentes con la futura novia para ver la reacción de César quien comprende las intenciones de las muchachas y sugiere a su prometida que regresen al pueblo. Las chicas les acompañan.

Música: Temas reposados, en compás de seis por ocho, de línea melódica ondulada carente de grandes saltos, en donde además del protagonismo concedido al V grado, destaca la tríada de tónica. Ambos fragmentos se suceden durante toda la secuencia.



Ejemplo 4. *El camino de Babel*. N°4 “Campo” (1944, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Ejemplo 5. *El camino de Babel*. N°4 “Campo” (1944, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:05:33-1:09:34

Secuencia: Diego va al convento a ver a Gabriela que se encuentra en el jardín curando unos animales. Este le

pone al corriente de Fabián y sus méritos para obtener su amor.

Música: Pasaje de características similares al precedente en timbre, compás, ritmo, armonía y línea melódica.



Ejemplo 6. *El escándalo*. N°6 “Huerta del convento” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:19:28-0:21:11

Secuencia: La familia Churruca, esposa e hijos, van a despedir al padre que embarca de nuevo.

Música: Esta vez en Re bemol mayor, se aprecia el comienzo descendente, los motivos arpegiados sobre la tríada de tónica y el uso reiterado del V grado, análogos a los ejemplos 5 y 6. Obsérvese el parecido rítmico y armónico que guarda con el tema precedente en su terminación (ejemplo 6-compases 6-8; ejemplo 7-compases 8-10).



Ejemplo 7. *Raza*. N°7 “Despedida” (1941, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Mariona Rebull* (1947), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:10:13-0:10:43

Defectos: Créditos iniciales parcialmente cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Joaquín Rius y su padre llegan caminando a la fábrica como cada mañana. Los trabajadores esperan a la entrada y les saludan.

Música: Arpegio sobre la novena de dominante (compás 1) y para concluir sobre la tónica (compás 3).



Ejemplo 8. *Mariona Rebull*. N°1 “Exterior Barcelona” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Las melodías en modo mayor y compases de subdivisión binaria destacan asimismo por su diatonismo, *tempo* pausado, e importantes comienzos de frase y descansos sobre la dominante. Se distinguen de las precedentes en sus amplios saltos, de séptima y octava, y en el empleo de figuras de larga duración. Sobresalen los inicios en anacrusa de negra o corcheas que enlazan con blanca ligada a corcheas (véanse ejemplos 9-14).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:11:25-0:12:38

Secuencia: Los cómicos se detienen con el coche ante un cruce de caminos. Preguntan al labrador cómo se llega al pueblo y este les indica y acompaña.

Música: El mismo tema presentado en el ejemplo 1, se muestra ahora en compás cuaternario. Inicio en anacrusa de negra sobre la dominante seguida de blanca ligada a corcheas que ascienden en dirección al V grado (compás 3). Este es utilizado como reposo en diferentes momentos (compases 5, 7 y 11). El *tempo*, junto con las blancas y negras con puntillo, incrementan la sensación de lentitud. Algunos saltos pronunciados (compases 3 y 10) interrumpen el diseño por grados conjuntos.



Ejemplo 9. *Aventura*. “Llegada al pueblo” (1942, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

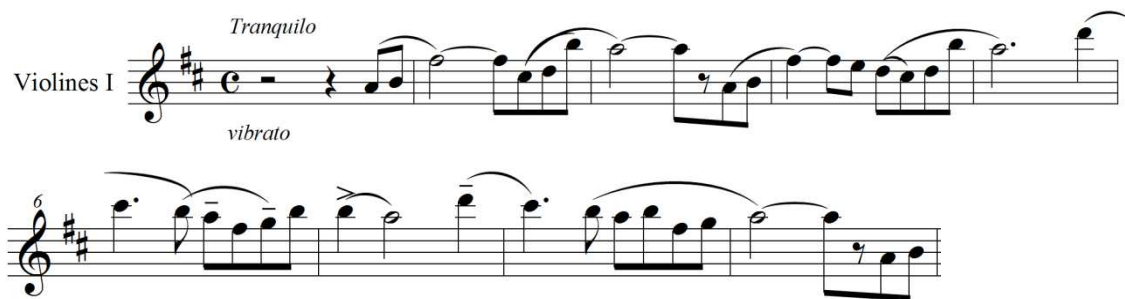
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:45:02-1:46:51

Secuencia: Fabián y Gabriela salen de la iglesia recién casados y se marchan en carruaje tras saludar a los

presentes. El cura se despide de Lázaro y este le confiesa que se verán pronto compartiendo el mismo recinto, adelantándole así sus planes de ser sacerdote.

Música: Comienzo en anacrusa de corcheas sobre V y VI grados y enlace con blanca ligada a corcheas (compases 1 y 2). Los ejemplos 9 y 10 presentan grandes similitudes. En ambos la melodía parte de la dominante y se dirige nuevamente hacia ella a distancia de octava superior (ejemplos 9 y 10-compás 3). Dichos pasajes se repiten a través de un salto de octava (ejemplos 9 y 10-compás 3) incluyendo una ligera variante rítmica (ejemplo 9-compás 5; ejemplo 10-compás 4). Concluida esta primera parte, la melodía asciende una cuarta hasta la tónica (ejemplo 9-compás 6; ejemplo 10-compás 5) desde la cual se encamina otra vez hacia el V grado (ejemplo 9-compás 7; ejemplo 10-compás 7). Como ocurría en la primera sección del pasaje, dicho gesto se repite (ejemplos 9 y 10-compases 7-9).



Ejemplo 10. *El escándalo*. N°7 “Muerte de Diego” “Final” (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:17:48-1:19:08

Secuencia: Ha cesado el bombardeo. Loves y el padre Ramón intercambian miradas al advertir la marcha de los aviones enemigos y reanudan su conversación.

Primer plano de Loves y del sacerdote que se santigua dando gracias a Dios. Ambos se ponen a rezar.

Música: Comienzo de negra sobre el V grado sucedida de blanca ligada a corcheas. El fragmento muestra idénticos ritmo y línea melódica al ejemplo anterior, con contrastantes saltos de séptima (compases 1, 3, 13 y 15) y octava (compases 5 y 9), y descansos sobre la dominante (compases 2-3, 6, 13-15).

Lento

Violines I

Violas

//

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.

Ejemplo 11. *El sótano*. N°7 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La fe* (1947), de Rafael Gil.

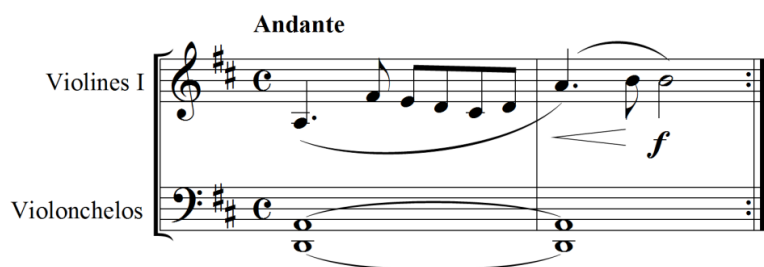
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:09:30-1:10:28

Secuencia: El padre Luis y Marta viajan en tren. Ella se aburre durante el trayecto y se pone a escribir el nombre del sacerdote en los cristales empañados de la ventanilla

del compartimento.

Música: Breve melodía que discurre entre dominantes a distancia de octava. El V grado constituye además un punto de reposo tanto en el tema como en su acompañamiento. Destacada línea ascendente reforzada por los saltos de sexta (compás 1) y quinta (compases 1-2). Las notas pedales de los violonchelos y la blanca junto con las negras con puntillo de los violines potencian la serenidad del fragmento.



Ejemplo 12. *La fe*. Nº19 “Tren” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



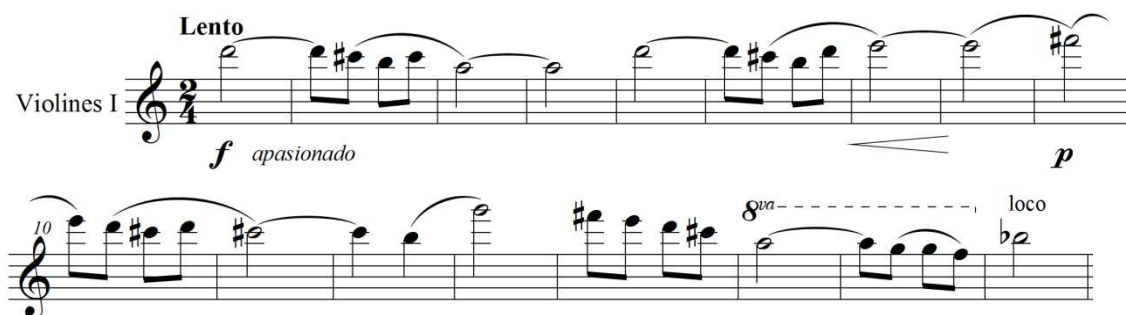
Película: *El destino se disculpa* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:32:24-0:33:30

Secuencia: Valentina y Benita hablan sobre el negocio y terminan desviando la conversación hacia Ramiro, su valentía y el amor que ambas le tienen. Valentina se sonríe al abordar el tema y Benita también al saber los sentimientos de la muchacha hacia su hermano.

Música: Análogo diseño rítmico a los precedentes, sobre notas largas ligadas a corcheas. La línea melódica por grados conjuntos se altera en dos ocasiones por intervalos de sexta (compases 12-13 y 14-15).



Ejemplo 13. *El destino se disculpa*. “Cabecera y Destino” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:22:43-0:24:05

Secuencia: Carlos conoce a Elena cuando esta se presenta en su despacho del periódico con la intención de que le publiquen un cuento.

Música: Inicio en anacrusa de corcheas en sentido ascendente hacia la dominante (compases 1-2) en valores largos. Uso reiterado del V grado como reposo o nota de paso (compases 2, 4, 5, 7, 8, 11, 13 y 14). Sendos intervallos de sexta a los del ejemplo previo rompen la línea por grados conjuntos (compases 5, 10, 11-12 y 13). Fragmento esencialmente diatónico con esporádicos cromatismos ornamentales (compases 7, 11 y 14).

Lento

Violines I

Ejemplo 14. *Confidencia*. Nº23 “Carlos y Elena” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Los temas dramáticos en modo menor, al igual que los escritos en modo mayor, carecen del apasionamiento desmedido propio de la gran tragedia. La mayoría presentan una sonoridad arcaica y marcial, en consonancia con el filme de corte épico o bélico al que acompañan, aunque no siempre están justificados por dichos géneros. Están contruidos fundamentalmente sobre la tónica y la dominante, con los saltos característicos de cuarta y quinta producidos por el enlace entre ambas notas. La distancia de tono entre los grados VI-VII-I propia de la escala menor natural sobre la que se componen la mayoría de ellos contribuye a crear la sonoridad antigua que les caracteriza (véanse ejemplos 15-22).



Película: *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:02:21-1:04:18

Secuencia: José y un grupo de hombres huyen de noche hacia la España nacional.

Música: Sucesión de los grados I y V en valores largos

para comenzar el fragmento (compás 1) que, junto con el pasaje cromático de trémolos en las cuerdas, agudizan la tensión.

Con calma

Ejemplo 15. *Raza*. Nº12 “Evadidos” (1941, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:47:13-0:47:30

Secuencia: Primer plano de la cara del capitán. Martín, al verle morir, exclama: ¡mi capitán! Fundido en negro y enlace con la siguiente escena en la que se clava la cruz en la tierra, sobre la tumba del difunto, y el sacerdote se santigua.

Música: El enlace de los grados I-V-I reforzado por el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea (compás 1-2) realza el carácter marcial del filme. La tríada de tónica gobierna el resto del pasaje.

Lento

Ejemplo 16. *Los últimos de Filipinas*. Nº10 “Muerte y sepultura del capitán” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Dulcinea* (1946), de Luis Arroyo.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:31:56-0:37:01

Secuencia: Aldonza cae llorando sobre la tumba de don Quijote. Sancho la levanta y habla con ella del hidalgo. Ambos le recuerdan mientras caminan juntos hasta la

casa de Sancho quien promete a Aldonza defenderla y seguirla a donde vaya.

Música: Como en ejemplos precedentes, la tónica y dominante rigen el bloque. Su continua sucesión crea una sonoridad que contribuye a la ambientación épica de la secuencia.

Largo

Violines I

Viola

1º solo

//

Vn. I

Va.

//

Vn. I

Va.

Ejemplo 17. *Dulcinea*. Nº17 y Nº18 “Cementerio y llegada a casa de Sancho” (1946, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Una mujer cualquiera* (1949), de Rafael Gil.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:39:43-0:40:09

Secuencia: Luis regresa a su piso con provisiones para él y Nieves que se oculta allí.

Música: El I y V grados componen la melodía. Su constante presencia se ve acentuada por las figuras largas en que son interpretados junto con la lentitud del fragmento.

Lento

Flauta



Ejemplo 18. *Una mujer cualquiera*. N°21 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Una mujer cualquiera* (1949), de Rafael Gil.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:44:35-0:45:10

Secuencia: Luis besa repentinamente a Nieves para impedir que se marche de su piso donde se esconde.

Música: Tónica y dominante vuelven a ser los pilares del tema. La distancia de tono entre los grados VI, VII y I (compases 3 y 4) le proporciona una sonoridad antigua.



Ejemplo 19. *Una mujer cualquiera*. B.22 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La mies es mucha* (1949), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:16:22-0:17:32

Secuencia: El padre Santiago busca en el botiquín algún medicamento para salvar a Maloti de la picadura de serpiente, pero descubre que solo hay bicarbonato y vaselina. Desesperado se pone a rezar.

Música: La sonoridad arcaica creada por la distancia de tono entre superdominante, sensible y tónica se produce a lo largo del bloque y contribuye a caracterizar a los personajes y a la temática religiosa del filme.

Lento

Violines I

Violines II

Violas

p

//

Vn. I

Vn. II

Va.

p

f

//

Vn. I

Vn. II

Va.

//

Vn. I

Vn. II

Va.

Unis.

Unis.

Div.

Ejemplo 20. *La mies es mucha*. N°3 Bis “Botiquín” (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



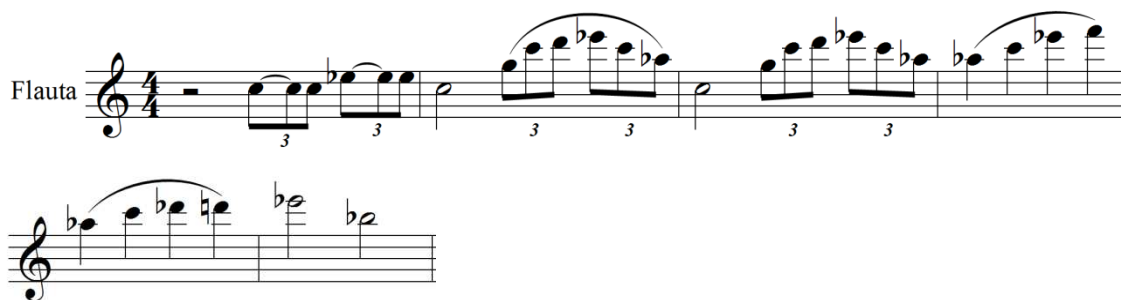
Película: *La mies es mucha* (1949), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:18:10-0:18:56

Secuencia: El padre Daniel regresa al poblado infectado de malaria.

Música: La tríada de tónica integra la mayor parte del tema.



Ejemplo 21. *La mies es mucha*. N°16 Bis (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *Don Juan* (1950), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:01:40-0:02:00

Secuencia: Don Gonzalo visita a don Diego enfermo, para darle nuevas de su hijo don Juan.

Música: Tónica y dominante constituyen los pilares del pasaje. La distancia de tono entre los grados VII y I durante todo el bloque genera un espacio sonoro asociado con el arcaísmo propicio para acompañar la escena y el filme.

Ejemplo 22. *Don Juan*. N°10 (1950, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Aunque la mayoría de temas en modo menor presentan las particularidades descritas, hay algunos que se apartan de dicho perfil. Presentan un carácter menos severo al reducir el número de enlaces entre la tónica y la dominante, incorporando en su lugar una interválica más estrecha, de segundas y terceras, y al elevar el VI y VII grados con mayor frecuencia (véanse ejemplos 23-26).



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

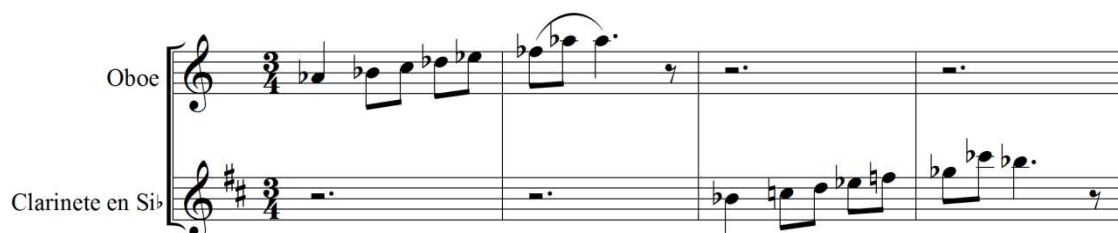
Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:59:38-1:00:18

Secuencia: El labrador se marcha cabizbajo tras escuchar por la ventana la conversación que mantienen los actores Ana y Juan Luis, y descubrir que no es más que un

pueblerino para ella, un simple coqueteo durante su estancia en el campo.

Música: La escala menor melódica ascendente entre dominantes compone el fragmento. Es el *leitmotiv* de la pareja protagonista expuesto en los ejemplos 1 y 9 con algunas variantes en función de las escenas correspondientes.



Ejemplo 23. *Aventura*. “Entreacto” (1942, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:37:15-0:37:39

Secuencia: Fabián, ya comprometido con Gabriela, la toma entre sus brazos y le declara su amor.

Música: Desarrollo melódico por grados conjuntos y terceras entre la tónica y dominante a lo largo del bloque.





Ejemplo 24. *El escándalo*. Nº8 “Casa de Matilde” (“Ve a Fabián”) (1943, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *El sótano* (1949), de Jaime de Mayora.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:01:13-0:01:42

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: El discurso por grados conjuntos y el paso de semitono entre el VII y I grados (compás 6) caracterizan

el fragmento.



Ejemplo 25. *El sótano*. “Final” (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



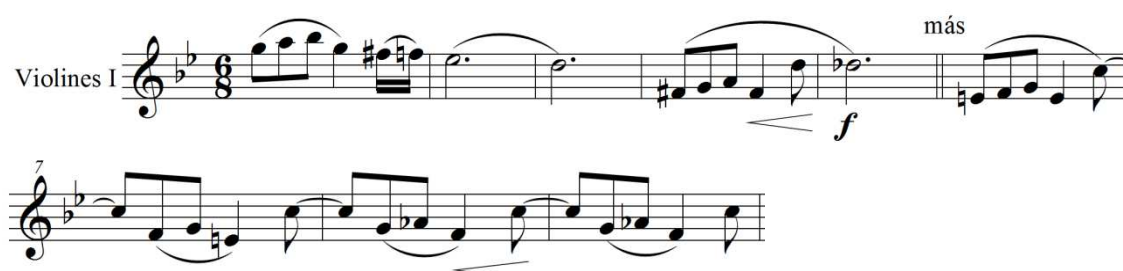
Película: *Confidencia* (1947), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:15:07-1:16:19

Secuencia: Samuel en la sala de operaciones trata de salvar sin éxito a un paciente muy grave. Sale desanimado y abatido.

Música: Como en los ejemplos previos, se muestra la elevación de la sensible (compases 6 y 7) previa a su resolución en la tónica.



Ejemplo 26. *Confidencia*. Nº18 “Operación Mauricio” (1947, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Otro rasgo distintivo de Parada es el destacado puesto que ocupan las películas bélicas en su producción. Comenzando por su primera obra para la gran pantalla, *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, en donde queda de manifiesto su destreza en la composición de temas marciales, a él se le deben las partituras de los siguientes largometrajes: *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román, *Alhucemas* (1947) de José López Rubio y *Paz* (1949) de José Díaz Morales.

Música popular

A diferencia de las composiciones de Juan Quintero en las que destacaban el *jazz* y los ritmos latinos, en la obra de Manuel Parada sobresale la música folclórica nacional, en respuesta a los escenarios geográficos y los personajes, tal y como sucede en *Aventura* (1942) de Jerónimo Mihura, *Lola Montes* (1944) de Antonio Román, *Aventuras de don Juan de Mairena* (1947) de José Buchs, *Mariona Rebull* (1947) de José Luis Sáenz de Heredia, *Doña María “la Brava”* (1948) de Luis Marquina y *Don Juan* (1950) de José Luis Sáenz de Heredia. En algunos de estos filmes, además de los temas incidentales, el autor aprovecha para introducir algún tema diegético de las mismas características, tales como jotas, pasodobles, pasacalles o sevillanas.

Autoplagio

Dentro de la filmografía consultada de Manuel Parada perteneciente al período histórico objeto de estudio, escasean los temas con analogías sobresalientes. A continuación se muestran los que fueron hallados. Los ejemplos 27-29 comienzan en la tónica y dibujan una línea melódica descendente por grados conjuntos en dirección a la dominante (ejemplo 27-compás 2, ejemplo 28-compás 3, ejemplo 29-compás 1), tras la cual el fragmento se repite. El ritmo de semicorcheas y corcheas intercaladas (ejemplos 27 y 28), los picados, *pizzicati* y el *tempo*, son los otros rasgos compartidos por los fragmentos.



Película: *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:07:37-0:08:37

Secuencia: Ana toma su coche y ordena al chófer que la lleve al café.

Allegro

Clarinete en Sib

Violines I

mf

//

Cl. en Sib

Vn. I

mf

Ejemplo 27. *Aventura* (1942, Manuel Parada de la Puente).



Película: *El destino se disculpa* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 0:11:27-0:11:56

Secuencia: Estampa de Madrid y a continuación secuencia de montaje que muestra la actividad de la gran ciudad, con diversos planos de los autobuses, tranvías, coches, personas cruzando, etc.

Allegro molto

Violines I

f

Ejemplo 28. *El destino se disculpa*. Nº2 “Destino y Madrid” (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Película: *La mies es mucha* (1949), de José Luis Sáenz de Heredia.

Compositor: Manuel Parada de la Puente.

Cronometraje: 1:20:45-1:20:54

Secuencia: Mauro se dirige corriendo a hablar con el padre Santiago para comunicarle que Rameni está

enfermo.



Ejemplo 29. *La mies es mucha*. N°14 (1949, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

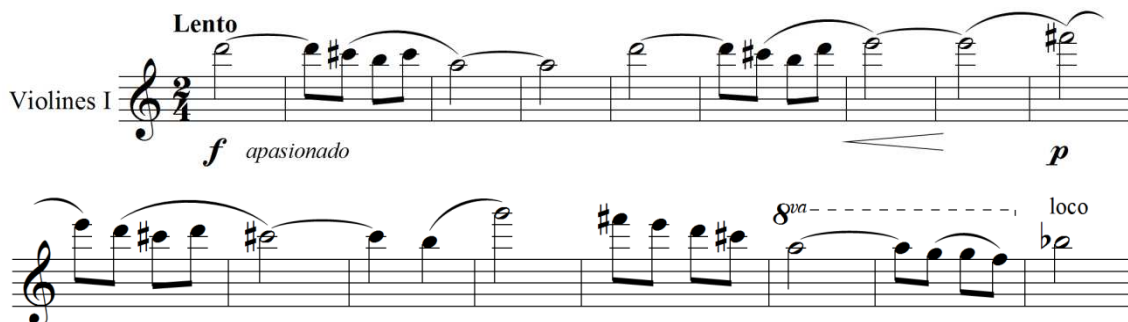
Junto a estos pasajes similares pero con diferencias apreciables, se ha encontrado un solo caso de imitación exacta (véase ejemplo 30).



El tema principal de la película *El destino se disculpa* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia, interpretado por primera vez en los créditos



(0:00:39-0:01:16), es el mismo utilizado en los genéricos de *Crimen en el entreacto* (1950), de Cayetano Luca de Tena (0:00:38-0:01:17).



Ejemplo 30. *El destino se disculpa*. "Cabecera y Destino" (1945, Manuel Parada de la Puente). Madrid: Biblioteca Nacional de España.


José Ruiz de Azagra

De los más de treinta largometrajes con música del compositor, solo han podido ser visionados catorce, comedias en su mayoría. Las partituras cinematográficas de Ruiz de Azagra, a diferencia de las de García Leoz, Quintero Muñoz y Parada de la Puente, ya no existen, por lo que las únicas herramientas de estudio han sido los propios filmes y nuestras transcripciones.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>Un bigote para dos</i>	1940	Antonio de "Tono" Lara, Miguel Mihura	Comedia
<i>La gitanilla</i>	1940	Fernando Delgado	Drama
<i>Boy</i>	1940	Antonio Calvache	Drama
<i>El último húsar</i>	1940	Luis Marquina	Drama
<i>Su hermano y él</i>	1941	Luis Marquina	Comedia
<i>Los millones de Polichinela</i>	1941	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>Torbellino</i>	1941	Luis Marquina	Musical
<i>Harka</i>	1941	Carlos Arévalo	Bélico
<i>El difunto es un vivo</i>	1941	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>El pobre rico</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>La condesa María</i>	1942	Gonzalo P. Delgrás	Drama
<i>Vidas cruzadas</i>	1942	Luis Marquina	Drama
<i>Siempre mujeres</i>	1942	Carlos Arévalo	Comedia
<i>El hombre que se quiso matar</i>	1942	Rafael Gil	Comedia
<i>Malvaloca</i>	1942	Luis Marquina	Comedia
<i>Un marido a precio fijo</i>	1942	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>La culpa del otro</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Los ladrones somos gente honrada</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Mi adorable secretaria</i>	1942	Pedro Puche	Drama
<i>Una chica de opereta</i>	1943	Ramón Quadreny	Comedia
<i>La boda de Quinita Flores</i>	1943	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>Qué familia</i>	1943	Alejandro Ulloa	Comedia
<i>La chica del gato</i>	1943	Ramón Quadreny	Comedia
<i>Ídolos</i>	1943	Florián Rey	Comedia
<i>El trece trece</i>	1943	Luis Lucia	Drama
<i>La niña está loca</i>	1943	Alejandro Ulloa	Comedia
<i>Noche fantástica</i>	1943	Luis Marquina	Drama
<i>Cristina Guzmán</i>	1943	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>Con los ojos del alma</i>	1943	Adolfo Aznar	Drama
<i>Mi enemigo y yo</i>	1944	Ramón Quadreny	Comedia
<i>La torre de los siete jorobados</i>	1944	Edgar Neville	Fantástico
<i>El hombre que las enamora</i>	1944	José María Castellví	Comedia
<i>Paraíso sin Eva</i>	1944	Sabino A. Micón	Comedia

<i>Un hombre de negocios</i>	1945	Luis Lucia	Comedia
<i>La gitana y el rey</i>	1945	Manuel Bengoa	Aventuras
<i>El centauro</i>	1946	Antonio Guzmán Merino	Comedia
<i>Cuando llegue la noche</i>	1946	Jerónimo Mihura	Drama
<i>Dos mujeres y un rostro</i>	1946	Adolfo Aznar	Policíaco
<i>Dos cuentos para dos</i>	1947	Luis Lucia	Comedia
<i>La princesa de los Ursinos</i>	1947	Luis Lucia	Histórico
<i>Noche de Reyes</i>	1948	Luis Lucia	Drama

Tabla 4. Filmografía de José Ruiz de Azagra (1939-1950). Elaboración de la autora.

 películas visionadas

Características generales

La obra de José Ruiz de Azagra, además de poseer las características propias de las partituras humorísticas, las más sobresalientes de su producción, como son el *mickey-mousing*, los efectos tímbricos, los pequeños subrayados y los pasajes dinámicos, se reconocen fundamentalmente por la serenidad y placidez de sus melodías. Sea cual sea la estampa a acompañar, una escena romántica, una situación tensa, un paisaje urbano o natural, o un momento trágico, Ruiz de Azagra opta por una ilustración musical discreta, elegante y fluida, que discurre de forma uniforme en un segundo plano junto a la imagen, sin el empuje y los sobresaltos propios de los comienzos efusivos y los momentos enérgicos y sentimentales; un continuo sonoro homogéneo que crea y mantiene una atmósfera a un nivel de intensidad emocional moderada e invariable. El sonido de las cuerdas y maderas, en manos de solistas y la orquesta, contribuye a perfilar este efecto.

Características particulares

Dada su especialización en la comedia –más de una veintena de películas lo confirman– las melodías de sonoridad romántica y alegre son las predominantes en la producción de Ruiz de Azagra. Suelen ser breves, delicadas e íntimas, carentes del apasionamiento desbordante tan presente en la música cinematográfica de la época.

La música del autor no hace diferencias entre fragmentos de distinto carácter. La felicidad y el drama aparecen representados con idénticos materiales. Tan solo cuestiones como la interválica, el ritmo o la armonía distinguen a unas melodías de otras. Asimismo, ciertos rasgos comunes diferencian a los temas compuestos en modo menor.

La primera particularidad a destacar es el diseño inicial de muchos de sus temas. Parten de la dominante y ascienden por grados conjuntos hasta la sensible o tónica, para descender nuevamente hasta el V grado, resaltando así el papel armónico de este último. Discurren dentro de ámbitos restringidos, sin apenas saltos, con un ritmo definido, pobre en síncopas y figuras irregulares que alteren la métrica establecida. La armonía, con cromatismos ocasionales y parca en modulaciones, destaca por su estabilidad y sencillez. Con cierta frecuencia aparecen alterados descendentemente el III, VI y VII grados responsables del eco romántico y próximo al *jazz* de muchos fragmentos. Las figuras de larga duración, sobresalientes en gran parte de su obra, acentúan el carácter templado de las melodías (véanse ejemplo 1-3).



Película: *El hombre que se quiso matar* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:00:54-0:01:27

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: La melodía empieza con el motivo ascendente por grados conjuntos desde la dominante hasta la tónica y el consiguiente regreso al V grado (compases 1 y 2), recurrentes en la obra del autor. Describe una línea ondulada sin grandes saltos en la que destacan las figuras largas. El fragmento discurre sin modulaciones ni flexiones con un señalado diatonismo.

Andante

rit.

Ejemplo 1. *El hombre que se quiso matar* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:40:04-0:40:51

Secuencia: Pablo y Diana hablan de amor.

Música: Los violonchelos comienzan sobre la dominante y ascienden por grados conjuntos hasta la sensible desde

la cual vuelven al V grado (compases 9-12). La destacada posición de la dominante se aprecia asimismo en los violines (compases 2, 4, 5, 10 y 12). El diatonismo y las figuras de valores largos rigen el bloque.

Andante

Violines I

mf

Violonchelos

//

Vn. I

Vc.

mf

Ejemplo 2. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Una chica de opereta* (1943), de Ramón Quadreny.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:00:00-0:00:48

Secuencia: Créditos iniciales

Música: El vals que abre los genéricos es introducido por una melodía a un *tempo* pausado con el inicio característico desde el V grado en ascenso hasta la sensible y nuevo descenso a la dominante (compás 1).

Adagio **Andante**

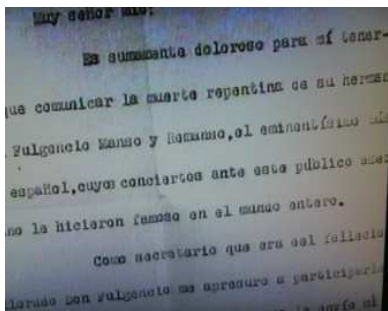
Violines I

mf *rit.*



Ejemplo 3. *Una chica de opereta* (1943, José Ruiz de Azagra).

Los bloques escritos en compás binario o cuaternario presentan los mismos rasgos anteriormente descritos (véanse ejemplos 4-6).



Película: *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:28:21-0:28:55

Secuencia: Inocencio recibe una carta.

Mensaje: “Muy señor mío: Es sumamente doloroso para mí tenerle que comunicar la muerte repentina de su hermano Don Fulgencio Manso y Remanso, el eminentísimo músico español, cuyos conciertos ante este público americano le hicieron famoso en el mundo entero. Como secretario que era del fallecido llorado Don Fulgencio me apresuro a participarle...”

Música: Tema pausado, sobre figuras largas, con una línea melódica ondulada en la que predominan los grados conjuntos. Comienzo desde la dominante que asciende hasta la sensible y baja de nuevo al V grado (compases 1-4) recalcando el peso de este último (compás 5).



Ejemplo 4. *El difunto es un vivo* (1941, José Ruiz de Azagra).



Película: *La condesa María* (1942), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:56:09-0:56:52

Secuencia: La condesa aguarda impaciente la llegada de su hijo Luis tras descubrir que no ha muerto en la guerra. Se superimponen las imágenes de la condesa y de varios relojes marcando el paso de los minutos.

Música: La melodía de los violines I presenta un ascenso diatónico por grados conjuntos desde la dominante hasta la supertónica pasando por el I grado y salto descendente hasta la dominante (compases 1-6). Como en el ejemplo precedente, sobresale la presencia del V grado en otros puntos del bloque (violines II compases 7, 10-13). Las figuras de larga duración en los clarinetes y violines II, así como la repercusión de una misma nota por compás en los violines I, generan un ritmo armónico lento que contribuye a la serenidad del tema.

Andante

Clarinete en Si \flat

Violines I
pizz. *mf*

Violines II
p

Tic-Toc Block
mf

//

Cl. en Si \flat

Vn. I

Vn. II

TTB

//

Cl. en Si \flat

Vn. I
arco

Vn. II

TTB

rit.

rit.

rit.

Ejemplo 5. *La condesa María* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *Cristina Guzmán* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:02:17-0:03:17

Secuencia: Mr. Prince se sienta en la terraza de un café a la espera de ver pasar a Cristina, la muchacha perfecta para suplantar a su nuera, dado su extraordinario parecido físico con ella. Segundos después paga la cuenta y se marcha al no encontrar a la joven. Montaje paralelo que muestra al mismo tiempo las citadas imágenes y a Cristina saliendo del trabajo y cruzando la calle en dirección a ese mismo café en donde se sienta a tomar una cerveza una vez que Mr. Prince ya se ha ido.

Música: Comienzo común en otros pasajes con ascenso desde la dominante a la sensible y regreso al V grado (compases 1-3). Línea melódica ondulada con predominio de figuras de larga duración que avanzan por grados conjuntos. En su primera mitad, el tema muestra un diseño ligeramente cromático con los grados III, VI y VII rebajados (compases 1, 2, 6, 7, 9 y 11).

Allegro

Violines I

Violines II

Violas

mf

//

Vn. I

Vn. II

Va.

mf

//

//

Ejemplo 6. *Cristina Guzmán* (1943, José Ruiz de Azagra).

Algunas melodías presentan líneas descendentes en sus comienzos. Parten de los grados VII, V o I y se dirigen por grados conjuntos o en arpeggio hacia la dominante o tónica (véanse ejemplos 7-11).



Película: *Cristina Guzmán* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:37:17-0:37:38

Secuencia: Cristina se dirige a la cabina de teléfonos para hablar con su hijo. Se muestra una pequeña vista de la

ciudad y a ambos personajes segundos antes de telefonar.

Música: Bajada desde el I al V grado y posterior arpeggio hasta la tónica (compases 1-2). La alteración descendente de la mediente (compás 9) colorea el diatonismo sobresaliente en este pasaje.

Allegro

Trompas en Fa

Violines I

//

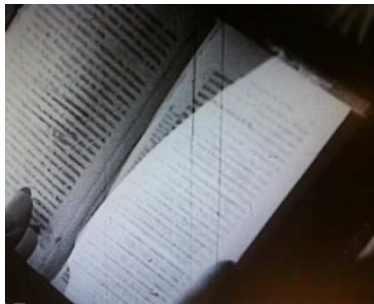
Tp. en Fa

Vn. I

mf

mf *rit.*

Ejemplo 7. *Cristina Guzmán* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Cristina Guzmán* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 1:18:11-1:19:44

Secuencia: Joe por fin se ha dormido. Cristina aprovecha para leer un rato. Segundos después el libro se le cae de

las manos, señal de que el sueño también la ha vencido.

Música: Declive arpegiado desde la dominante a la tónica. El *tempo* y el ritmo de blancas infunden tranquilidad al tema.

Larghetto

Flauta

mp

Ejemplo 8. *Cristina Guzmán* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:57:24-0:58:58

Secuencia: Diana escribe una nota a Pablo con la intención de finalizar su aventura. Poco después él contacta con ella por teléfono y le declara su amor.

Música: Melodía levemente cromática con un motivo inicial en descenso desde el V grado que se repite en el interior del bloque (compases 1 y 5). El *tempo* y los valores largos proporcionan templanza al fragmento.

Adagio

//

Ejemplo 9. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:55:13-0:55:36

Secuencia: M^a Elena sube a su habitación para retocarse el maquillaje.

Música: Fragmento semejante al anterior con un acompañamiento en trémolos de las cuerdas y un diseño melódico en descenso diatónico desde la tónica a la dominante (compases 2-3) que se repite hasta finalizar el bloque. Los sonidos largos y la inclusión del III grado rebajado (compás 3) caracteriza asimismo el pasaje.

Adagio



Ejemplo 10. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *La princesa de los Ursinos* (1947), de Luis Lucia.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:57:43-0:57:59

Secuencia: Anuncian al embajador de Francia que solicita audiencia al cardenal Portocarrero.

Música: Destacada presencia de la dominante y de las figuras largas. El usual descenso diatónico desde el V al I grado con el que comienzan muchos temas, se emplea aquí para concluir el bloque (compases 4-6).



Ejemplo 11. *La princesa de los Ursinos* (1947, José Ruiz de Azagra).

A pesar de las moderadas distancias interválicas predominantes en los temas de Ruiz de Azagra, en ocasiones irrumpen en ellos saltos puntuales, la mayoría de séptima u octava descendente desde el V grado, que realzan la sonoridad romántica de las melodías (véanse ejemplos 12-16).



Película: *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:25:06-0:27:20

Secuencia: Inocencio, desesperado, decide suicidarse.

Comienza a escribir una carta antes de matarse. Primer plano del reloj y el paso de las horas tras las cuales el protagonista aún continúa escribiendo.

Música: El intervalo de séptima descrito en dos saltos descendentes sucesivos de quinta y tercera (compases 1-2) caracterizan el tema con sus diversas apariciones (compases 3-4, 7-8). Como en ejemplos previos, se incluyen el VI y VII grados rebajados (compases 4 y 5), las notas en valores largos y la reiterada aparición de la dominante.

Andante

Violines I

Ejemplo 12. *El difunto es un vivo* (1941, José Ruiz de Azagra).



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:57:24-0:58:58

Secuencia: Diana escribe una nota a Pablo con la intención de finalizar su aventura y segundos después él telefonea y le declara su amor.

Música: El fragmento que cubre esta secuencia, anteriormente expuesto (véase ejemplo 9), continúa con unos señalados intervalos descendentes de séptima (compases 1 y 2).

Adagio

Violines I

Ejemplo 13. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Ídolos* (1943), de Florián Rey.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:43:09-0:44:03

Secuencia: Juan Luis acompaña a Clara a la capilla donde él suele rezar y allí le declara su amor.

Música: Los motivos arpegiados de corcheas introducen una interválica acusada y recorren un amplio registro que contrasta con la suave ondulación melódica preponderante (compases 3-4, 6-7).

Adagio

Clarinete en Sib

mp

Violines I

//

Cl. en Sib

Fine

Vn. I

Fine

mp

//

Cl. en Sib

10

Vn. I

10

Ejemplo 14. *Ídolos* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:51:05-0:51:27

Secuencia: Eduardo llega en coche a casa. Pregunta al mayordomo por Morritson, y este le indica que se encuentra en su habitación.

Música: Descenso de séptima desde el V grado (compás 1).

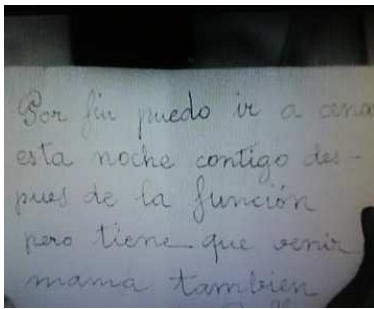
Adagio

Violín Solo

mf

rit.

Ejemplo 15. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:05:17-0:05:52

Secuencia: Basilio recibe una nota de la bella Medusa.

Tras leerla le da una propina a la camarera y se marcha

del local.

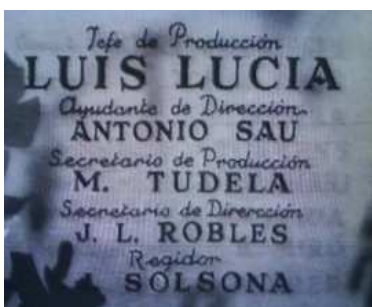
Mensaje: “Por fin puedo ir a cenar esta noche contigo después de la función pero tiene que venir mamá también.”

Música: Saltos de octava entre dominantes para comenzar el vals (compases 1, 2-3).



Ejemplo 16. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra).

Realiza los finales de frase sobre el V grado, al igual que hace con los inicios (véanse las cadencias de los ejemplos 17-21).



Película: *La condesa María* (1942), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:00:49-0:01:13

Secuencia: Créditos iniciales.



Ejemplo 17. *La condesa María* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *La boda de Quinita Flores* (1943), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:20:24-0:20:38

Secuencia: Eugenio, tras recibir un correo, explica a una pasajera que necesita cambiar de barco pues debe volver a España y no ir a Cuba como en un principio había planeado.



Ejemplo 18. *La boda de Quinita Flores* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:42:09-0:43:16

Secuencia: Pablo y Diana se besan. Seguidamente, la cámara realiza una panorámica de derecha a izquierda del salón hasta detenerse en la ventana. Lento *travelling* hacia adelante con el fin de mostrar el mar. Enlaza con la siguiente secuencia que parte de otro ventanal del que se aleja a través de un pausado *travelling* en retroceso hasta enfocar a Alicia, que aparece sentada cabizbaja en el hotel pues su novio Pablo ha pasado la noche fuera.

Música: La melodía interpretada por los violines I cadencia sobre la dominante. En la pauta de las trompas se advierte el habitual ascenso por grados conjuntos desde el V grado hasta la tónica (compases 8-11).

Andante

Trompas en Fa

Arpa

Violines I

mf

//

Tp. en Fa

Arp.

Vn. I

mp

//

Tp. en Fa

Arp.

Vn. I

Ejemplo 19. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:01:43-0:02:00

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: La melodía que cierra los genéricos contiene el

VII grado rebajado (compás 4).

Andante

Violines I

Violonchelos

Ejemplo 20. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra).



Película: *Dos cuentos para dos* (1947), de Luis Lucia.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:01:09-0:01:34

Secuencia: Fin de los genéricos y enlace con la primera secuencia en la que Berta se dirige al instituto de belleza Stephanie por su nuevo empleo como manicura.

Música: Se interpreta uno de los temas centrales del filme que incluye la alteración descendente de la superdominante (compás 5).

Andante

Violines I

Ejemplo 21. *Dos cuentos para dos* (1947, José Ruiz de Azagra).

Además de los finales señalados, se encuentran otros giros cadenciales que dibujan pequeños fragmentos en zigzag al enlazar diversos saltos descendentes de sexta, séptima u octava, entre los grados IV, V o VI, seguidos de una subida hasta el IV o III, que

prolongan la armonía de subdominante antes de resolver definitivamente sobre la tónica (véanse ejemplos 22-24).



Película: *La condesa María* (1942), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:19:36-0:20:16

Secuencia: La condesa reza en su capilla.

Música: Salto de octava descendente entre dominantes y consiguiente intervalo ascendente que conduce del VI al IV grado antes de cadenciar (compases 10-12). Sobresalen las figuras largas y la presencia del V grado.



Ejemplo 22. *La condesa María* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *Noche fantástica* (1943), de Luis Marquina.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:57:24-0:58:58

Secuencia: Diana escribe una nota a Pablo con la intención de finalizar su aventura y segundos después él telefona y le declara su amor.

Música: El fragmento que acompaña la escena romántica (véase ejemplo 9), termina con un intervalo de octava entre superdominantes, subida hasta la mediente y conclusión sobre la tónica (compases 6-8).



//



Ejemplo 23. *Noche fantástica* (1943, José Ruiz de Azagra).



Película: *El hombre que las enamora* (1944), de José M^a Castellví.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:19:35-0:22:06

Secuencia: Fernando y su prometida M^a Elena llegan a casa. Todos aguardan con impaciencia ver a la pareja. El

novio la presenta a su familia y charlan.

Música: Bajada desde el IV al VI grado, ascenso por grados conjuntos hasta la medianta y cadencia sobre la tónica (compases 8-9). Las notas en valores largos y los saltos de sexta distinguen la primera mitad del tema (compases 1-5).

Adagio

Ejemplo 24. *El hombre que las enamora* (1944, José Ruiz de Azagra).

El escaso número de melodías en modo menor no ha impedido el hallazgo de puntos en común entre ellas. El compás binario o cuaternario en su mayor parte, el movimiento lento, las figuras de larga duración, y los enlaces entre la tónica y la dominante, les proporcionan el carácter fúnebre y procesional que las unifica (véanse ejemplos 25-28).



Película: *El hombre que se quiso matar* (1942), de Rafael Gil.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

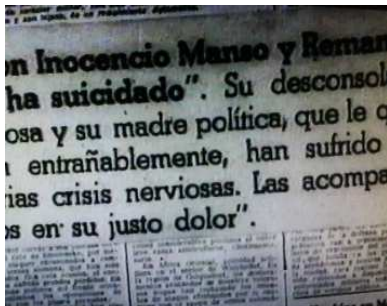
Cronometraje: 0:12:03-0:12:20

Secuencia: Federico acaba de escribir una nota de suicidio y se dispone a terminar con su vida.

Música: La armonía de tónica rige el pasaje. La sucesión entre los grados I y V en valores largos a modo de reclamo, imprimen tensión a la melodía.



Ejemplo 25. *El hombre que se quiso matar* (1942, José Ruiz de Azagra).



Película: *El difunto es un vivo* (1941), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:40:04-0:40:27

Secuencia: Se publica en los periódicos la muerte de Inocencio. Seguidamente se habla de la llegada a

España de don Fulgencio, el pianista hermano del difunto.

Mensaje: “Don Inocencio Manso y Remanso se ha suicidado. Su desconsolada esposa y su madre política, que le querían entrañablemente, han sufrido ya varias crisis nerviosas. Las acompañamos en su justo dolor.”

Música: La prolongada y constante presencia de la dominante protagoniza el fragmento.



//

Caja

Vn. I

Ejemplo 26. *El difunto es un vivo* (1941, José Ruiz de Azagra).



Película: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville.

Compositor: José Ruiz de Azagra.

Cronometraje: 0:49:36-0:50:26

Secuencia: Basilio y Martínez, comienzan a inspeccionar por separado la gruta oculta. Basilio halla

una puerta falsa en la pared, la abre y avanza por ella hasta llegar a casa de Inés de donde sale corriendo para informar a su acompañante del descubrimiento.

Música: Tema de carácter semejante a los anteriores en el que el acompañamiento en *ostinato* de las violas junto con el pequeño descenso cromático de las trompetas en dirección a la dominante (compases 6-8) contribuye en la creación de intriga.

Adagio

Trompetas en Do

Violas

//

Tpt. en Do

Va.

//

Tpt. en Do

Va.

Ejemplo 27. *La torre de los siete jorobados* (1944, José Ruiz de Azagra).

Música popular

En la obra de José Ruiz de Azagra se dan cita tanto la denominada “música ligera” como la folclórica. Los ritmos de moda ocupan su lugar en algunas comedias como *Una chica de opereta* (1943) de Ramón Quadreny, y *Dos cuentos para dos* (1947) de Luis Lucia. Incluso el filme épico de Lucia, *La princesa de los Ursinos* (1947), ambientado en el siglo XVII, incluye una melodía con cierta proximidad al jazz como *leitmotiv* de la diligencia de la princesa (véase ejemplo 28).

Allegro

The musical score is divided into three systems, each separated by a double slash (//). The first system features Trompas en Fa and Trompetas en Do playing a melody, with Violines I and Tic-Toc Block providing accompaniment. The second system continues the melody with Trompas en Fa and Trompetas en Do, and Violines I and TTB. The third system shows the Trompas en Fa and Trompetas en Do playing a melody, with Violines I and TTB providing accompaniment. The score is in 2/4 time and D major.

//

Tpt. en Fa
 Tpt. en Do
 Vn. I
 TTB

Ejemplo 28. *La princesa de los Ursinos* (1947, José Ruiz de Azagra).

Por otro lado, títulos como *Torbellino* (1941) de Luis Marquina, *Ídolos* (1943) de Florián Rey, y *Malvaloca* (1942) de Marquina, están plagados de folclore español. Chotis, pasodobles, jotas, fandangos, entre otros, aparecen firmados por el autor, tanto en lo que se refiere a música incidental como diegética.

Autoplagio

En la filmografía estudiada de José Ruiz de Azagra, tan solo ha sido encontrada una melodía compuesta en 1943 que fue empleada para dos películas realizadas ese mismo año: *La boda de Quinita Flores*, de Gonzalo P. Delgrás, e *Ídolos*, de Florián Rey, estrenadas en Madrid el 30 de agosto y el 8 de noviembre, respectivamente. El fragmento en cuestión es utilizado en ambos casos para caracterizar espacios sacros (véase ejemplo 29).



La melodía que ambienta la ermita donde escuchan misa Quinita y Eugenio, en *La boda de Quinita Flores* (1943), de Gonzalo P. Delgrás



(1:00:09-1:01:12), es la misma que acompaña a Juan Luis y a Clara mientras visitan la capilla donde el diestro suele rezar, en *Ídolos* (1943), de Florián Rey (0:43:09-0:44:03).

Adagio

Clarinete en Sib

mp

Violines I

//

Cl. en Sib

Fine

Vn. I

Fine

mp

//

Cl. en Sib

Vn. I

Ejemplo 29. *La boda de Quinita Flores* (1943) / *Ídolos* (1943). José Ruiz de Azagra.

Joan Duran i Alemany


A pesar de la destacada filmografía que posee este compositor, ha resultado imposible estudiar gran parte de ella por encontrarse en mal estado, pendiente de restauración o simplemente no existir ninguna copia en la Filmoteca ni en las bibliotecas consultadas. Concretamente, de los más de cuarenta filmes comprendidos en el período histórico investigado, tan solo se ha accedido a dieciséis, lo que no ha impedido extraer de ellos los procedimientos fuertemente definidos del autor. En total se han reunido diez comedias, una película bélica, tres dramas y dos filmes de aventuras. Además, se ha dispuesto de cinco partituras¹⁰⁵ del total de largometrajes visionados, conservadas por su hijo Antoni Duran junto con el resto del legado del compositor, que ha permitido corroborar y completar algunos datos sobre su obra.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>Alma de Dios</i>	1941	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>El difunto es un vivo</i>	1941	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>El pobre rico</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Su excelencia el mayordomo</i>	1942	Miguel Iglesias	Comedia

¹⁰⁵ Anteriormente se ha hecho referencia a las mismas, en el apartado dedicado a partituras, p. 45.

<i>Boda accidentalada</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Se ha perdido un cadáver</i>	1942	José Gaspar, José Corral	Comedia
<i>Melodías prohibidas</i>	1942	Francisco Gibert	Musical
<i>Legión de héroes</i>	1942	Armando Seville, Juan Fortuny	Bélico
<i>El hombre de los muñecos</i>	1943	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Viviendo al revés</i>	1943	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Fin de curso</i>	1943	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>No te niegues a vivir</i>	1943	Pedro Pujadas	Comedia
<i>Adversidad</i>	1944	Miguel Iglesias	Drama
<i>Turbante blanco</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Ángela es así</i>	1944	Ramón Quadreny	Comedia
<i>Tambor y Cascabel</i>	1944	Alejandro Ulloa	Comedia
<i>Es peligroso asomarse al exterior</i>	1945	Alejandro Ulloa, Arthur Duarte	Comedia
<i>Estaba escrito</i>	1945	Alejandro Ulloa	Drama
<i>Mi enemigo el doctor</i>	1945	Juan de Orduña	Comedia
<i>Un ladrón de guante blanco</i>	1945	Ricardo Gascón	Comedia
<i>Se le fue el novio</i>	1945	Julio Salvador	Comedia
<i>Los habitantes de la casa deshabitada</i>	1946	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>Eres un caso</i>	1946	Ramón Quadreny	Comedia
<i>El misterioso viajero del Clipper</i>	1946	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>Héroes del 95</i>	1947	Raúl Alfonso	Bélico
<i>Sinfonía del hogar</i>	1947	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Alma baturra</i>	1947	Antonio Sau	Drama
<i>Cuando los ángeles duermen</i>	1947	Ricardo Gascón	Drama
<i>La gran barrera</i>	1947	Antonio Sau	Drama
<i>Conflicto inesperado</i>	1947	Ricardo Gascón	Comedia
<i>El ángel gris</i>	1947	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Las tinieblas quedaron atrás</i>	1947	Miguel Iglesias	Policíaco
<i>Leyenda de Navidad</i>	1947	Manuel Tamayo	Fantástico
<i>Don Juan de Serrallonga</i>	1948	Ricardo Gascón	Aventuras
<i>Canción mortal</i>	1948	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>La niña de Luzmela</i>	1949	Ricardo Gascón	Drama
<i>El hijo de la noche</i>	1949	Ricardo Gascón	Drama
<i>Ha entrado un ladrón</i>	1949	Ricardo Gascón	Drama
<i>Tiempos felices</i>	1950	Enrique Gómez	Comedia
<i>Correo del rey</i>	1950	Ricardo Gascón	Aventuras
<i>Ley del mar</i>	1950	Miguel Iglesias	Drama

Tabla 5. Filmografía de Joan Duran i Alemany (1939-1950). Elaboración de la autora.

 películas visionadas

Características generales

Joan Duran i Alemany ilustra detalladamente cada imagen con todos sus altibajos emocionales y momentos sorprendentes. En las comedias, emplea abundantes pasajes alegres, graciosos y juguetones, *jazz* y música de moda con la que caracteriza personajes, ambientes y situaciones. Colma sus partituras de múltiples y variados recursos efectistas que puntúan y subrayan cada gesto, expresión y movimiento, resultando una música divertida, nerviosa y muy dinámica. Las escenas amorosas y dramáticas, reflejan la habilidad del autor en el manejo de la melodía componiendo fragmentos melancólicos, agradables y coquetos con todos los elementos propios del primer romanticismo. El carácter sentimental de sus temas aparece sutilmente salpicado por arranques de dolor y pasión extremos que Duran i Alemany describe a través de pasajes desbordantes, del más puro sabor posromántico.

Características particulares

Joan Duran i Alemany emplea las mismas herramientas para componer distintos tipos melódicos, independientemente de su carácter o de la escena en la que intervengan. Por ello no ha sido necesario hacer una clasificación previa de los temas para su posterior análisis, lo que habría reducido muchísimo el material en determinados géneros filmicos imposibilitando su posterior estudio comparativo. Las principales particularidades extraídas hacen referencia a los aspectos melódico y armónico.

La música cinematográfica de Duran i Alemany destaca por su gran sonoridad romántica, apasionada y trágica, y su diseño melódico-armónico. En primer lugar llaman la atención las líneas melódicas ascendentes, con un destacado cromatismo, a menudo escalonadas en forma de marcha progresiva, precedidas de unos compases en torno a la dominante que, como si se tratara de una introducción, preparan el ascenso para, en pocos compases, llevar el tema desde el registro medio al agudo (véanse ejemplos 1-4).



Película: *Boda accidental* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:27:26-0:27:46

Secuencia: Cándido observa embelesado a su prometida Kitty mientras esta lee un telegrama.

Música: El comienzo del tema, alrededor de la dominante y subdominante (compases 1-3), desemboca en una progresión armónica

ascendente de línea escalonada compuesta por tresillos cromáticos ornamentales que, avivada por el ritmo y las indicaciones de *tempo* y dinámica (compases 4 y 5), conduce la melodía desde el I grado hacia la tónica situada una octava superior.



Ejemplo 1. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany).



Película: *Se le fue el novio* (1945), de Julio Salvador.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:47:36-0:49:23

Secuencia: El príncipe Ivanovich ordena poner en marcha su tocadiscos, comienza a danzar e invita a M^a Luisa a que le acompañe.

Música: Subida melódica semejante a la del ejemplo anterior, en ritmo ternario y diseño escalonado cromático (compases 5-8). Su acusada interválica desplaza el tema dos octavas entre dominantes. El perfil de la primera parte del tema, escasamente ondulado sobre la dominante y la mediente (compases 1-4), contrasta con el pronunciado ascenso que le sucede.

Violines I

Andante

mf

Violas

mf

//

Vn. I

5

Va.

Ejemplo 2. *Se le fue el novio* (1945, Joan Duran i Alemany).



Película: *El hombre de los muñecos* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:30:08-0:30:40

Secuencia: Melchor, que voluntariamente entregó su hijo a la señora marquesa para proporcionarle una vida mejor, se emociona al verle años después hecho todo un caballero y besa el billete que aquel le ha dado como limosna restando así importancia a una pequeña discusión que este tuvo con don Lorenzo.

Música: La melodía ondulada sobre el arpeggio de tónica (compases 3 y 4) lleva a un ascenso rico en semitonos cromáticos que impulsa el pasaje desde la sensible hasta la medianta en su tesitura aguda (compases 6-7). La monotonía sonora del material previo y su ritmo algo más pausado (compases 1-3) preparan la subida ininterrumpida de corcheas.



Ejemplo 3. *El hombre de los muñecos* (1943, Joan Duran i Alemany).



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:29:49-0:31:36

Secuencia: Jacinto va a casa de Natalia a pagarle el chocolate al que no le pudo invitar la noche anterior. Le ofrece un duro, más ella lo rechaza aludiendo que es algo ridículo. Él, sabiendo que no será correspondido, le abre su corazón con tristeza antes de irse.

Música: Como en el ejemplo precedente, la repetición de un diseño melódico ondulado (compases 1-4) antecede el empuje que manifiesta el pasaje en forma de arpeggio ascendente con el que recorre una décima de distancia (compases 5-6).

Andante

Violines I

rit.

Ejemplo 4. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).

Cuando Duran i Alemany emplea progresiones armónicas, las utiliza con el mismo objetivo, hacer que el tema ascienda (véanse ejemplos 5-8).



Película: *Héroes del 95* (1947), de Raúl Alfonso.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:00:31-0:00:42

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: La orientación ascendente del fragmento se acrecienta con la progresión armónica.

Allegro molto
Menos

Divisi

Violines I

f

Ejemplo 5. *Héroes del 95*. “Portada” (1947, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:52:15-0:52:55

Secuencia: Chinto se presenta en casa de Natalia nada más regresar de su pueblo, directamente desde la

estación de ferrocarril.

Música: Marcha progresiva que asciende levemente la melodía (compases 6-8). El ritmo más lento de los compases previos, preludia el dinamismo de la progresión.

Andante

Violines I

Ejemplo 6. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:07:40-0:08:08

Secuencia: Los soldados cabalgan a toda prisa.

Música: El fragmento presenta un diseño melódico en ascenso escalonado tanto en la progresión armónica (compases 1-4) como en su desarrollo ulterior (compases 6 y 7).

Presto

Violines I

Ejemplo 7. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).



Película: *Correo del rey* (1950), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:30:42-0:31:32

Secuencia: Marcos va en busca de Leonor. El padre de la muchacha le da las gracias con un fuerte abrazo por devolver el honor a su casa y traer de vuelta a su hija.

Seguidamente se muestra una carta del rey exigiendo a los ingleses la devolución de las islas de Mallorca y Menorca a los españoles.

Música: Perfil melódico escalonado ascendente para comenzar el pasaje (compases 1-3). Le sigue una progresión armónica marcadamente cromática que eleva el tema una cuarta ascendente (compases 5-11).

Adagio

Violines I

Ejemplo 8. *Correo del rey* (1950, Joan Duran i Alemany).

Es característico del autor impulsar el ascenso al registro agudo a través de una apoyatura o nota de paso ascendente hacia el I grado seguido de su tríada arpegiada, frecuentemente con séptima o novena, que resuelve normalmente acompañada de un pequeño declive diatónico o cromático. El arpegio de tónica puede ser reemplazado por el de otro grado de la escala al cual se accede asimismo mediante apoyatura o nota de paso ascendente (véanse ejemplos 9-14).



Película: *El hombre de los muñecos* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:22:27-0:23:05

Secuencia: Melchor y su esposa se despiden de su bebé antes de entregárselo a la marquesa.

Música: Enlace de la sensible con el arpegio de tríada de tónica con séptima seguido de un descenso diatónico escalonado (compases 6-9).

Allegro

Clarinete en Sib

mf

Violines I

mf

//

Cl. en sib

1. 2.

Vn. I

1. 2.

3

Ejemplo 9. *El hombre de los muñecos* (1943, Joan Duran i Alemany).



Película: *Boda accidentada* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:43:32-0:44:20

Secuencia: Ketty y Mario se disponen a cenar juntos cuando son sorprendidos por el general, don Justiniano y Nico, que se presentan de improviso en la habitación interrumpiendo el encuentro entre la pareja.

Música: El VI grado enlaza con el arpeggio sobre la sensible con séptima que resuelve en descenso cromático (compases 1-2, 3-4).

Allegro

Flauta

Violines I

mp

//

Fl.

Vn. I

pizz.

Ejemplo 10. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany).



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:58:36-0:59:45

Secuencia: Chinto se dirige con bombones y flores al piso que un amigo le ha prestado para citarse allí con

Natalia.

Música: La sensible precede al arpeggio de tríada de tónica que resuelve en descenso cromático (compases 2-4). El I grado alterado ascendentemente se une al arpeggio de II grado con séptima resolviendo en ascenso escalonado hasta la dominante desde la cual se produce un declive cromático (compases 6-9).

Andante

Flautín

Flauta

Violonchelo Solo

Violines I

//

Fln.

Fl.

Vc.

Vn. I

//



Ejemplo 11. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).



Película: *El hijo de la noche* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:31:31- 0:32:02

Secuencia: Lauro se acerca al balcón de su habitación, observa la lluvia tras los cristales y se echa la mano a sus ojos cansados. En ese momento, entra Ernestina, la hija de su criado Santiago, para hablar con él. La voz en *off* del protagonista narra los hechos acaecidos ese día.

Narrador: “La muerte de Santiago, del viejo Santiago, había marcado mi espíritu con una angustiosa impresión. Veía aún su rostro, oía sus voces, y un desasosiego terrible se iba apoderando progresivamente de mí.”

Música: La sensible precede al arpeggio de tríada de tónica con séptima con resolución en descenso diatónico (compases 3-4). Giro semejante pero sustituyendo el arpeggio por un ascenso en escala desde el V grado elevado que impulsa la melodía hasta la dominante a una octava superior desde la que da comienzo un descenso de regreso al V grado (compases 6-8).



Ejemplo 12. *El hijo de la noche*. “Portada” (1949, Joan Duran i Alemany). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.



Película: *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:47:19-0:48:16

Secuencia: Chinto regala una sortija a su amada Natalia quien, tras probársela y mirarla con desagrado, se la devuelve. Chinto se marcha desolado, y nada más salir del piso sufre un infarto.

Música: Arpeggio de tríada de tónica con novena precedido de la sensible (compases 2-3). Diseño similar en Do menor (compases 4-5).



Ejemplo 13. *Ha entrado un ladrón* (1949, Joan Duran i Alemany).



Película: *La niña de Luzmela* (1949), de Ricardo Gascón.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:11:26-0:12:09

Secuencia: El padrino habla con su hermana Regina de su herencia. Ella no está de acuerdo con sus deseos. Por otra parte, Carmen tampoco desea ir a vivir con su tía.

Música: Arpeggio de tríada de tónica con séptima que resuelve normalmente, precedido del VII grado (compás 3). Para abrir y cerrar el pasaje se incluyen motivos análogos (compases 1, 6-7).



Ejemplo 14. *La niña de Luzmela* (1949, Joan Duran i Alemany).

Música popular

Si los ritmos sincopados del *jazz* y de la música de baile destacan en la obra de alguno de estos compositores es en la de Joan Duran i Alemany. El autor presenta todas las comedias con al menos un tema de tales características, vocal o instrumental, e incorpora otros junto a él durante el desarrollo de la película para acompañar escenas variadas. Además de en secuencias de humor, es frecuente encontrar dichas melodías ambientando paisajes urbanos, recintos deportivos –normalmente relacionados con la alta sociedad– como pistas de tenis, campos de golf o de tiro, e incluso hoteles. Pero donde intervienen sobre todo los ritmos de moda es junto a imágenes altamente dinámicas como desplazamientos en coche, tren, huidas y persecuciones, ensalzando la velocidad a las mismas. Del mismo modo, la representación estereotipada del paso del tiempo de forma acelerada a través de las típicas imágenes de hojas de calendario que caen, la sucesión de titulares de prensa y el encadenamiento de varios medios de locomoción, entre otros, se asocia a temas musicales ligeros y alocados. Títulos como *Boda accidentalada* (1942), *El hombre de los muñecos* (1943) ambos de Ignacio F. Iquino, *Ángela es así* (1944), *Eres un caso* (1946) dirigidos por Ramón Quadreny, *Se le fue el novio* (1945) de Julio Salvador, *Un ladrón de guante blanco* (1945) de Ricardo Gascón, *El misterioso viajero del Clipper* (1946) de Gonzalo P. Delgrás, y muchos otros, acaparan temas de las características descritas. Muchos de ellos funcionan además de como música incidental, como música de pantalla, en su versión vocal o instrumental, amenizando los bailes y fiestas que tienen lugar en las películas, en segundo plano o como número principal.

Autoplagio

El único ejemplo de autoplagio encontrado en la filmografía analizada de Duran i Alemany es la canción que da inicio a la película *Fin de curso* (1943) de Ignacio F. Iquino, basada en el tema con el que comienza *Boda accidentalada* (1942) del mismo director (véanse ejemplo 15 y 16).



Película: *Boda accidentalada* (1942), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:01:36-0:01:58

Secuencia: Vistas de la costa y del campo de golf.

Música: Acompaña la primera escena de la película en la

que se muestra el espacio deportivo.

Allegro

Trompetas en Do

Ejemplo 15. *Boda accidentada* (1942, Joan Duran i Alemany).



Película: *Fin de curso* (1943), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Joan Duran i Alemany.

Cronometraje: 0:02:49-0:05:44

Secuencia: Celi se pone a cantar acompañada al piano por su padrino. Después se une el resto de estudiantes de la pensión.

Música: Número musical al comienzo del largometraje con el que se presentan los personajes y el entorno que les rodea.

Allegro

Voz *mf*

Can-ta es-tu - dian - te la vi - da fe - liz ____ de tus a - ños ju - ve - ni - les cuan - do el
Be - llo y a - le - gre co - mo u - na can - ción ____ re - bo - san - te de espe - ran - za que flo -

1. 2.
mun - do na - ce pa - ra ti zón. Can - ta el a - mor can - ta el a - mor en este ama - ne - cer. Só -
re - ce en tu co - ra

lo el a - mor só - lo el a - mor po - drá la vi - da em - be - lle - cer. Can - ta es-tu - dian - te la vi - da fe -

liz ____ es - ta vi - da a - le - gre que ja - más vol - ve - re - mos a vi - vir.


Ejemplo 16. *Fin de curso* (1943, Joan Duran i Alemany).

José Muñoz Molleda

A pesar de la modesta filmografía del compositor dentro del período comprendido entre 1939-1950, el visionado de más de la mitad de esta producción, y el acceso a las partituras conservadas en la SGAE, ha agilizado su estudio.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>Los hijos de la noche</i>	1939	Benito Perojo	Comedia
<i>Sarasate</i>	1941	Richard Busch	Biográfico
<i>Boda en el infierno</i>	1942	Antonio Román	Drama
<i>Goyescas</i>	1942	Benito Perojo	Drama
<i>Correo de Indias</i>	1942	Edgar Neville	Drama
<i>Antes de entrar dejen salir</i>	1943	Julio de Flechner	Comedia
<i>La casa de la lluvia</i>	1943	Antonio Román	Drama
<i>Café de París</i>	1943	Edgar Neville	Comedia
<i>Yo no me caso</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia
<i>Inés de Castro</i>	1944	J. Leito de Barros	Histórico
<i>Domingo de carnaval</i>	1945	Edgar Neville	Drama
<i>La vida en un hilo</i>	1945	Edgar Neville	Comedia
<i>La mentira de la Gloria</i>	1946	Julio de Flechner	Musical
<i>El crimen de la calle Bordadores</i>	1946	Edgar Neville	Policíaco
<i>Nada</i>	1947	Edgar Neville	Drama
<i>El traje de luces</i>	1947	Edgar Neville	Drama
<i>El marqués de Salamanca</i>	1948	Edgar Neville	Biográfico
<i>Brindis a Manolete</i>	1948	Florián Rey	Drama
<i>Fuego</i>	1949	Alfredo Echegaray	Drama
<i>El último caballo</i>	1950	Edgar Neville	Comedia

Tabla 6. Filmografía de José Muñoz Molleda (1939-1950). Elaboración de la autora.

 películas visionadas

Características generales

La obra cinematográfica de José Muñoz Molleda, de cariz fundamentalmente dramático, es un buen ejemplo de sentimentalismo comedido. Sea cual sea la crudeza y envergadura de los argumentos, o el tormento que sufren los protagonistas, se ven mitigados por las delicadas melodías que conforman sus partituras. El compositor se muestra así como un caracterizador efectivo de personajes frágiles y apesadumbrados, inmersos en situaciones tristes y dolorosas, desprovistas de tensión, sorpresa o gran excitación. El autor aborda el romance del mismo modo, a través de temas expresivos pero carentes de una pasión desenfadada, creando ambientes íntimos y acogedores en torno a las escenas amorosas.

En suma, se trata de una producción bien hecha, discreta, conservadora y correcta de clara tradición romántica con destacadas incursiones en el nacionalismo.

Características particulares

La obra de José Muñoz Molleda es sencilla, sin sofisticaciones ni artificios, en la que los elementos específicamente románticos como los adornos, los cromatismos y la flexibilidad rítmica son usados con moderación. En ella predominan los ritmos ternarios, la estabilidad armónica y el perfil melódico ligeramente en zigzag, donde los saltos ascendentes y descendentes de séptima, octava y novena, fragmentan los temas y los reparten entre los registros agudo y grave. Muñoz Molleda emplea dichos materiales en la composición tanto de melodías de sonoridad trágica como alegre, no obstante el parecido existente entre aquellas del mismo carácter obliga a presentarlas juntas para poder observar posibles influencias de unas sobre otras. Se exponen en primer lugar los temas en modo menor, los más abundantes en su producción.

Son pausados, con agrupaciones rítmicas muy similares y repetitivas, y destacan por el peso concedido a la dominante con la que comienzan la mayoría de ellos. Es común la inclusión en cualquier punto del tema del enlace del V con el I grado en sentido ascendente seguido de una subida por grados conjuntos hasta la mediente (véanse ejemplos 1-3).



Película: *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:06:03-0:06:36

Secuencia: Fernando se toma un coñac sentado en su butaca frente a la chimenea y contempla la lluvia por el

balcón. Diversos planos del aguacero.

Música: Melodía tranquila, de estrecho ámbito melódico y línea ondulada, con un ritmo ternario de tresillos sucesivos. Comienza con un intervalo de cuarta ascendente entre la dominante y la tónica y consiguiente subida hasta la mediente (compases 1-2).





Ejemplo 1. *La casa de la lluvia*. Nº24 “Final” (1943, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Nada* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:14:31-1:15:03

Secuencia: Andrea abandona la casa de sus tíos con la misma tristeza y angustia que sintió al llegar a ella, pues a pesar del tiempo vivido entre sus paredes no halló el

amor ni las ilusiones esperadas.

Música: Fragmento semejante al anterior en ritmo, ámbito y diseño melódico. El enlace ascendente entre los grados V-I-II-III se sitúa en el interior del bloque seguido de un reposo sobre la supertónica (compases 2-4).



Ejemplo 2. *Nada*. “Final” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:02:43-1:03:43

Secuencia: Fernando se sienta frente a la chimenea. Su esposa le sirve el café y el coñac como de costumbre y

ordena a la criada cerrar las puertas para que no entre la lluvia. Él continúa melancólico y triste desde que Lina, la joven de quien se enamoró, abandonó la casa.

Música: Tema de ritmo ternario y línea melódica predominantemente ondulada, interrumpida por saltos de octava (compases 3 y 7). Fuerte protagonismo de la dominante a lo largo del fragmento. La unión entre los grados V-I-II-III se presenta en dos ocasiones seguido de un reposo sobre la supertónica (compases 3-4 y 7-8).



Ejemplo 3. *La casa de la lluvia*. Nº12 “Viejo hogar” (1943, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Otros enlaces característicos son el ascenso desde el V grado al III y el consiguiente descenso por grados conjuntos hasta la tónica (véanse ejemplos 4-6), así como el declive gradual hacia el I grado partiendo de la dominante (véanse ejemplo 7-8). Es común que a estos giros les suceda un descanso sobre la sensible.



Película: *Café de París* (1943), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:38:51-0:39:19

Secuencia: Vistas de Santa Cruz de Manzanares y a continuación plano de Carmen tocando el piano mientras su alumna descansa.

Música: Melodía sujeta al ritmo de corcheas, de línea ondulada con esporádicos saltos de séptima (compases 6, 11-12) y comienzo sobre la dominante. Subida desde el V grado al III y descenso hasta la tónica (compás 2).

Andante expresivo

8^{va} -----

Flauta

p

cresc.

rit.

Ejemplo 4. *Café de París*. “Paisaje” (1943, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:04:53-0:12:53

Secuencia: Plano de la fachada de una finca y luz en uno de los pisos. Una mujer sale del portal y se encuentra con

Miguel para comunicarle que ya puede subir a casa de Mariana. Miguel se encamina hacia allí. Entretanto se comete un asesinato. Los gritos alarman al vecindario que abandona sus viviendas. La policía llega al piso y encuentra el cadáver. Miguel, escondido en el armario de la casa, sale sin ser visto y escapa. Llega el juez y hallan a la criada en otra habitación a la que detienen como sospechosa.

Música: Intervalo de sexta ascendente entre la dominante y la mediente, seguido de un declive por grados conjuntos hacia la tónica (compases 1-2).



Ejemplo 5. *El crimen de la calle Bordadores*. B.4 “La casa del suceso” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

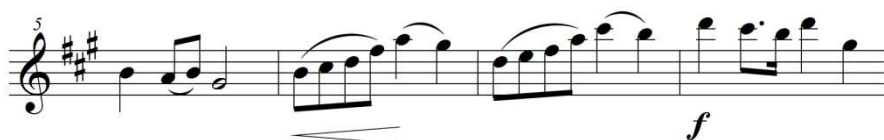
Cronometraje: 1:01:34-1:02:07

Secuencia: La virreina hace compañía a su marido enfermo. Él la anima a que se acueste y descanse.

Música: Melodía de amplio ámbito melódico en donde el

motivo inicial de corcheas unifica el bloque (compases 1, 3, 6 y 7). Enlace mencionado en ejemplos previos entre los grados V-III-II-I y descanso sobre la sensible para abrir el fragmento (compás 1).





Ejemplo 6. *Correo de Indias*. “Tema del virrey” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:25:47-0:27:00

Secuencia: La virreina sube a cubierta a tomar el aire y charla con el capitán. Ambos se miran amorosamente.

Música: Descenso desde la dominante hasta la tónica y reposo sobre la sensible para iniciar el bloque (compases 1-2). El motivo rítmico de cuatro corcheas expuesto en el ejemplo precedente reaparece en este fragmento (compases 4, 6, 7, 10 y 12). La melodía recorre un extenso registro a través de varios intervalos de sexta (compases 7-8, 10 y 12) y octava (compás 8).

Tranquilo

Violines I

Ejemplo 7. *Correo de Indias*. “Final y muerte” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Nada* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:05:05-0:06:19

Secuencia: Andrea llega a casa de sus tíos. Deshace el equipaje y prepara el baño. Está cansada y desolada por el recibimiento tan frío y la habitación inhóspita que le

han proporcionado.

Música: Bajada por grados conjuntos desde el V grado al I con descanso sobre el VII para comenzar el pasaje (compases 1-2). Dicho motivo inicial unifica el bloque (compases 3-4, 5-6, 10, 15-16). Los saltos de séptima interrumpen la línea melódica descendente (compases 10-11, 12-13).

Andante

Flauta *mf doloroso*

Clarinete en Si \flat

Violines I *ppp* *f decisivo*

//

Fl. *mf*

Cl. en Si \flat

Vn. I *mf* *pp*

//

Fl.

Cl. en Si \flat

Vn. I

Ejemplo 8. *Nada*. “Soledad” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Las melodías apasionadas y desgarradoras cuyos componentes básicos son los grandes saltos, los tresillos, los valores alargados con puntillos, los pasajes en escala y las tesituras agudas, se presentan excepcionalmente en la obra de Muñoz Molleda, y parecen haber sido configuradas con un molde único formado por el esquema rítmico de negra-negra con puntillo-corchea-tresillo o sustituyendo el tresillo por corchea-dos

semicorcheas, que se repite a lo largo del fragmento en un diseño melódico escalonado descendente (véanse ejemplos 9-11).



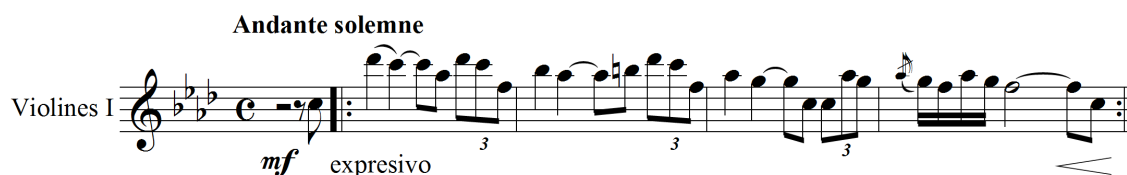
Película: *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:09:23-0:09:53

Secuencia: Blanca camina abatida por el campo tras haber asesinado al hombre que intentó violarla.

Música: Comienzo con un destacado salto de novena ascendente desde la dominante seguido del motivo de negra-negra con puntillo-corchea-tresillo que configura el fragmento (compases 1-2).



Ejemplo 9. *Boda en el infierno*. “Títulos” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:00:00-0:00:26

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Inicio expectante con un prolongado trémolo sobre el V grado y rápido ascenso hasta la tónica del que parte el esquema rítmico compuesto por negra-negra con puntillo-corchea-tresillo que avanza por el pasaje en sentido descendente (compases 1-2).



Ejemplo 10. *La casa de la lluvia*. “Títulos” (1943, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



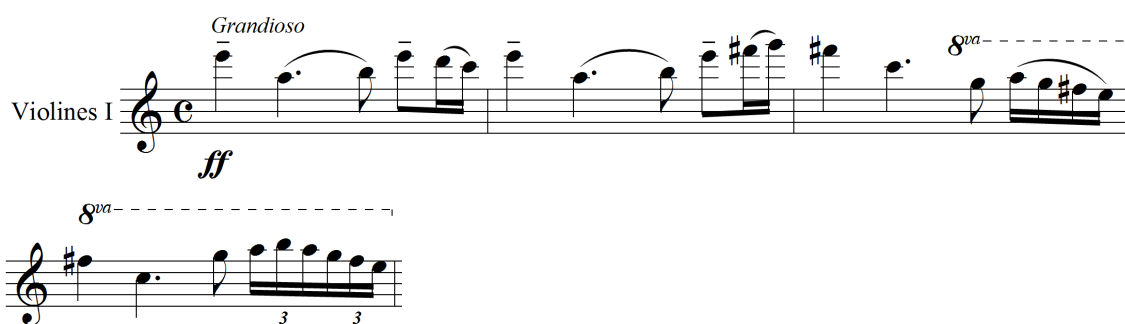
Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:37:07-1:37:33

Secuencia: La virreina se deshace de la última jarra de agua que queda a bordo y se acuesta junto a su amado al descubrir con gran dolor que ha muerto.

Música: El motivo rítmico de negra-negra con puntillo-corchea-corchea-dos semicorcheas comienza con el común enlace entre los grados V-I.



Ejemplo 11. *Correo de Indias*. N°8 “Lucha de Gómez y lluvia” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Las melodías en modo mayor presentan idénticas particularidades a las ya comentadas en los fragmentos de connotación trágico, no obstante, en ellas se hace algo más evidente el lenguaje romántico a través de un mayor empleo de tresillos, cromatismos, ritmos con puntillo y una interválica más acusada. Estos temas comparten además el compás cuaternario y la utilización de grupos de semicorcheas con carácter ornamental a modo de grupetos, o en forma de escalas (véanse ejemplos 12-17).



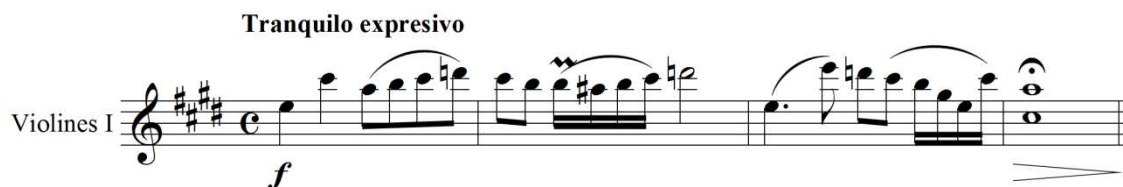
Película: *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:11:52-0:12:19

Secuencia: La virreina sube al bote que la lleva al barco con destino a Perú.

Música: Tema romántico con intervalos de sexta (compases 1 y 4) y octava (compás 3), y semicorcheas que adornan la dominante (compás 2).



Ejemplo 12. *Correo de Indias*. “Toldilla” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:00:30-0:00:49

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Destacado peso concedido a la dominante con la que comienza el pasaje a través de un salto de octava ascendente (compás 1), y su ornamentación de la mano de un grupo de semicorcheas (compás 3).



Ejemplo 13. *El crimen de la calle Bordadores*. B.7 “Final” (1946, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



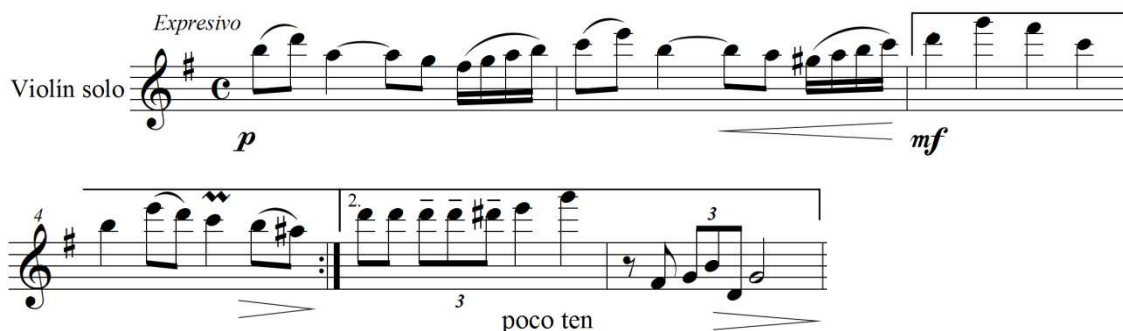
Película: *Nada* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:01:23-0:01:37

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: Progresión armónica ascendente para iniciar el bloque con los característicos grupos de semicorcheas (compases 1 y 2). Esporádicos tresillos (compases 5 y 6) y cromatismos que colorean el tema (compases 4 y 5), y un sobresaliente cambio de tesitura para concluir (compases 5-6). La interpretación a cargo del concertino termina de contribuir al romanticismo del fragmento.



Ejemplo 14. *Nada*. “Tema del violín” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:12:55-0:13:35

Secuencia: María Buschenthal es presentada a José de Salamanca.

Música: Habitual descenso por grados conjuntos desde la dominante aligerado por el grupo de semicorcheas para abrir el bloque (compás 1). Tresillos que proporcionan ritmo a la progresión armónica (compases 4 y 5), y saltos de séptima (compás 2) y octava (compases 3, 5 y 6), usuales en los pasajes románticos. El cromatismo y el sucesivo ornamento (compás 2) adornan levemente el tema.



Ejemplo 15. *El marqués de Salamanca*. “Títulos” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El traje de luces* (1947), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:25:07-0:27:02

Secuencia: Lucena y Rafael se conocen por vez primera en el cortijo. Padre e hijo hablan emocionados.

Música: Los tresillos rigen el fragmento con inicio sobre

el V grado. Los saltos de séptima (compases 3-4) y octava (compases 7-8) quiebran la ondulación melódica imperante y trasladan instantáneamente el tema desde la tésitura central a la aguda y viceversa.

Tranquilo

Violines I

pp dolce

f con calma

Ejemplo 16. *El traje de luces*. “Camino del cortijo” (1947, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *El último caballo* (1950), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:00:00-0:00:30

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: El tema presenta tresillos y adornos puntuales (compases 4, 10 y 11), y un perfil melódico ondulado

levemente alterado por un salto de octava (compases 6-7).

Allegro moderato

Violines I

f

p

f

Ejemplo 17. *El último caballo*. “Títulos” (1950, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

El motivo melódico-rítmico descrito que comparten los fragmentos 9-11, formado por el esquema de negra-negra con puntillo-corchea-tresillo o sustituyendo el tresillo por corchea-dos semicorcheas, es empleado asimismo en melodías en modo mayor con un carácter sentimental y afable, acorde con el largometraje o las secuencias (véanse ejemplos 18 y 19).



Película: *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:00:50-0:01:13

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: El motivo compuesto por negra-negra con puntillo-corchea-tresillo se expone al comienzo del bloque (compás 1).



Ejemplo 18. *El marqués de Salamanca*. “Títulos” (1948, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 1:16:52-1:17:10

Secuencia: Miguel Ángel y Mercedes se apean del tren. Él le ofrece su taxi.

Música: El motivo de negra-negra con puntillo-semicorchea-corchea-dos semicorcheas se distribuye a lo largo del fragmento (compases 1, 3 y 7).

Vivo
(más despacio)

Violines I

Violonchelos

//

Vn. I

Vc.

Ejemplo 19. *La vida en un hilo*. “Final” (1945, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Música popular

José Muñoz Molleda concede al folclore nacional un destacado papel frente al jazz y la música de baile, prácticamente ausentes en sus composiciones de posguerra. La comedia, el drama, el cine policíaco y las películas biográficas, incorporan melodías de diversas partes de la geografía española para ilustrar escenarios y personajes. Los sonidos castizos de la verbena ambientan los rincones de Madrid en *El crimen de la calle Bordadores* (1946) y *El último caballo* (1950), ambos filmes de Edgar Neville. El domingo de carnaval, en la película de Neville del mismo nombre (1945), se interpretan, junto al chotis, temas castellanos asimismo presentes en *El marqués de Salamanca* (1948), también de Neville. Los pasodobles y el folclore andaluz aderezan el mundo taurino en *El traje de luces* (1947) de Edgar Neville, y *Brindis a Manolete* (1948) de Florián Rey. Algunos de estos temas intervienen también como música diegética, pero en relación a este punto, cabe destacar cómo buena parte de esta música es principalmente clásico-romántica, extraída de los temas incidentales de los filmes correspondientes, y utilizada para amenizar veladas musicales y bailes.

Autoplagio

Además de las similitudes entre melodías, como los ya comentados anteriormente, tan solo ha sido hallado un ejemplo de autoplagio entre los filmes visionados. El tema de *Boda en el infierno* (1942) de Antonio Román, fue reutilizado en *Domingo de carnaval* (1945) de Edgar Neville, en ambos casos para caracterizar Madrid (véanse ejemplos 20 y 21).



Película: *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:29:03-0:29:55

Secuencia: Blanca parte hacia Madrid. Primer plano de la Cibeles y siguiente secuencia en la que Carlos charla

con su novia sobre la artista recordando que una vez se casó con ella para ayudarla a salir de Rusia. Carlos intenta dar celos a su novia sin éxito y esta le pide que la lleve al teatro a verla actuar.

Moderato espressivo

Violines I

(arco) *mf*

5

8^{va}

Ejemplo 20. *Boda en el infierno*. “Madrid” (1942, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.



Película: *Domingo de carnaval* (1945), de Edgar Neville.

Compositor: José Muñoz Molleda.

Cronometraje: 0:01:22-0:04:03

Secuencia: El sereno va dando la hora a varios establecimientos de la capital y se encuentra con un

compañero con el que se detiene a charlar.

Cantabile

Violines I

ff

1. 2.

Vivo

ff

8^{va}

Ejemplo 21. *Domingo de carnaval*. “Títulos” (1945, José Muñoz Molleda). Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.


Ramón Ferrés i Mussolas

El estudio de este compositor ha sido el más infructuoso de todos los incluidos en esta investigación. La mayor parte de su notable filmografía no pudo ser visionada al encontrarse en mal estado, pendiente de restauración, no haber copias disponibles en formatos vídeo, DVD o cine, o simplemente no formar parte de los catálogos de la Filmoteca ni de las bibliotecas consultadas. Concretamente, de los veinticinco títulos que componen su producción en aquella época, únicamente se ha accedido a ocho,

correspondientes a los géneros policíaco, bélico y cómico, que han sido analizados exclusivamente a través de los visionados, grabaciones y transcripciones propias, ante la falta de partituras.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>Julieta y Romeo</i>	1940	José María Castellví	Comedia
<i>Quién me compra un lío</i>	1940	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>El pobre rico</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Fin de curso</i>	1943	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Turbante blanco</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Una sombra en la ventana</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Policíaco
<i>Hombres sin honor</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Policíaco
<i>Cabeza de hierro</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Culpable</i>	1945	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario</i>	1945	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>El obstáculo</i>	1945	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>Borrasca de celos</i>	1946	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Aquel viejo molino</i>	1946	Ignacio F. Iquino	Comedia
<i>Noche sin cielo</i>	1947	Ignacio F. Iquino	Bélico
<i>En un rincón de España</i>	1948	Jerónimo Mihura	Drama
<i>Alegres vacaciones</i>	1948	José María Blay	Animación
<i>El tambor del Bruch</i>	1948	Ignacio F. Iquino	Bélico
<i>Mi adorado Juan</i>	1949	Jerónimo Mihura	Comedia
<i>Despertó su corazón</i>	1949	Jerónimo Mihura	Comedia
<i>Pacto de silencio</i>	1949	Antonio Román	Policíaco
<i>Un soltero difícil</i>	1950	Manuel Tamayo	Comedia
<i>El pasado amenaza</i>	1950	Antonio Román	Policíaco
<i>El señorito Octavio</i>	1950	Jerónimo Mihura	Drama
<i>Apartado de correos 1001</i>	1950	Julio Salvador	Policíaco
<i>La fuente enterrada</i>	1950	Antonio Román	Drama

Tabla 7. Filmografía de Ramón Ferrés i Mussolas (1939-1950). Elaboración de la autora.

 películas visionadas

Características generales

La reducida obra analizada de Ramón Ferrés manifiesta la tendencia del autor a emplear pocas melodías en la ilustración filmica que se traduce en una continua repetición del material temático dentro de la banda sonora, y el monotematismo. Su sello, marcado y estereotipado, destaca por el carácter tierno y encantador que transmiten los compases acompañantes de las escenas románticas, carentes de arranques efusivos y momentos desmesurados. Por otro lado, los fragmentos tensos, propios de los

filmes bélicos, se muestran plenos de brío y agresividad, y con un aire marcial extendido también a las secuencias dramáticas, al margen de dicho género, así como a los largometrajes policíacos.

Características particulares

Como consecuencia del escaso número de materiales cotejados, solo cabe resaltar el carácter de sus melodías, románticas, dulces y recatadas, y el perfil melódico de las mismas.

Sea cual sea la escena que acompañen, la gran mayoría de sus temas presentan una línea melódica ondulada con tendencia al descenso. Parten del registro agudo y van descendiendo por grados conjuntos o arpeggios hasta una altura fijada desde la cual ascienden unos tonos y reanudan el descenso de un nuevo tramo alcanzando niveles cada vez más graves, a modo de progresión. Se crea así un perfil escalonado que poco a poco llega al registro medio-grave. Posteriormente, suben en algunos casos, ya sea por grados o de salto, para situarse otra vez en el punto inicial. Incluso cuando el autor se propone ascender en lugar de descender en una frase, se dibuja dicha línea escalonada (véanse ejemplos 1-7).



Película: *Hombres sin honor* (1944), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:07:13-0:07:50

Secuencia: Mari Tere paga su bebida en la terraza de un café y se marcha con su perro. Carlos y Pipa la siguen

mientras hablan de su físico.

Música: El tresillo del motivo de apertura da pie a un progresivo descenso que se reinicia al comienzo de cada compás a una distancia de tercera descendente cada vez (fa''-compás 1, re''-compás 2, si'-compás 3). En el ascenso siguiente (compás 3) y para concluir el bloque (compases 6 y 7) se siguen pautas similares.

Andante

Flauta

mf ³ *accel.* ³ ³

Violines I

mf ³ *a tempo* ³

//

Fl.

⁶

Vn. I

⁶ *rit.* ³ ³

Ejemplo 1. *Hombres sin honor* (1944, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:31:13-0:31:32

Secuencia: Ricardo se despide de Carmen tras haberla acompañado a su casa desde el trabajo.

Música: Como en el caso anterior, el punto de partida donde se reinicia la serie descendente en cada compás se sitúa a distancia de tercera (la''-compás 1, fa''-compás 2, re''-compás 3) y recorre un intervalo de décima en total.

Allegro

Violines I

² ²

⁴ *rit.* ⁴

Ejemplo 2. *Despertó su corazón* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:13:21-0:15:03

Secuencia: Carlos intenta arreglar el motor del coche y se mancha la cara. Isabel le limpia. Él le declara su amor y ella le confiesa que aún ama a su difunto esposo, John, y

así será mientras dure la guerra. Una vez esta haya terminado, si ha de haber otro hombre en su vida, sin duda será él. Sus palabras de esperanza llenan de alegría a Carlos. Enlaza con la siguiente secuencia en la que Isabel, ya en casa, se dispone a tocar el piano.

Música: El tema avanza en sentido descendente hasta recorrer una sexta (compases 1-3), momento en el cual sube por grados una cuarta desde donde se reinicia el declive similar al anterior (compases 3-5). Como en el ejemplo precedente, el descenso comienza cada dos compases a una tercera de distancia (sol'-compás 1, mi'-compás 3, do'-compás 5).



Ejemplo 3. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



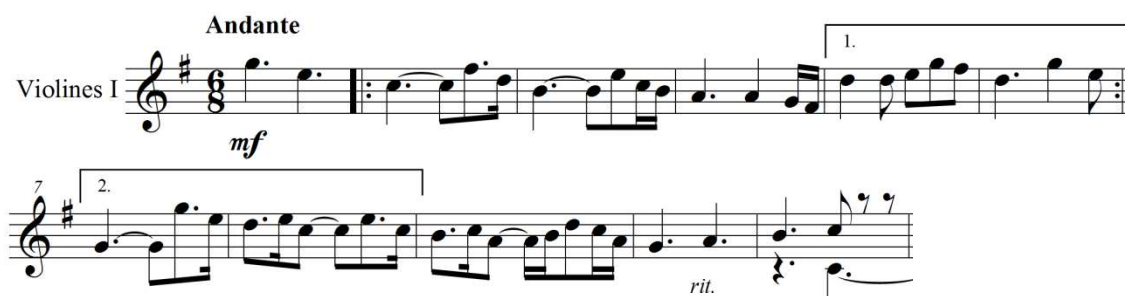
Película: *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 1:27:32-1:28:27

Secuencia: Carmen y Ricardo se confiesan su amor mutuo.

Música: El punto de partida para el descenso arpegiado escalonado se reemprende en cada compás a distancia de tono respecto al anterior (sol''-compás 1, fa''-compás 2, mi''-compás 3, re''-compás 5). La bajada que se inicia en la segunda parte del tema (compás 7) es muy semejante a la descrita. En ambos casos se recorre una distancia de poco más de una octava, como en el ejemplo precedente.



Ejemplo 4. *Despertó su corazón* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 1:13:37-1:14:10

Secuencia: Don Tomás supervisa las obras.

Música: Al igual que en el ejemplo 4, la progresión descendente se reanuda en cada compás a distancia de tono respecto al anterior (si''-compás 1, la''-compás 2, sol''-compás 3, fa''-compás 4).



Ejemplo 5. *Despertó su corazón* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 1:17:31-1:18:17

Secuencia: El director de I.D.I.M acude a la central donde ha habido un accidente. Al llegar ve cómo sacan a

don Tomás herido en una camilla.

Música: La serie da comienzo cada dos compases a distancia de tono respecto al modelo (re''-compás 1, do''-compás 3).

Allegro
8va

Violines I

Violines II

mf

Ejemplo 6. *Despertó su corazón* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Mi adorado Juan* (1949), de Jerónimo Mihura.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:00:14-0:01:00

Secuencia: Créditos iniciales.

Música: La progresión se reanuda cada dos compases y escala un tono cada vez (si''-compás 1, do'''-compás 3, re'''-compás 5), al contrario que en los ejemplos previamente señalados, donde el objetivo es siempre el declive. Aun así, la línea melódica de la serie continúa siendo descendente.

Andante

Violines I

mf

rit.

Ejemplo 7. *Mi adorado Juan* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

Música popular

En ninguno de los filmes visionados fueron encontrados temas populares que funcionasen como música incidental. Ni el *jazz* ni el folclore están presentes en estos títulos. Únicamente la música diegética acapara algunos ejemplos de tales características, como la canción *Se fue mi amor*, interpretada en el filme *Apartado de correos 1001* (1950) de Julio Salvador, y *Tango triste*, del filme *El pobre rico* (1942) de Ignacio F. Iquino.

Autoplagio

A pesar del escaso material consultado, ha sido hallado algún ejemplo musical incluido en distintos largometrajes. Uno de los temas centrales de *Turbante blanco* (1944) de Ignacio F. Iquino, fue reutilizado en dos filmes más, concretamente en *El Tambor del Bruch* (1948) de Iquino, y *Pacto de silencio* (1949) de Antonio Román (véanse ejemplos 8-10).



Película: *Turbante blanco* (1944), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:01:15-0:01:52

Secuencia: Se ilustra el paso del tiempo mostrando varios carteles de teatro que indican las distintas galas del compositor Alejandro Marcos.



Ejemplo 8. *Turbante blanco* (1944, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:03:12-0:03:42

Defectos: Créditos iniciales cortados, cronometraje impreciso.

Secuencia: Lllaman a la puerta. Los hombres, temerosos, se ocultan en la casa y ordenan a Ana que vaya a abrir mientras ellos vigilan desde otra habitación.

Música: Con pequeñas variantes melódicas respecto al ejemplo 8, el fragmento, introducido y sostenido por los metales, es interpretado por las maderas a modo de diálogo.

Allegro

Flauta

Clarinete en si \flat

Trompa en Fa

Trompeta en Do

mp

mp

mp

//

Fl.

Cl. en Si \flat

Tp. en Fa

Tpt. en Do

//

Fl.

Cl. en Si \flat

Tp. en Fa

Tpt. en Do

Ejemplo 9. *El tambor del Bruch* (1948, Ramón Ferrés i Mussolas).



Película: *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román.

Compositor: Ramón Ferrés i Mussolas.

Cronometraje: 0:15:22-0:16:02

Secuencia: Primer plano del periódico *La Prensa* en donde se muestran diversos titulares, tales como: “Alemania e Italia declaran la guerra a USA”, “Ocupación de Roma”, etc., que alternan con las imágenes bélicas correspondientes a la batalla de Europa.

Música: Tras un rápido descenso en octavas, comienza el tema (compás 3).

Allegro *8va*

Piano

Violines I

Violonchelos

//

P.

Vn. I

Vc.


Ejemplo 10. *Pacto de silencio* (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).

Manuel López-Quiroga

El último compositor incluido en el estudio es Manuel López Quiroga. Las películas a las que se ha tenido acceso han sido doce, si bien la mitad de ellas únicamente incluyen música diegética del autor. No obstante, ha bastado con media docena y las partituras consultadas para demostrar el estilo homogéneo del artista.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
<i>María de la O</i>	1939	Francisco Elías	Comedia
<i>La Dolores</i>	1940	Florián Rey	Drama
<i>El crucero Baleares</i>	1941	Enrique del Campo	Bélica
<i>Torbellino</i>	1941	Luis Marquina	Musical
<i>Pepe Conde</i>	1941	José López Rubio	Comedia
<i>Canelita en rama</i>	1942	Eduardo García Maroto	Musical
<i>Danza del fuego</i>	1942	Jorge Salviche	Musical
<i>Goyescas</i>	1942	Benito Perojo	Drama
<i>Los misterios de Tánger</i>	1942	Carlos Fernández Cuenca	Aventuras
<i>La blanca Paloma</i>	1942	Claudio de la Torre	Comedia
<i>Madrid de mis sueños</i>	1942	Max Neufeld, Gian Maria Cominetti	Comedia
<i>Correo de Indias</i>	1942	Edgar Neville	Drama
<i>La culpa del otro</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Drama
<i>El triunfo del amor</i>	1943	Manuel Blay	Drama
<i>La patria chica</i>	1943	Fernando Delgado	Musical
<i>Macarena</i>	1944	Antonio Guzmán Merino	Musical
<i>El crimen de Pepe Conde</i>	1946	José López Rubio	Comedia
<i>La Lola se va a los puertos</i>	1947	Juan de Orduña	Musical
<i>Serenata española</i>	1947	Juan de Orduña	Drama
<i>Embrujo</i>	1947	Carlos Serrano de Osma	Drama
<i>Oro y marfil</i>	1947	Gonzalo P. Delgrás	Comedia
<i>La princesa de los Ursinos</i>	1947	Luis Lucia	Histórico
<i>La Cigarra</i>	1948	Florián Rey	Musical
<i>Jalisco canta en Sevilla</i>	1948	Fernando de Fuentes	Musical
<i>Brindis a Manolete</i>	1948	Florián Rey	Drama
<i>María de los Reyes</i>	1948	Antonio Guzmán Merino	Comedia
<i>Olé torero</i>	1948	Benito Perojo	Comedia
<i>Rumbo</i>	1949	Ramón Torrado	Comedia
<i>Filigrana</i>	1949	Luis Marquina	Musical
<i>Vendaval</i>	1949	Juan de Orduña	Musical
<i>La mujer, el torero y el toro</i>	1950	Fernando Butragueño	Drama
<i>María Antonia "la Caramba"</i>	1950	Arturo Ruiz-Castillo	Musical

Tabla 8. Filmografía de Manuel López-Quiroga (1939-1950). Elaboración de la autora.

 películas visionadas

Características generales

La mayor parte de la producción cinematográfica de Manuel López-Quiroga está vinculada al musical español de posguerra que José Enrique Monterde define del siguiente modo:

...el ejemplo más autóctono de cine de géneros (...) situado en ambientes andaluces, estructurado por lo general en función del cante y el baile más o menos a flamencados y

colocados al servicio –o aprovechando el tirón comercial– de las grandes tonadilleras del momento¹⁰⁶.

Dicho género se constituyó en respuesta a los presupuestos del Estado sobre el deber de la cinematografía nacional de divulgar la fe católica, la riqueza folclórica y, en resumen, la cultura hispánica, conforme a la ideología del nuevo Régimen, sin dejar de satisfacer los gustos del público. Para ello, el cine “tendió la mano” a las tradiciones populares como el sainete, la zarzuela, el género chico y el espectáculo taurino, que tan buenos resultados habían dado en épocas pasadas, y construyó “sobre bases nuevas, antiguas formas de cultura popular”¹⁰⁷. Como entonces, el componente exótico del sur de España y su fuerte sentimiento regional entendido como una forma de expresión cultural¹⁰⁸, hizo de aquel escenario el más destacado para ubicar las historias folclóricas. Así se explica que, en el ámbito musical, la canción española se convirtiera poco a poco en sinónimo de canción andaluza¹⁰⁹, ensalzada por artistas como Concha Piquer y Estrellita Castro, entre muchas otras, quienes a través de sus actuaciones, giras y la difusión radiofónica adquirieron gran fama y popularidad.

A pesar de ser considerado el flamenco un espectáculo fundamentalmente masculino¹¹⁰, la capacidad de la mujer para expresar todo tipo de sentimientos hizo que la audiencia mostrara su predilección por las heroínas femeninas. El público “se solidarizaba con el sufrimiento transmitido por sus canciones, donde se proclamaba su inferioridad racial y social, que la hacía indigna de su amado o que explicaba el desprecio con que él la trataba”¹¹¹. Un género, por tanto, en conexión directa con los estratos menos cultivados de la sociedad y que a pesar de evocar los sentimientos patrióticos y el sentido de unidad nacional no era del todo del agrado del Régimen al ver en él ciertos rasgos republicanos y extranjerizantes propios de la española, de ahí su reducida producción en la época.

Manuel López-Quiroga, habiéndose labrado una importante reputación como compositor de la canción española a través de sus obras para el teatro lírico, se convirtió en el principal referente de los cineastas, que recurrían a él para afianzar el éxito de sus

¹⁰⁶ MONTERDE, José Enrique. <<El cine de la autarquía (1939-1950)>>. En: GUBERN, Román / MONTERDE, José Enrique / PÉREZ PERUCHA, Julio / RIAMBAU, Esteve / TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 238.

¹⁰⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 56.

¹⁰⁸ LABANYI. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁹ LÓPEZ SILVA. *Op. cit.*, p. 297.

¹¹⁰ MITCHELL, Timothy. *Flamenco Deep Song*. Londres y New Haven: Yale University Press, 1994.

¹¹¹ LABANYI. *Op. cit.*, p. 36.

producciones. Aunque algunos realizadores le encomendaban tanto la composición de la música incidental como diegética de sus filmes, la mayoría de los encargos iban orientados hacia la música diegética, dejando la creación de la partitura incidental en manos de otros artistas. Las canciones y números musicales de corte andaluz constituyen la contribución fundamental del autor en el terreno cinematográfico.

Características particulares

A pesar de haber mostrado en el capítulo dedicado a la música de fondo algunos ejemplos del compositor sevillano semejantes a los del resto en cuanto a la ambientación de escenas amorosas, cómicas, dramáticas, tensas, entre otras, la mayoría de sus creaciones no se atienen a los cánones establecidos para la música de cine. Debido a que sus partituras están destinadas a filmes situados en Andalucía –incluso fuera de esta geografía se establece algún fuerte vínculo con dicha región, normalmente a través de sus personajes–, la obra cinematográfica del autor se reduce casi exclusivamente al folclore andaluz, con el empleo de melodías en modo frigio y los característicos giros ornamentales, para acompañar todo tipo de imágenes, aunque muchas veces estas no requieran necesariamente ese estilo musical, siendo esa la característica que unifica toda su producción. Emociones, mensajes impresos, espacios dramáticos y el paso del tiempo, entre otros, presentan un aditamento musical andaluz, inclusive del mismo carácter para situaciones totalmente diferentes y hasta opuestas, generando un fondo sonoro monotemático cuyas múltiples funciones sobre la imagen se ven restringidas a una sola, la recreación geográfica (véanse ejemplos 1-7).



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:33:33-0:34:22

Secuencia: Juan aparece herido en el camino. Todos acuden a socorrerle.

Andante

Trompeta en Do

mf *rit.*

Ejemplo 1. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).



Película: *La Cigarra* (1948), de Florián Rey.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

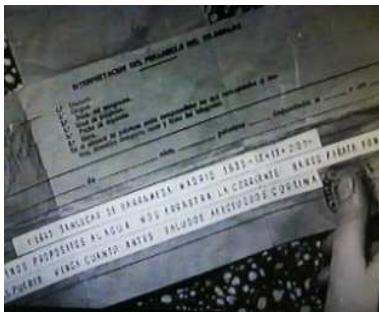
Cronometraje: 0:41:13-0:42:35

Secuencia: Soledad se encierra en su camarote abatida por el dolor tras descubrir que la llevan engañada a Río de Janeiro y ver a su novio charlar con una seductora

muchacha de la compañía.



Ejemplo 2. *La Cigarra* (1948, Manuel López-Quiroga).



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:23:34-0:24:01

Secuencia: Juan recibe un telegrama con malas noticias y sale a toda prisa con su caballo.

Mensaje: "...buenos propósitos al agua. Nos arrastra la corriente. Barco pirata. Venga cuanto antes."

Allegro

Violines I *mf* *8va*

Violines II

//

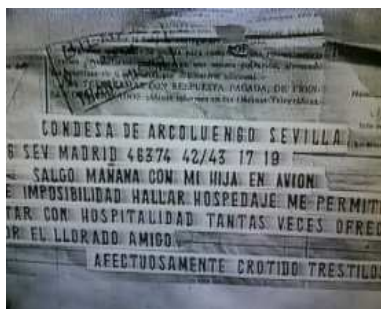
Vn. I

Vn. II *mf*

//



Ejemplo 3. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).



Película: *Pepe Conde* (1941), de José López Rubio.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:10:57-0:11:20

Secuencia: Pepe Conde le lleva un telegrama a la señora condesa. Su hijo, Juan José, lo lee para sí.

Mensaje: “Condesa de Arcolueno. Sevilla. Salgo mañana con mi hija en avión. Ante imposibilidad hallar hospedaje. Me permito contar con hospitalidad tantas veces ofrecida por el llorado amigo. Afectuosamente Crótido Trestilos.”

**Allegretto
Menos**

//

Ejemplo 4. *Pepe Conde*. N°2 (1941, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

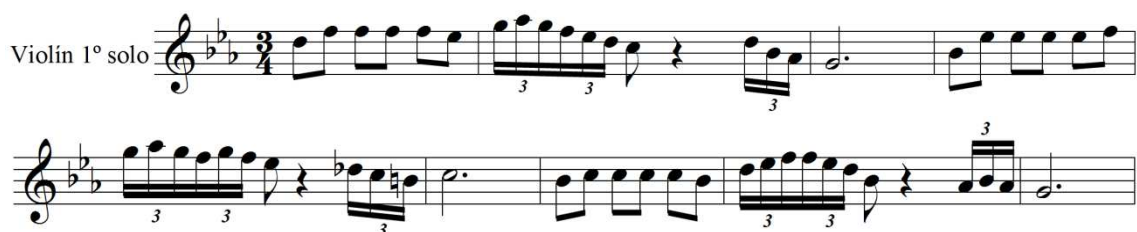


Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 1:15:06-1:15:40

Secuencia: Anita reza minutos antes de casarse.



Ejemplo 5. *Oro y marfil*. “Tema de Anita” (1947, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Oro y marfil* (1947), de Gonzalo P. Delgrás.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:01:32-0:03:01

Secuencia: Escenas sucesivas muestran el trabajo que tiene lugar en la elaboración de la manzanilla, desde la recogida de la uva hasta el etiquetado de las botellas.



Ejemplo 6. *Oro y marfil* (1947, Manuel López-Quiroga).



Película: *Jalisco canta en Sevilla* (1948), de Fernando de Fuentes.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:25:58-0:26:20

Secuencia: Diversas escenas muestran el trabajo con la ganadería.



Ejemplo 7. *Jalisco canta en Sevilla*. N°8 (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga

Música popular

El folclore andaluz nutre por completo la obra de Manuel López-Quiroga, tanto a nivel incidental como diegético. Firmó tanto la música de fondo como de pantalla de bastantes largometrajes. Para otros, compuso exclusivamente las piezas diegéticas. Tal es el caso de *Torbellino* (1941) de Luis Marquina, cuya banda sonora es de José Ruiz de Azagra y Vicente Moro Lanchares, mientras que las canciones son de León y Quiroga, y *Correo de Indias* (1942) de Edgar Neville, con partitura de José Muñoz Molleda y canciones de Neville y Quiroga.

Entre sus muchos números cabe nombrar las tonadillas *El Laurel*, del filme *Torbellino* (1941) de Luis Marquina, y *Coplas del Espartero*, de la película *Pepe Conde* (1941) de José López Rubio. Los pasodobles *La Pandereta*, del filme *Oro y marfil* (1947) de Gonzalo P. Delgrás, y *¡Ay, Cartujano!*, interpretado en *¡Olé torero!* (1948) de Benito Perojo. Las zambras *Ojeras negras*, interpretada en *Canelita en rama* (1942) de Eduardo García Maroto, y *Castillitos en el aire*, de la película de Florián Rey *La Cigarra* (1948). Los tanguillos *Juerga Flamenca*, del filme *Pepe Conde*, y *¡Ay, qué risa!*, de *La Cigarra*. Las bulerías *Lagartijera*, de la película *Jalisco canta en Sevilla* (1948) de Fernando de Fuentes, y *Ay mi lunita lunera*, de *La Cigarra*. Los boleros *La rubia y la morena*, de *Canelita en rama*, y *Qué bien pareces*, de *La Cigarra*. Las farrucas *Anda ya*, y *Ay, mi Bibi*, interpretadas en *Rumbo* (1949) de Ramón Torrado, entre otros.

Autoplagio

Como el resto de compositores cinematográficos de la época, Manuel López-Quiroga también utilizó esta técnica. Dentro del escaso número de filmes visionados, se ha encontrado uno de tales características, incluido en los largometrajes *Pepe Conde* (1941) de José López Rubio, y *Olé torero* (1948) de Benito Perojo, con las mismas funciones en ambos: ambientar el escenario (véanse ejemplos 8 y 9).



Película: *Pepe Conde* (1941), de José López Rubio.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:33:30-0:38:17

Secuencia: Pepe, el marqués, M^a Luisa y su padre suben a la Giralda y toman unos vinos mientras contemplan la vista.

Allegretto

Trompetas en Do

solo

Violines I

Violines II

//

Tpt. en Do

Vn. I

Vn. II

pizz.

Ejemplo 8. *Pepe Conde*. N°8 (1941, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.



Película: *Olé torero* (1948), de Benito Perojo.

Compositor: Manuel López-Quiroga.

Cronometraje: 0:13:43-0:15:35

Secuencia: Manolo llega a Sevilla y toma una calesa para ir al barrio de Santa Cruz.

//

Ejemplo 9. *Olé torero*. N°5 (1948, Manuel López-Quiroga). Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga.

CONCLUSIONES

En los últimos años las investigaciones sobre música cinematográfica española se han ido incrementando, no obstante este tema aún se encuentra en vías de desarrollo. La bibliografía mayor se halla en el ámbito anglosajón y en ella tienen mayor protagonismo las bandas sonoras norteamericanas con estudios sobre historia, teoría, técnica, compositores, géneros, guías, diccionarios y enciclopedias. La vinculada a la música del cine español en la posguerra se reduce sobre todo a monografías, ponencias y artículos acerca de los compositores. Junto a ellos se encuentran catálogos, volúmenes de carácter históricos y relativos a los géneros filmicos, sin profundizar en la etapa 1939-1950, que aparece como una más en el desarrollo de la cinematografía nacional. El examen musical llevado a cabo en una buena parte de estos trabajos se dirige a la enunciación de los temas, acompañados de una sucinta descripción de su carácter, sin atender a su conformación, como consecuencia de la escasa formación musical de los estudiosos que durante años se han adentrado en este campo. El acercamiento progresivo de la musicología al mismo ha enriquecido ese aspecto con algunos modelos exhaustivos, sobre todo en cuanto a la relación música-imagen, no obstante continúa primando la diversidad metodológica, en la que cada profesional diseña su propio patrón de análisis en función de los objetivos trazados.

La causa primordial de la exigua actividad investigadora en el ámbito de la música cinematográfica española de posguerra es la escasez de fuentes, así como el difícil acceso a las mismas. Las películas, donde cohabitan música e imagen, constituyen el instrumento básico para su examen. Tanto estas, localizables en filmotecas y a través de las emisiones televisivas, como las ediciones comerciales de las mismas y de las grabaciones discográficas y música impresa, ubicadas en archivos y bibliotecas, son herramientas de consulta rápida y factible al interesado, por oposición a las partituras originales. De los compositores objeto de estudio, a excepción de las de Jesús García Leoz, José Muñoz Molleda y Manuel Parada de la Puente, conservadas en organismos públicos y privados, las pertenecientes a Juan Quintero Muñoz, Manuel López-Quiroga, Joan Duran i Alemany, José Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés i Mussolas se encuentran en manos de sus herederos, cuando no han desaparecido por completo, lo que limita su examen y conduce al investigador a la realización de transcripciones personales para poder desarrollar un estudio más profundo. Las principales obras almacenadas pertenecen a la música incidental para orquesta, sus borradores y algunas partichelas. De las correspondientes a la música diegética se guardan muy pocas de los

compositores mencionados, esencialmente partichelas. Completan este conjunto de manuscritos otros documentos tales como letras de canciones, guiones musicales y notas sobre la plantilla instrumental.

Pese a las restricciones que la etapa 1939-1950 impuso a la cinematografía nacional, un conjunto de cineastas como José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Rafael Gil, Juan de Orduña, Ignacio F. Iquino, Luis Lucia, entre otros, lograron realizar algunas de las películas más destacadas del período en diferentes géneros, con preponderancia del drama y la comedia. La mayoría de las bandas sonoras compuestas para dichas producciones fueron creadas por un reducido grupo de músicos formado por Jesús García Leoz, Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada de la Puente, Joan Duran i Alemany, José Ruiz de Azagra, José Muñoz Molleda, Ramón Ferrés i Mussolas y Manuel López-Quiroga que, como seguidores y amantes del cine hollywoodiense, supieron plasmar en ellas el nivel y calidad de la música norteamericana. Su dedicación y talento demostrados en el medio sirvieron para asentar la profesión de compositor cinematográfico, con unas pautas concretas a seguir en la elaboración de la banda musical, comenzando por la lectura del guion hasta concluir con la grabación musical.

A diferencia de Hollywood, donde existían convenios que ligaban a los músicos con una productora durante varios años, en España la contratación de los compositores era de tipo individual, para un solo proyecto. La inexistencia de departamentos musicales como los norteamericanos, en los que cada tarea estaba perfectamente compartimentada y adjudicada a diversos expertos, obligaba a los creadores a acaparar otras funciones además de la composición, tales como la orquestación, la contratación de los músicos, la grabación e incluso la interpretación, participando en el rodaje de números diegéticos. No obstante, podían contar con colaboradores para agilizar el trabajo, fundamentalmente orquestadores y copistas.

Las partituras resultantes eran en su mayoría de grandes dimensiones, con un elevado número de bloques, en respuesta a la gran cantidad de imágenes que precisaban acompañamiento musical de tipo incidental. Este exceso era a veces llevado al extremo en la configuración de bandas musicales ininterrumpidas, de las que tan buena gala hizo el cine de ambientación histórica, en las que el temor a los agujeros sonoros hizo cubrir prácticamente la totalidad del filme con una música que generaba una atmósfera aparentemente uniforme y que, al mismo tiempo, traducía cada emoción reflejada en la pantalla sin que el espectador advirtiera su presencia. No obstante, esta forma de proceder no fue tan generalizada como la recreación musical de escenas independientes.

El estilo preponderante de estas bandas sonoras es el sinfonismo clásico cinematográfico, ligado al romanticismo y posromanticismo con ocasionales recursos impresionistas, en el que todos sus elementos están determinados por la imagen y se adhieren al mensaje transmitido por esta creando un efecto empático o redundante. De este modo se garantiza el gusto y comprensibilidad de la audiencia, pero se limita la sutileza y originalidad tanto en la composición como en la posterior aplicación de la música en el filme. Su lenguaje, finalidad y ubicación son a veces tan primarios que transportan a los comienzos del cine en gran número de ocasiones.

La principal causa de ese primitivismo es el excesivo uso de clichés, reflejados a veces no solo en el papel pautado sino también en la pantalla, que hace posible la referencia a estereotipos audiovisuales, en los que los patrones musicales se unen a las imágenes para confeccionar una serie de escenas “tipo” al margen de las cuales el complemento sonoro apenas toma partido. Tales momentos filmicos comprenden, por una parte, los títulos de apertura, donde la partitura resume y realza el carácter del largometraje mediante genéricos monotemáticos constituidos por el tema principal, o politemáticos que incluyen además otros temas centrales incluso secundarios. En la clausura filmica, también se subraya musicalmente el carácter de la película, casi siempre gracias al tema principal, aunque puede ser cualquier otra melodía la que resalte el final siempre que lo haga de forma grandilocuente.

La mayor parte de la banda sonora se concentra en el desarrollo de la historia narrativa como acompañamiento de un conjunto específico de secuencias que incluyen determinados elementos a destacar con estereotipos sonoros específicos. Los más relevantes son las emociones, pues pocas son las escenas con sustento musical que, indistintamente de su naturaleza, no llevan implícito algún sentimiento, reflejado en el carácter filmico, a través de los personajes o por medio del espectador, quien los experimenta por empatía con la acción dramática. Las sensaciones abordadas son el amor, el humor, el dolor, la tensión y el bienestar, bajo las que se reúnen todas las gradaciones y derivaciones respectivas (tranquilidad, alegría, celos, desprecio, pasión, desaliento, temor, ira, entre otras) reflejadas en la partitura mediante las mismas fórmulas que aquellas.

La velocidad en el desplazamiento es otro de los componentes a enfatizar musicalmente en el filme. Junto con la rapidez del movimiento, se trata de imitar el sonido producido por el medio de locomoción (caballos, carruajes, trenes, coches) además de traducir las emociones implicadas en las escenas. El espacio dramático

constituye uno de los campos de actuación más amplios de la banda sonora. Lugares geográficos (países, ciudades, pueblos, etc.), entornos militares, paisajes naturales, fenómenos meteorológicos, recintos deportivos, lugares de carácter religioso, elegante y señorial, filmes de ambientación histórica y las bodas –una de las situaciones fílmicas donde se aplican de forma directa los estereotipos musicales cinematográficos de la época silente, que pueden aparecer teñidas de sentimientos como el temor, la maldad, el humor, entre otros, resaltados por la banda sonora–, componen el conjunto de escenarios que son ensalzados a través de la música.

El orden de presentación de los hechos que constituyen el argumento y su duración respecto al de la historia, son aspectos que también precisan de señalización musical; concretamente el sumario, la ampliación temporal y la analepsis son los casos representados en el papel pautado. El conjunto de fórmulas musicales utilizadas en la representación de todos los elementos enunciados, constituye también el acompañamiento del resto de situaciones fílmicas que regularmente llevan asociado un complemento sonoro: el carácter, procedencia y ocupación de los personajes; la voz en *off*; los mensajes impresos; las secuencias oníricas; la simultaneidad de acciones y los huecos. Tales escenas, aunque diferentes a las anteriores, guardan aspectos en común con ellas, de ahí la integración de los mismos clichés musicales en unas y otras.

Los estereotipos vinculados con el humor y el amor se aplican igualmente en la identificación de personajes burlones, niños, parejas sentimentales y heroínas. La realeza y aristocracia incorporan procedimientos tomados de las escenas que muestran escenarios militares, refinados y señoriales. Para describir la nacionalidad de los personajes se utilizan las melodías inspiradas en el folclore local asociadas a lugares geográficos. Las profesiones se realzan mediante fórmulas relacionadas con el género fílmico. La voz en *off* de un narrador así como los mensajes impresos en leyendas y cartas, incorporan los patrones ligados a las emociones y a los géneros cinematográficos. La salida de la realidad propia de los *flashbacks* y las ensoñaciones, se representa con recursos musicales similares, al igual que el sumario y las escenas que muestran la realización simultánea de diversas acciones en un mismo escenario. Y los huecos sonoros, característicos de los momentos en suspenso en la historia narrativa, se rellenan con cualquier cliché mencionado, según la naturaleza de la imagen o el carácter de la película.

Las asociaciones establecidas entre las distintas pautas musicales y las categorías de escenas descritas, responden tanto a la imitación a través de la orquesta, de sonidos,

gestos, movimientos y acciones producidos en las secuencias o en circunstancias de la cotidianeidad análogas a las reflejadas en ellas, como a los códigos sonoros culturales aceptados por la sociedad occidental, y afectan a todos los elementos musicales: melodía, ritmo, armonía, dinámica, *tempo*, timbre, textura y forma. Cada uno de ellos ha de adecuarse a un modelo o canon para después combinarse de múltiples maneras entre sí, ya que por sí solos, de forma independiente, no son capaces de ostentar significados completos, los cuales terminan de perfilarse una vez se unen a las imágenes. Dependiendo de las características adoptadas por cada uno de ellos, un mismo conjunto de figuras breves podrá aplicarse a escenas diferentes (una pesadilla, un *flashback*, un viaje en tren, un gran incendio, un fuerte temporal, una batalla, un momento de alegría desbordante, entre otros).

A pesar de la estandarización a la que están sometidos los componentes de estas bandas sonoras, es posible extraer una serie de ideas generales al respecto. El material base de cualquier partitura es la melodía, cuyas características (perfil, ámbito, interválica y registro) vienen determinadas por los hechos visuales a los que acompaña. Para que estas melodías funcionen, no basta con que cuiden sus particularidades expresivas, sino también las estructurales determinadas por el montaje fílmico. Así, la inmediatez del sobresalto y la admiración precisan tan solo de una nota o un acorde, mientras que las escenas cómicas y de intriga requieren al menos de varios efectos o una sucesión de motivos.

No obstante, la categoría melódica más común en esta producción es el tema, *cantabile*, pegadizo y no demasiado extenso, lo que facilita su retención en la memoria. Muy claros en su configuración, los temas aparecen perfectamente puntuados y articulados, con grandes posibilidades de fragmentación y variación, lo que hace posible su manipulación para ilustrar escenas de distinta longitud y carácter, otorgando unidad y continuidad formal al filme. La mayoría de largometrajes presentan varios temas de tales características, uno principal y varios centrales y secundarios, más o menos recurrentes durante el relato, frente a las bandas sonoras monotemáticas, poco frecuentes y algo pesadas dado el escaso material con el que sustentan la película.

En contraposición a estas melodías claramente estructuradas y delimitadas, con un carácter preciso en correspondencia al de sus imágenes acompañantes, se encuentra la música ininterrumpida –más próxima al estilo tardorromántico y a la melodía infinita wagneriana– cuyo lirismo expansivo y retórica fluyen con libertad sin las limitaciones impuestas por la duración de las escenas, y asume todo tipo de cambios, graduales o

repentinos, en virtud de la evolución de los hechos proyectados. Para obtener un mayor realce del material temático es necesaria una textura clara donde se diferencie la voz de las partes acompañantes. Es por ello que la melodía acompañada y la homofonía son las principales herramientas utilizadas en las partituras, restringiendo el contrapunto, asociado al desconcierto y la angustia, para el acompañamiento de escenas que entrañan un alto grado de tensión.

La fácil comprensibilidad de este material permite a los espectadores seguir e incluso predecir los acontecimientos visuales. Para ello no se excede del lenguaje armónico tradicional, ciñéndose a las leyes que rigen el sistema tonal, concediendo una reiterada relevancia a los grados I y V y a la tríada de tónica en el diseño temático. El modo varía en función de la emoción, estableciéndose un fuerte vínculo entre el modo mayor y las sensaciones positivas, y el modo menor y las sensaciones negativas. Las escasas modulaciones y las pequeñas flexiones siempre a tonos vecinos, homónimos o relativos, contribuyen a crear esa sensación de estabilidad, junto con la resolución natural de los acordes y las cadencias definidas. Esta claridad armónica se complica en mayor o menor medida, según el grado de tensión de las imágenes, mediante el uso del cromatismo, las progresiones armónicas, los transportes o los cambios bruscos de tonalidad –como sucede en las secuencias oníricas y la analepsis, vinculadas a fragmentos de sonoridad impresionista, o en las secuencias de violencia y de fenómenos meteorológicos de claro sabor posromántico–, recursos que esporádicamente son llevados al extremo creando pasajes inestables, próximos al expresionismo.

Aparte de la intensidad de los distintos estados afectivos y de la acción reflejados en la imagen, el ritmo filmico es otro factor que determina las características del *tempo*, forma y ritmo musicales. De este modo, además de la tradicional asociación entre las situaciones dinámicas y los pasajes de figuración breve y movimientos enérgicos, propios de las escenas que muestran rápidos desplazamientos, los grupos de corcheas o semicorcheas en *allegro* o *presto* se aplican asimismo en aquellos momentos en los que se emplea un ágil montaje de secuencias sucesivas, tal es el caso de la compresión temporal que genera la impresión de velocidad visual y por tanto requiere un *tempo* y ritmo musicales de las mismas características. Igualmente, los bruscos cambios de compás y de *tempo* que en ocasiones se producen a lo largo de un mismo bloque, e incluso en el transcurso de una mera frase, responden tanto a los repentinos cambios en la acción y en las emociones acaecidos en la secuencia como a su extensión, lo que afecta directamente a la estructura musical. Esta, al tener que seguir de cerca el curso de

las imágenes y estar supeditada a la duración de secuencias, escenas y planos, no puede prefijarse atendiendo a los patrones convencionales de la forma musical. Salvo el acompañamiento de los títulos de cabecera, equiparable a la obertura operística por su carácter introductorio y el material que incorpora procedente del desarrollo argumental con el que anticipa el género filmico, la música incidental carece de una forma que se ajuste a los cánones tradicionales. La variación, repetición y fragmentación son las técnicas de manipulación temáticas más usuales.

Una vez superados los problemas sonoros de grabación y las limitaciones que los primeros micrófonos impusieron a la instrumentación, la sonoridad de la orquesta sinfónica se implantó en el universo de las bandas sonoras desde los años treinta. Sin embargo, la intervención de la plantilla al completo en las películas estudiadas se limita a determinados momentos filmicos. En los créditos iniciales y finales su presencia es indispensable, como introducción y comentario final que destaca con vehemencia el carácter y géneros cinematográficos. En cuanto al desarrollo del relato, su actuación queda reservada para las secuencias más intensas tales como sucesos de gran violencia, fuertes temporales, grandes tragedias o felicidad extrema, mientras que el resto del largometraje se sustenta principalmente con la cuerda y el viento, fundamentalmente la madera, muchas veces organizados en grupos camerísticos.

Como el resto de elementos, el timbre y los efectos interpretativos están cargados de significados semiológicos que los asocian directamente con determinadas imágenes con el fin de proporcionar al espectador la información exacta en cada caso: el arpa en las escenas oníricas, románticas y los *flashbacks*; el fagot, el clarinete y las trompetas asordinadas en las circunstancias cómicas; los instrumentos folclóricos en la descripción de lugares geográficos concretos; el bombo, timbales y platillos en momentos de tensión extrema; el *glissando*, el *pizzicato* y el trémolo en situaciones como la intriga, los desmayos y el *mickey-mousing*.

A pesar de que en las partituras están reflejados los matices apropiados para cada ocasión, dicha sutileza dinámica no se percibe durante el visionado del largometraje, en parte por la sonoridad cinematográfica aún deficiente en aquel período, a lo que se añade un factor muy importante: el empleo de la música con carácter funcional. La intensidad media del *mezzoforte* y *mezzopiano* domina la mayor parte de la obra, restringiendo el *fortissimo* a las escenas enérgicas y el *pianissimo* al fondo que sustenta algunos diálogos y narradores, sin margen para los cambios graduales de intensidad. Más que la dinámica expresada gráficamente en las partituras, son las bajadas y subidas

de volumen realizadas durante la mezcla sonora final lo que se impone como dinámica en la banda sonora resultante, aniquilando con ello gran cantidad de expresiones.

Junto al sinfonismo clásico cinematográfico, se encuentra la música popular que, aunque en menor medida, está igualmente presente en las partituras. Como música incidental, su cometido primordial es ambientar territorios geográficos y precisar la nacionalidad o procedencia de los personajes a través del folclore musical correspondiente en el que se basan los compositores para escribir los respectivos bloques. Asia, América del Sur, Centroamérica y África Subsahariana aparecen esporádicamente representados, seguidos de África del Norte bastante más notable. España, concretamente Andalucía, es el lugar recreado por excelencia en la filmografía nacional de posguerra. Junto a la música tradicional, se sitúa la popular urbana, donde los ritmos latinos y el *jazz* son predominantes, íntimamente ligados a las comedias de teléfonos blancos y a la alta sociedad.

Para completar la caracterización musical de las películas españolas de posguerra, además de la música incidental se precisa música diegética. Números instrumentales y, sobretudo, canciones conforman esta tipología musical, en donde se dan cita tanto el componente clásico como el popular, no obstante el primero pertenece en su mayoría a compositores canonizados por la historia, mientras que los músicos de cine y sus coetáneos extraños al medio firman gran parte de las piezas de ámbito urbano y tradicional, exceptuando las tonadas del cancionero popular, asimismo insertas en estas producciones.

El campo de actuación de la música de pantalla es bastante reducido en comparación con el de la música de fondo. En los créditos iniciales es donde puede incluirse por vez primera alguna de las piezas, generalmente un tema central o secundario, que en el interior del relato intervendrá de manera diegética adquiriendo una especial relevancia. Si es una canción, en la cabecera se interpretará casi siempre una versión instrumental de la misma. En la clausura cinematográfica se procede del mismo modo.

Respecto al desarrollo argumental, esta categoría musical participa de forma esporádica en la transmisión de emociones y en la caracterización de personajes, principalmente a través de la canción y sus letras. Sin embargo, su función esencial es la ambientación de espacios dramáticos. Lugares geográficos, espacios militares, escenarios elegantes y filmes históricos son los ámbitos usuales de intervención mediante composiciones diversas (chotis, mazurcas, jotas, melodías árabes, marchas militares, polcas, entre otras), por encima de los cuales sobresalen los entornos

populares, jamás ensalzados mediante música incidental. Salas de fiestas, bailes de carnaval, circos, cafés, bares, tabernas, ferias, verbenas, entre otros, son ilustrados tanto por vales como por canciones de moda, melodías sincopadas y folclóricas, constituyendo el repertorio diegético más destacado que acapara en infinidad de ocasiones el total protagonismo de las secuencias.

El resto de momentos filmicos suplementados con música incidental (emociones que implican tensión y bienestar, velocidad en el desplazamiento, paisajes naturales, fenómenos meteorológicos, recintos deportivos, señoriales y religiosos, bodas, vertebración temporal, voz en *off*, mensajes impresos, secuencias oníricas, simultaneidad de acciones y huecos) no aparecen enriquecidos con música de pantalla en los filmes visionados, o lo hacen mediante obras preexistentes pertenecientes a compositores distintos a los investigados, tanto de épocas pasadas como contemporáneos al período de posguerra.

A pesar de la fama y popularidad que alcanzaron muchas de estas piezas, comercializándose en solitario externamente al filme, no se le concedió a la música diegética la importancia que merecía, menospreciando el trabajo de diversos autores y letristas, al omitir sus nombres sin reparo en los genéricos, junto con los títulos de sus composiciones, regla que se aplicaba tanto a los grandes creadores de la historia como a los correspondientes del período 1939-1950. En el mejor de los casos, salvo algunos perfectamente detallados, se exponen los compositores que han participado en la realización de toda la banda sonora musical, sin especificar qué parte – incidental y/o diegética– ha escrito cada uno de ellos. Esta circunstancia unida a la escasez de partituras, grabaciones discográficas, y catálogos incompletos, dificulta el estudio del material, al crear un vacío muchas veces imposible de cubrir.

Los compositores que estuvieron a cargo de más de la mitad de la producción musical cinematográfica de posguerra, se atuvieron a los estereotipos que se impusieron y gobernaron dicho ámbito, lo que asemejó tanto las distintas creaciones entre sí que solo a través de un estudio individual y pormenorizado de las mismas se llega a captar la impronta de cada compositor en sus filmografías respectivas. Su particular sello viene determinado no por cualidades exclusivas, sino por una serie de rasgos, muchas veces comunes a todos ellos, pero más llamativos o predominantes en unos que en otros. La peculiar e insistente combinación de un cierto diseño melódico, rítmico, armónico, textural, que aplican sobre cualquier tipo de escena, al margen de los clichés utilizados en ellas, determinando el carácter imperante en sus creaciones. Los temas –esencia e

impulso de estas composiciones– son el principal reflejo de tales procedimientos. Estos resultan a veces tan acusados y reiterativos que marcan uniformemente las producciones de algunos compositores hasta el punto de que los únicos rasgos distintivos entre las diversas melodías son el compás y el modo mayor o menor en que están escritas. El predominio de uno u otro género cinematográfico en la filmografía de cada autor puede igualmente definir parte de su estilo.

Jesús García Leoz, con una obra tan cuantiosa como variada, sobresale no solo por la diversidad de géneros filmicos acaparados, sino por la riqueza de recursos estilísticos aportada en cada trabajo. El romanticismo, impresionismo y ciertos toques expresionistas, el folclore extranjero y nacional, los ritmos latinos y el *jazz*, las piezas con referentes al espacio religioso o al militar, se dan cita en muchas de sus partituras, con un original uso del contrapunto, la modalidad, la libertad rítmica y la versatilidad armónica.

El diseño de temas grandilocuentes y apasionados, que enfatizan sin templanza los momentos románticos y dramáticos, y unifican el filme con sus múltiples intervenciones llegando incluso al monotematismo, caracterizan la producción de Quintero Muñoz, matizada por los ritmos sincopados propios del *jazz* y de la música de baile con que acompaña incidental y diegéticamente las comedias. Manuel Parada, por el contrario, opta por melodías sosegadas interpretadas por pequeños conjuntos instrumentales, que proporcionan ternura a las escenas emotivas, en contraste con el aire arcaico y rígido de los temas marciales y dramáticos, los más señalados de su legado filmico, en el que también hay cabida para el folclore nacional, tanto a nivel diegético como incidental.

La obra de Ruiz de Azagra, muestra temas que sobresalen por su delicadeza y discreción, o por el humor en convivencia con la música regional y el *jazz*. Este último elemento predomina en el trabajo de Duran i Alemany unido a los efectos de diversa índole que inundan sus numerosas bandas sonoras en el género cómico, sin abandonar la exaltación desmesurada que tiñe ocasionalmente el moderado romanticismo de sus temas afectivos. El sentimentalismo comedido domina asimismo la obra de Muñoz Molleda, con el que ambienta situaciones agradables y trágicas, incorporando el folclore español y la música clásico-romántica en la recreación diegética de escenarios. La reiteración temática y el monotematismo aparecen reflejados en las partituras de Ferrés i Mussolas, de carácter reservado en las situaciones amorosas y enérgico en los momentos de tensión.

Aunque el estilo sinfónico y la música popular conforman la obra de cada uno de los autores, cabe mencionar un caso característico de uniformidad, el de Manuel López-Quiroga que, no solo se especializó en la composición de temas folclóricos, sino que lo concretó a la música andaluza. Además de los musicales, amenizó las comedias y los dramas con este tipo de melodías, aplicándolas tanto en la confección de la música de fondo como de pantalla, para todo tipo de escenas, resaltando con ello la ambientación del escenario por encima de las demás funciones de la banda sonora.

Indistintamente del tamaño de sus filmografías, todos los compositores recurrieron a la práctica del autoplagio en mayor o menor número de ocasiones, como consecuencia de la escasez de tiempo ocasionada por la premura del estreno. Dicha técnica, que entrañaba la inclusión de un mismo tema en diferentes filmes, llegaba incluso más lejos, incorporando dicho fragmento en escenas de contenido temático similar en los distintos largometrajes, con la misma función y efecto en todas ellas (caracterización de personajes, recreación de escenarios, ambientación de situaciones sentimentales, entre otras.)

Si bien el espacio filmico y creativo objeto de este estudio muestra un buen número de convergencias y similitudes entre los procedimientos compositivos, consideramos que el análisis musicológico de las bandas sonoras de más de un centenar de largometrajes correspondientes a esta cinematografía y su nexo con la imagen, ha permitido determinar la constitución y asociación de los recursos empleados por los compositores –clichés, estilo sinfónico, diferentes tipologías de la música popular, autoplagio...– y su pertinencia funcional en escenas fílmicas dispares. Esta investigación hace evidente el vínculo cognitivo del espectador con situaciones y estados emocionales validados por los elementos estructurales y sistemáticos de la música. Asimismo fue posible establecer –también mediante el análisis musicológico– algunos de los rasgos que distinguieron cualitativamente la individualidad compositiva de un grupo de creadores representativos de este espacio de la historiografía musical y cinematográfica españolas.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. <<Música. Juan Durán Alemany>>. *Radiocinema*, año V, nº 93, 30 de octubre de 1943.

ANÓNIMO. <<La música en el cine para 1947>>. *Radiocinema*, año VIII, nº 130, 1 de diciembre de 1946.

ANÓNIMO. <<Los oficios del cine. El músico. Cómo se hace la partitura de una película. Charla con el maestro Leoz, que ha hecho sesenta>>. *Primer Plano*, año VII, nº 315, 27 de octubre de 1946.

ABEL, Richard / ALTMAN, Rick (Eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981.

AGUILAR, Carlos. *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra, 2007.

ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. Nueva York / Londres: Routledge, The American Film Institute, 1992.

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

AMO, Álvaro del. *Comedia cinematográfica española*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

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

ATKINS, Irene Kahn. *Source Music in Motion Pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; Londres: Associated University Presses, 1983.

AUMONT, Jacques / MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BEAUVAIS, Yann (ed.). *Musique film*. París: Cinémathèque française, 1986.

BELL, David A. *Getting the Best Score for your Film: A Filmmakers' Guide to Music Scoring*. Los Ángeles: Silman-James Press, 1994.

BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical en radio y televisión: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2005.

BENÍTEZ, José M^a / CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora: diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996.

BORAU, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BORDWELL, David / THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

BOWERS, Q. David. *Nickelodeon Theatres and their Music*. Vestal, Nueva York: Vestal Press, 1986.

BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. Stirling: University of Stirling, 2003.

BUHLER, James / FLINN, Caryl / NEUMEYER, David (eds.). *Music and Cinema*. Hanover: University Press of New England, 2000.

BURLINGAME, John. *Sound and Vision: Sixty Years of Motion Picture Soundtracks*. Nueva York: Billboard Books, an imprint of Watson-Guption Publications, 2000.

BURT, George. *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española: once jornadas (1896-1949)*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949.

CALVO, Fernando (coord.). *Evolución de la Banda Sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

CAMERON, Evan William. *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*. Nueva York: Redgrave Pub, 1980.

CANET, Fernando. *2002: narración cinematográfica*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. <<La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte>>. En: *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: tomo II: textos y debates* (Murcia, 1991). Coord. Emilio C. GARCÍA FERNÁNDEZ / PÉREZ PERUCHA, Julio. Madrid: Editorial Complutense / A.E.H.C., 1994, p. 21.

CAPARRÓS LERA, José María. *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2000.

_____. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

CARMONA, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel, 2007.

_____. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T & B, 2008.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.

_____. *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. 2vols. Madrid: ICCMU, 2006.

_____. *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. 10 vols. Madrid: SGAE, 2011.

CASTÁN PALOMAR, F. <<2 minutos en la calle con el maestro Leoz. Semejanzas y diferencias entre la música cinematográfica y la teatral>>. *Primer Plano*, nº 443, 10 de abril de 1949.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2000.

CEBOLLADA, Pascual / RUBIO GIL, Luis. *Cronología: enciclopedia del cine español*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

CHIGLEY, Richard. *Movie Musicals on Record: A Directory of Recordings of Motion Picture Musicals, 1927-1987*. Nueva York: Greenwood Press, 1987.

CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

COLÓN PERALES, Carlos. *Rota-Fellini Sevilla: Anales de la Universidad Hispalense, Serie Filosofía y Letras*, 1981.

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

_____. *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar, 1993.

_____/ INFANTE, Fernando / LOMBARDO, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

COMA, Javier. *Las canciones del gran Hollywood*. Madrid: Notorius, 2010.

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

COMPANY, J. M. *Formas y perversiones del compromiso: el cine español de los años cuarenta*. Valencia: Ediciones Episteme, 1997.

CRAIG, Warren. *The Great Songwriters of Hollywood*. San Diego: Barnes, 1980.

CUÉLLAR, Carlos A. *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV, 1998.

- CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- _____. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: 33 Festival del Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2003.
- DAPENA, Gerard. <<Spanish film scores in early Francoist cinema 1940-1950>>. *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1-2 (2002), pp. 141-151.
- DARBY, William / DU BOIS, Jack. *American Film Music : Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson (N. C.): McFarland, 1990.
- DAWN, Tony. *Speakin' de cine en jazz*. Fuenlabrada, Madrid: Entrelíneas, 2009.
- EHRENSTEIN, David / REED, Bill. *Rock on film*. Nueva York: Deliah-Putnam, 1982.
- ESPÍN, M. / MOLINA, R. / PIDAL, M. A. *Quiroga, un genio sevillano*. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- ESTEBAN PLAZA, Ricardo (ed.). *Tócala otra vez, Óscar*. Madrid: Ilarion, 2011.
- FANÉS, Félix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- FAULKNER, Robert R. *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick: Transaction Books, 1983.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Jesús Leoz*. Madrid: Ateneo, 1953.
- FESTIVAL de Cine Español de Málaga. *La música de mis sueños: colección privada de Gerardo Vega*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, 2001.
- FRAILE, Teresa. *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2010.
- GABBARD, Krin. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.
- GALÁN, Diego. <<El cine español de los años cuarenta>>. En: *Un siglo de cine español*. Coord. Román GUBERN. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000 (*Cuadernos de la Academia*, 1), pp. 113-128.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962.
- GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *Jesús García Leoz*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- GARCÍA MANGAS, Susana. *La Filmoteca, centro de conservación del cine Microforma: el caso español*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

GARCÍA MAROTO, Eduardo. / GARCÍA BERLANGA, Luis. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés, 1988.

GASCA, Luis. *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta, 1998.

GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. / CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T. *Catálogo del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

GORBMAN, Claudia. <<Narrative Film-Music>>. *Yale French Studies*. New Haven, 60 (1980), pp. 183-203.

_____. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GREEN, Stanley. *The Encyclopedia of the Musical Film*. Nueva York / Oxford: Oxford University Press, 1981.

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

GUILLOT, Eduardo. *Rock et ciné*. Valencia: La Máscara, 2000.

_____. (coord.). *¡Rock acción!: ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avant press, 2008.

HAGEN, Earle. *Scoring for Films: A Complete Text*. Nueva York: E.D.J. Music / Criterion Music Corp., 1971.

HARRELL, Jean Gabbart. *Soundtracks: A Study of Auditory Perception, Memory and Valuation*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1986.

HISCHAK, Thomas S. *The American Musical Film Song Encyclopedia*. Westport (Connecticut); Londres: Greenwood Press, 1999.

HOFMANN, Charles. *Sounds for Silent*. Nueva York: DBS Publications, 1970.

HUESO, Ángel Luis. *Catálogo del cine español. Volumen F4, Films de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1998.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *El teatro lírico español*. La Coruña: Diputación Provincial, 1991-1996.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves / GALLEGU CUADRADO, M^a Pilar. *Catálogo de discos de 78 rpm en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 2vols., 1988.

JÓDAR, Julián de (dir.). *Bandas sonoras originales*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1995.

KARLIN, Fred / WRIGHT, Rayburn. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. Nueva York: Schirmer Books, 1990.

_____. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. Nueva York: Schirmer Books, 1994.

LABANYI, Jo. <<Raza, género y denegación en el cine del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas>>. *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 32 (1999), pp. 23-42.

LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.

LACOMBE, Alain. *Des compositeurs pour l'image*. París: Musique et promotion, 1982.

LARKIN, Colin (ed.). *The Guinness Who's Who of Film Musicals and Musical Films*. Enfield: Middlesex, Guinness, 1994.

LARSON, Randall D. (ed.). *Film Music Around the World*. San Bernardino (CA): Borgo Press, 1987.

LEK, Robert van der. *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity Between Two Genres of Drama Analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

LIMBACHER, James L. *Film Music: From Violins to Video*. Metuchen (N.J.): The Scarecrow Press, 1974.

LLUÍS I FALCÓ, Josep. <<Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada>>. *Música de cine* (Valencia), 6 (Abril, 1991).

_____. <<Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica>>. *D'Art* (Barcelona), 21 (1995), pp. 169-186.

_____. <<El cinema>>. En *Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, vol. 7. Barcelona: Ed. 62, 2001, pp. 203-232.

_____. <<Tipologías de aparición del músico en el cine y su aplicación al cine español (1930-2000)>>. *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1-2 (2002), pp. 127-128.

_____. <<Compositores clásicos en el cine español>>. En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 317-332.

_____. *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals: Pòrtic, 2009.

LÓPEZ, José Luis. *Diccionario de películas españolas*. Madrid: Ediciones J. C., 2000.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Universidad de Granada (2009). Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno. (Recurso electrónico CD-ROM).

_____. <<Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española>>. *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005). Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Oviedo, pp. 1029-1050.

_____. <<Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)>>. *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010). VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 573-601.

_____. <<Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz>>. En: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 333-356.

_____. <<Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión>>. *Trípodos* 26, pp. 53-66

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

LUSTIG, Milton. *Music Editing for Motion Pictures*. Nueva York: Hastings House, 1980.

MÁLAGA, Álvaro / GARCÍA, Amaya Sara. <<La música en el cine de propaganda: Raza>>. En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 471-483.

MANCINI, Henry. *Sounds and Scores: A Practical Guide to Professional Orchestration*. Northridge Music, 1962.

MANNINO, Franco. *Visconti e la música*. Lucca: Akademos & Lim, 1994.

MANVELL, Roger / HUNTLEY, John. *The Technique of Film Music*. Nueva York: Hasting House, 1975.

MARÍN CORBÍ, Fernando. <<Figuras, gesto, afecto y retórica en la música>>. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 2007, vol. 23, nº 1, pp. 11-52

MARMORSTEIN, Gary. *Hollywood Rhapsody: Movie Music and its Makers, 1900 to 1975*. Nueva York: Schirmer Books; Londres: Prentice Hall International, 1997.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto. *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

MARZAL, José Javier. *Ciudadano Kane: Orson Welles (1941)*. Valencia: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2000.

McCARTY, Clifford (ed.). *Film Music I*. Nueva York-Londres: Garland, 1989.

_____. *Film Composers in America: A Filmography 1911-1970*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

McDONALD, Lawrence E. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. Nueva York: Ardsley House Publishers, 1998.

McGOWAN, Kenneth. *Behind the Screen: The History and Techniques of the Motion Picture*. Nueva York: Delacorte Press, 1965.

MEEKER, David. *Jazz in the Movies: A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*. Londres: Talisman Books, 1977.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid: Rialp, 1965.

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

MIRANDA, Laura. <<El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de autarquía: de Raza a Los últimos de Filipinas>>. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (2007), pp. 195-227.

_____. <<La música en el cine policíaco de Edgar Neville. Del cosmopolitismo hollywoodiense al casticismo de posguerra. Propuesta de análisis audiovisual>>. *Revista de Musicología*, XXXII, 2, (2009). VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, pp. 685-700.

_____. *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Universidad de Oviedo (2011). Tesis doctoral dirigida por Celsa Alonso González. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10651/12897>

MITCHELL, Timothy. *Flamenco Deep Song*. Londres y New Haven: Yale University Press, 1994.

MOIX, Terenci. *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

MONTERDE, José Enrique. <<El cine de la autarquía (1939-1950)>>. En: GUBERN, Román / MONTERDE, José Enrique / PÉREZ PERUCHA, Julio / RIAMBAU, Esteve / TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 181-238.

MORGAN, David. *Knowing the Score: Film Composers Talk about the Art, Craft, Blood, Sweat and Tears of Writing Music for Cinema*. Nueva York: Harper Entertainment, 2000.

MOST, Jacob. *Así se crea cine: métodos prácticos para realizar el guion, la producción, la dirección, el rodaje, el montaje y la sonorización, desde la primera toma hasta la proyección de la película*. Barcelona: Rosaljai, 1997.

MOUËLLIC, Gilles. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 2011.

MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.

MUNDY, John. *Popular Music on Screen: From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

MUNSÓ CABÚS, Juan. *Cine musical de Hollywood*. Barcelona: Film ideal, 1997.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*. Princeton (New Yearsy): Princeton University Press, 1990.

NAVARRO, Francesc (dir.). *Cine & música*. 3vols., Barcelona: Salvat, 1997.

NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

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

OLARTE, M. (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005.

_____. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009

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

PADROL, Joan. *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.

_____. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones: Festival Ibérico de Cine, 2006.

_____. *Diccionario de bandas sonoras*. Madrid: T & B, 2007.

PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine* (Microforma). Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

PALMER, Christopher. *The Composer in Hollywood*. Londres / Nueva York: Marion Boyars, 1990.

PÉREZ AGUSTÍ, Adolfo. *Cine musical*. Madrid: Adolfo Pérez Agustí, 2003.

PÉREZ MERINERO, Carlos. *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*. Barcelona: Larousse, 2003.

PÉREZ PERUCHA, Julio. (ed.). *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1997.

PÉREZ SEVILLA, G. (dir.). *Historia de la música del cine*. Barcelona: Euroliber, 1994.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al Franquismo*. Almería: Zéjel Editores, 1989.

_____. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada: Universidad de Granada, 2001. [Recurso electrónico CD-ROM].

PIDAL FERNÁNDEZ, M^a de los Ángeles. <<La contribución del maestro Quiroga al cine español e hispanoamericano>>. En: *Scripta. Estudios en homenaje a Élide García García*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.

PINEDA NOVO, Daniel. *Las folklóricas*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1990.

PLAZA, Martín de la. *Maestro Quiroga, compositor: de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

PORCILE, François. *La musique à l'écran*. París : Editions du Cerf, 1969.

PRENDERGAST, Roy M. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. Nueva York-Londres: W.W. Norton & Company, 1992.

PUJOL BAULENAS, Jordi. *Melodías populares del cine español de los años 40* (notas al CD). Barcelona: Blue Moon, 1997.

RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2008.

RANDEL, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza, 1997.

REATANA, Álvaro. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro, 1967.

RODRÍGUEZ CERDÁN, David. <<La música de cine en España>>. *Scherzo* (Madrid), abril 2007, n° 218, pp. 126-129.

RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.

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

_____. *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. Universidad Politécnica de Valencia (2004). Tesis doctoral dirigida por Eulalia Adelantado Mateu. [Recurso electrónico CD-ROM].

_____. <<La música en el cine español en los primeros años del franquismo>>. En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 467-470.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002.

_____. *El lenguaje cinematográfico: gramática, género, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.

ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

ROMERO GUALDA, M^a Victoria. *Vocabulario de cine y televisión*. Pamplona: EUNSA, 1977.

ROMNEY, Jonathan / WOOTTON, Adrian. *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. Londres: British Film Institute, 1995.

RONA, Jeffrey C. *The Reel World: Scoring for Pictures*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000.

RONDOLINO, Gianni. *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica*. Turín: UTET Librería, 1991.

ROSEN, Charles. *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

RUBIO, Ramón. *Catálogo del cine español*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1985.

RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: edición del autor, 1960.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove, 2001.

SADOUL, Georges. *Diccionario del cine*. Madrid: Istmo, 1977.

SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

SÁNCHEZ VIEDMA, Ramón / BLANCO TREJO, Florentino. <<La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de El orfanato>>. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2012, vol. 7, nº 2, pp. 11-42.

SCHARF, Walter. *The History of Film Scoring*. Studio City, California: Cinema Songs, 1988.

SCHELLE, Michael. *The Score: Interviews With Film Composers*. Silman-James Press, 1999.

SEDEÑO, Ana M^a. *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2005.

SEGUÍN, J. C. *Historia del cine español*. Madrid: Acento Editorial, 1995.

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

SKILES, Marlin. *Music Scoring for TV & Motion Pictures*. Blue Ridge Summit: Tab Books, 1976.

SKINNER, Frank. *Underscore*. Nueva York: Criterion Music, 1960.

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Nueva York: Columbia University Press, 1998.

SMITH, Steven C (ed.). *Film Composer's Guide*. Los Ángeles: Lone Eagle, 1990.

SONNESCHEIN, David. *Sound Design the Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Seattle: Michael Wiese Productions, 2001.

TAGG, Philip. / CLARIDA, Robert. *Ten Little Title Tunes*. Montreal: The Mass Media Music Scholars Press, 2003.

TAGG, Philip. <<La película del libro de la música: sobre la necesidad de repensar las maneras de explicar el significado musical>>. Conferencia presentada en el VII Congreso de la IASPM-AL, La Habana, junio de 2006. Disponible en: <http://www.tagg.org/articles/habana06v1.html>.

_____. <<Para qué sirve un musema. Antidepresivos y la gestión musical de la angustia>>. Conferencia presentada en el V congreso de la IASPM-AL, Río de Janeiro, junio de 2004. Disponible en: <http://www.iaspml.net/wp.../12/PARA-QUE-SIRVE-UN-MUSEMA-esp1.pdf>.

TAIBO, Paco Ignacio. *La música de Agustín Lara en el cine*. México, D. F: Universidad Nacional Autónoma, 1984.

THOMAS, Tony. *Music for the Movies*. South Brunswick, Barnes and Company, 1977.

TIMM, Larry M. *The Soul of Cinema: An Appreciation of Film Music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2003.

TONKS, Paul. *Film Music*. Londres: Harpenden-Pocket Essentials, 2001.

- TORRES, Augusto. *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- UTRERA, Claudio. (ed.). *La música en el cine: III edición*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.
- _____. (ed.). *La música en el cine: IV edición: 2-23 de mayo de 1990*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1990.
- UTRERA MACÍAS, Rafael. *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones J.C., 1985.
- VALLS GORINA, Manuel / PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- WEIS, Elisabeth / BELTON, John (eds.). *Film Sound: Theory and Practice*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- _____. <<Principios informadores de la música de cine>>. En: *La música en los medios audiovisuales*. Ed. Matilde OLARTE. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 155-204.
- VV.AA. *II Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1988.
- _____. *III Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1989.
- _____. *V Encuentro Internacional de Música de Cine*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1991.
- _____. *IX Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1995.
- _____. *XII Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1998.

Recursos web

- All Movie Guide*. <http://www.allmovie.com>
- Associació catalana per a la difusió de la música de cinema*. <http://usuarios.lycos.es/ACDMC2/present.html>
- Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura (España)*. <http://www.mcu.es/cine/index.html>.

Biblioteca Nacional de España (Madrid). <http://www.bne.es>

Círculo de escritores cinematográficos. <http://www.cinecec.com>

Compositores Cinematográficos del Estado Español
<http://usuarios.lycos.es/compositores>

Historia y crítica del cine español (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes).
http://www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/cine_estatica.shtml

IVAC, la filmoteca. <http://www.ivac-lafilmoteca.es>

Teseo. <http://www.mcu.es/TESEO/teseo.html>

The Film Database. <http://www.citwf.com>

The Internet Movie Data Base (IMDB). <http://spanish.imdb.com>

Discografía

DURAN I ALEMANY, Joan. *Quimera: fox lento. Barrabás: foxtrot*. (1 disco: 78 rpm). Mercedes Vecino con acompañamiento de la Orquesta Martín de la Rosa. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

_____. *El kurukú: foxtrot de la película, Mi enemigo el doctor. Muchacha original: foxtrot de la película, Ángela es así*. (1 disco: 78 rpm). Rudy Wood y su orquesta. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

GARCÍA LEOZ, Jesús. *José Nieto dirige la música de Jesús García Leoz* (CD). Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. José Nieto (dir.). Madrid: Fundación Autor / SGAE / Karonte. 1999.

GURIDI, Jesús. *Sevilla: Música de cine* (CD). Orquesta y Coro Nacionales de España. Carmelo Bernaola (dir.). Sevilla: Diputación de Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1989.

LÓPEZ-QUIROGA, Manuel. *Olé catapún: tonadilla-canción; Maja y condesa: habanera-canción*. (1 disco: 78 rpm). Imperio Argentina acompañada por la Gran Orquesta Sinfónica Columbia. M. L. Quiroga (dir.). San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1944.

PARADA, Manuel. *José Nieto dirige la música de Manuel Parada* (CD). Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. José Nieto (dir.). Madrid: Fundación Autor / SGAE, 2000.

QUINTERO, Juan. *José Nieto dirige la música de Juan Quintero* (CD). Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava y Coro del Teatro Nacional de Eslovaquia. José Nieto (dir.). Madrid: Fundación Autor, 1998.

RUIZ DE AZAGRA, José. *¡Dale que dale!:* vals ranchera de la película, *El pobre rico*. *Tipolino: foxtrot de la película, Un marido a precio fijo*. (1 disco: 78 rpm). Manuel Gozalbo con Trío Mejicano y Orquesta Gran Casino; Cuarteto vocal Orpheus. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

_____. *No me quieras: zambra de la película, La gitana y el rey. Bulerías del Tato*. (1 disco: 78 rpm). Antoñita Colomé con acompañamiento de orquesta. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1946.

TURINA, Joaquín. *Antón García Abril dirige la música cinematográfica de Joaquín Turina* (1 disco: 33 1/3 rpm). Sevilla: Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1987.

VV. AA. *Melodías populares del cine español de los años 40*. (2 CDs). Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas, 1997.

ANEXOS

ANEXO 1. PELÍCULAS VISIONADAS

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO ¹	COMPOSITOR
<i>A dos grados del ecuador</i>	1950	Ángel Vilches	Bélico	Jesús García Leoz
<i>Abel Sánchez</i>	1946	Carlos Serrano de Osma	Drama	Jesús García Leoz
<i>Alhucemas</i>	1948	José López Rubio	Bélico	Manuel Parada de la Puente
<i>Ángela es así</i>	1944	Ramón Quadreny	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Apartado de correos 1001</i>	1950	Julio Salvador	Policiaco	Ramón Ferrés i Mussolas
<i>Aventura</i>	1942	Jerónimo Mihura	Comedia	Manuel Parada de la Puente
<i>Aventuras de don Juan de Mairena</i>	1948	José Buchs	Aventuras	Manuel Parada de la Puente
<i>Balarrasa</i>	1950	José Antonio Nieves Conde	Drama	Jesús García Leoz
<i>Barrio</i>	1947	Ladislao Vajda	Drama	Jesús García Leoz
<i>Boda accidentada</i>	1942	Ignacio F. Iquino	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Boda de Quinita Flores, La</i>	1943	Gonzalo P. Delgrás	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Boda en el infierno</i>	1942	Antonio Román	Drama	José Muñoz Molleda
<i>Botón de ancla</i>	1947	Ramón Torrado	Comedia	Jesús García Leoz
<i>Brindis a Manolete</i>	1948	Florián Rey	Drama	José Muñoz Molleda, Manuel López-Quiroga
<i>Café de París</i>	1943	Edgar Neville	Comedia	José Muñoz Molleda
<i>Camino de Babel, El</i>	1944	Jerónimo Mihura	Comedia	Manuel Parada de la Puente
<i>Canelita en rama</i>	1942	Eduardo García Maroto	Musical	Manuel López-Quiroga
<i>Casa de la lluvia, La</i>	1943	Antonio Román	Drama	José Muñoz Molleda
<i>Chica de opereta, Una</i>	1943	Ramón Quadreny	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Cigarra, La</i>	1948	Florián Rey	Musical	Manuel López-Quiroga
<i>Cinco lobitos</i>	1945	Ladislao Vajda	Comedia	Jesús García Leoz
<i>Clavo, El</i>	1944	Rafael Gil	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Condesa María, La</i>	1942	Gonzalo P. Delgrás	Drama	José Ruiz de Azagra
<i>Confidencia</i>	1947	Jerónimo Mihura	Drama	Manuel Parada de la Puente

¹ Se sigue la clasificación común a las fuentes bibliográficas consultadas.

<i>Correo de Indias</i>	1942	Edgar Neville	Drama	José Muñoz Molleda, Manuel López- Quiroga
<i>Correo del rey</i>	1950	Ricardo Gascón	Aventuras	Joan Duran i Alemany
<i>Crimen de la calle Bordadores, El</i>	1946	Edgar Neville	Policíaco	José Muñoz Molleda
<i>Crimen de Pepe Conde, El</i>	1946	José López Rubio	Comedia	Manuel López- Quiroga
<i>Crimen en el entreacto</i>	1950	Cayetano Luca de Tena	Policíaco	Manuel Parada de la Puente
<i>Cristina Guzmán</i>	1943	Gonzalo P. Delgrás	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Cuatro mujeres</i>	1947	Antonio del Amo	Drama	Jesús García Leoz
<i>Cuentos de la Alhambra</i>	1950	Florián Rey	Comedia	Jesús García Leoz
<i>Dama del armiño, La</i>	1947	Eusebio Fernández Ardavín	Drama	Jesús García Leoz
<i>De mujer a mujer</i>	1950	Luis Lucía	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Deliciosamente tontos</i>	1943	Juan de Orduña	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Despertó su corazón</i>	1949	Jerónimo Mihura	Comedia	Ramón Ferrés i Mussolas
<i>Destino se disculpa, El</i>	1945	José Luis Sáenz de Heredia	Fantástico	Manuel Parada de la Puente
<i>Difunto es un vivo, El</i>	1941	Ignacio F. Iquino	Comedia	José Ruiz de Azagra, Joan Duran i Alemany
<i>Domingo de carnaval</i>	1945	Edgar Neville	Drama	José Muñoz Molleda
<i>Don Juan</i>	1950	José Luis Sáenz de Heredia	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Don Juan de Serrallonga</i>	1948	Ricardo Gascón	Aventuras	Joan Duran i Alemany
<i>Doña María “la Brava”</i>	1948	Luis Marquina	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Dos cuentos para dos</i>	1947	Luis Lucía	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Drama nuevo, Un</i>	1946	Juan de Orduña	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Dulcinea</i>	1946	Luis Arroyo	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Ella, él y sus millones</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Eloísa está debajo de un almendro</i>	1943	Rafael Gil	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Eres un caso</i>	1946	Ramón Quadreny	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Escándalo, El</i>	1943	José Luis Sáenz de Heredia	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Facultad de letras</i>	1950	Pío Ballesteros	Comedia	Jesús García Leoz

<i>Fantasma y doña Juanita, El</i>	1944	Rafael Gil	Fantástico	Juan Quintero Muñoz
<i>Fe, La</i>	1947	Rafael Gil	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Fiesta sigue, La</i>	1948	Enrique Gómez	Drama	Jesús García Leoz
<i>Fin de curso</i>	1943	Ignacio F. Iquino	Comedia	Ramón Ferrés i Mussolas, Joan Duran i Alemany
<i>Florista de la reina, La</i>	1940	Eusebio Fernández Ardavín	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Fortunato</i>	1941	Fernando Delgado	Comedia	Jesús García Leoz
<i>Ha entrado un ladrón</i>	1949	Ricardo Gascón	Drama	Joan Duran i Alemany
<i>Héroes del 95</i>	1947	Raúl Alfonso	Bélico	Joan Duran i Alemany
<i>Hijo de la noche, El</i>	1949	Ricardo Gascón	Drama	Joan Duran i Alemany
<i>Hombre de los muñecos, El</i>	1943	Ignacio F. Iquino	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Hombre que las enamora, El</i>	1944	José María Castellví	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Hombre que se quiso matar, El</i>	1942	Rafael Gil	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Hombre va por el camino, Un</i>	1949	Manuel Mur Oti	Drama	Jesús García Leoz
<i>Hombres sin honor</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Policiaco	Ramón Ferrés i Mussolas
<i>Huella de luz</i>	1942	Rafael Gil	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Ídolos</i>	1943	Florián Rey	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Inés de Castro</i>	1944	J. Leito de Barros	Histórico	José Muñoz Molleda
<i>Inquietudes de Shanti Andía, Las</i>	1947	Arturo Ruiz-Castillo	Drama	Jesús García Leoz
<i>Jalisco canta en Sevilla</i>	1948	Fernando de Fuentes	Musical	Manuel López-Quiroga
<i>Ladrón de guante blanco, Un</i>	1945	Ricardo Gascón	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Locura de amor</i>	1948	Juan de Orduña	Histórico	Juan Quintero Muñoz
<i>Lola Montes</i>	1944	Antonio Román	Biográfico	Manuel Parada de la Puente
<i>Lola se va a los puertos, La</i>	1947	Juan de Orduña	Musical	Jesús García Leoz
<i>Maja del capote, La</i>	1944	Fernando Delgado	Drama	Jesús García Leoz
<i>Malvaloca</i>	1942	Luis Marquina	Comedia	José Ruiz de Azagra
<i>Manigua sin Dios, La</i>	1948	Arturo Ruiz-Castillo	Histórico	Jesús García Leoz
<i>María Fernanda "la Jerezana"</i>	1946	Enrique Herreros	Policiaco	Jesús García Leoz
<i>Mariona Rebull</i>	1947	José Luis Sáenz de Heredia	Drama	Manuel Parada de la Puente

<i>Marqués de Salamanca, El</i>	1948	Edgar Neville	Biográfico	José Muñoz Molleda
<i>Mi adorado Juan</i>	1949	Jerónimo Mihura	Comedia	Ramón Ferrés i Mussolas
<i>Mies es mucha, La</i>	1949	José Luis Sáenz de Heredia	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Misterioso viajero del Clipper, El</i>	1946	Gonzalo P. Delgrás	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Mujer cualquiera, Una</i>	1949	Rafael Gil	Policiaco	Manuel Parada de la Puente
<i>Nada</i>	1947	Edgar Neville	Drama	José Muñoz Molleda
<i>Niña de Luzmela, La</i>	1949	Ricardo Gascón	Drama	Joan Duran i Alemany
<i>Noche fantástica</i>	1943	Luis Marquina	Drama	José Ruiz de Azagra
<i>Noventa minutos</i>	1949	Antonio del Amo	Drama	Jesús García Leoz
<i>Obsesión</i>	1947	Arturo Ruiz-Castillo	Drama	Jesús García Leoz
<i>Olé torero</i>	1948	Benito Perojo	Comedia	Manuel López-Quiroga
<i>Oro y marfil</i>	1947	Gonzalo P. Delgrás	Comedia	Manuel López-Quiroga
<i>Pacto de silencio</i>	1949	Antonio Román	Policiaco	Ramón Ferrés i Mussolas
<i>Paz</i>	1949	José Díaz Morales	Bélico	Manuel Parada de la Puente
<i>Pepe Conde</i>	1941	José López Rubio	Comedia	Manuel López-Quiroga
<i>Pirata Bocanegra, El</i>	1946	Ramón Barreiro	Aventuras	Jesús García Leoz
<i>Póker de ases</i>	1947	Ramón Barreiro	Aventuras	Jesús García Leoz
<i>Porque te vi llorar</i>	1941	Juan de Orduña	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Princesa de los Ursinos, La</i>	1947	Luis Lucia	Histórico	José Ruiz de Azagra, Manuel López-Quiroga
<i>Pródiga, La</i>	1946	Rafael Gil	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Raza</i>	1941	José Luis Sáenz de Heredia	Bélico	Manuel Parada de la Puente
<i>Rosas de otoño</i>	1943	Juan de Orduña	Drama	Juan Quintero Muñoz
<i>Rumbo</i>	1949	Ramón Torrado	Comedia	Manuel López-Quiroga
<i>Santuario no se rinde, El</i>	1949	Arturo Ruiz-Castillo	Bélico	Jesús García Leoz
<i>Se le fue el novio</i>	1945	Julio Salvador	Comedia	Joan Duran i Alemany
<i>Sin uniforme</i>	1948	Ladislao Vajda	Aventuras	Jesús García Leoz
<i>Sirena negra, La</i>	1947	Carlos Serrano de Osma	Drama	Jesús García Leoz
<i>Sótano, El</i>	1949	Jaime de Mayora	Drama	Manuel Parada de la Puente
<i>Tambor del Bruch, El</i>	1948	Ignacio F. Iquino	Bélico	Ramón Ferrés i Mussolas

<i>Tarjeta de visita</i>	1944	Antonio de Obregón	Drama	Jesús García Leoz
<i>Te quiero para mí</i>	1944	Ladislao Vajda	Comedia	Jesús García Leoz
<i>Testamento del virrey, El</i>	1944	Ladislao Vajda	Comedia	Jesús García Leoz
<i>Torbellino</i>	1941	Luis Marquina	Musical	José Ruiz de Azagra, Manuel López-Quiroga
<i>Torre de los siete jorobados, La</i>	1944	Edgar Neville	Fantástico	José Ruiz de Azagra
<i>Traje de luces, El</i>	1947	Edgar Neville	Drama	José Muñoz Molleda
<i>Treinta y nueve cartas de amor</i>	1949	Francisco Rovira Beleta	Comedia	Manuel Parada de la Puente
<i>Tres ladrones en la casa</i>	1948	Raúl Cancio	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Turbante blanco</i>	1944	Ignacio F. Iquino	Comedia	Ramón Ferrés i Mussolas, Joan Duran i Alemany
<i>Tuvo la culpa Adán</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Último caballo, El</i>	1950	Edgar Neville	Comedia	José Muñoz Molleda
<i>Últimos de Filipinas, Los</i>	1945	Antonio Román	Bélico	Manuel Parada de la Puente
<i>Viaje sin destino</i>	1942	Rafael Gil	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Vida empieza a medianoche, La</i>	1944	Juan de Orduña	Comedia	Juan Quintero Muñoz
<i>Vida en sombras</i>	1948	Lorenzo Llobet Gracia	Drama	Jesús García Leoz
<i>Vida en un hilo, La</i>	1945	Edgar Neville	Comedia	José Muñoz Molleda

ANEXO 2. ÍNDICE DE TRANSCRIPCIONES

<i>A dos grados del ecuador</i> (1950, Jesús García Leoz).....	530
<i>Abel Sánchez</i> (1946, Jesús García Leoz) 309, 315, 325, 351, 399, 488, 511, 514, 515, 530	
<i>Alhucemas</i> (1948, Manuel Parada de la Puente).....	256-257, 450
<i>Ángela es así</i> (1944, Joan Duran i Alemany).....	282-283, 422, 427
<i>Apartado de correos 1001</i> (1950, Ramón Ferrés i Mussolas).....	367-368
<i>Aventura</i> (1942, Manuel Parada de la Puente) 132-133, 173, 182, 238, 254, 268-269, 446, 574, 579, 589, 592	
<i>Aventuras de don Juan de Mairena</i> (1948, Manuel Parada de la Puente) 189, 200-201, 234, 248, 288, 430, 445-446	
<i>Balarrasa</i> (1950, Jesús García Leoz).....	355
<i>Barrio</i> (1947, Jesús García Leoz).....	180, 493, 530
<i>Boda accidentada</i> (1942, Joan Duran i Alemany) 282, 333, 405-406, 417, 457, 458-459, 620, 625, 630	
<i>Boda de Quinita Flores, La</i> (1943, José Ruiz de Azagra).....	287, 306, 608, 617
<i>Boda en el infierno</i> (1942, José Muñoz Molleda).....	175, 220, 263, 638, 645
<i>Botón de ancla</i> (1947, Jesús García Leoz) 135, 174, 215, 264, 318-319, 385, 392, 489, 502, 504, 505, 519	
<i>Brindis a Manolete</i> (1948, José Muñoz Molleda, Manuel López-Quiroga) 249, 372, 387	
<i>Café de París</i> (1943, José Muñoz Molleda).....	455-456, 634
<i>Camino de Babel, El</i> (1944, Manuel Parada de la Puente)....	266, 275-276, 293-294, 577
<i>Canelita en rama</i> (1942, Manuel López-Quiroga).....	402-403, 439-440, 476-477, 480
<i>Casa de la lluvia, La</i> (1943, José Muñoz Molleda).....	167, 632-633, 634, 638
<i>Chica de opereta, Una</i> (1943, José Ruiz de Azagra) 118, 119, 305, 421, 429, 459-460, 597-598	
<i>Cigarra, La</i> (1948, Manuel López-Quiroga).....	183, 234, 321, 479, 658
<i>Cinco lobitos</i> (1945, Jesús García Leoz) 229, 336, 404, 486, 491-492, 495-496, 509-510, 511, 516	
<i>Clavo, El</i> (1944, Juan Quintero Muñoz) 144, 196, 390, 467, 541, 545, 547-548, 549, 551-552, 569-570	
<i>Condesa María, La</i> (1942, José Ruiz de Azagra).....	324, 599, 607, 611

Confidencia (1947, Manuel Parada de la Puente) 140, 193, 203, 276, 341, 352, 464, 575, 583, 590

Correo de Indias (1942, José Muñoz Molleda, Manuel López-Quiroga) 116, 125, 134, 143, 199-200, 211-212, 241-242, 279, 402, 635-636, 639, 640

Correo del rey (1950, Joan Duran i Alemany) 192, 197, 243, 255-256, 302, 322, 623, 624

Crimen de la calle Bordadores, El (1946, José Muñoz Molleda) 115-116, 220, 251, 441-442, 635, 640

Crimen de Pepe Conde, El (1946, Manuel López-Quiroga).....139-140, 346

Crimen en el entreacto (1950, Manuel Parada de la Puente).....593

Cristina Guzmán (1943, José Ruiz de Azagra).....227, 281, 600-601, 602

Cuatro mujeres (1947, Jesús García Leoz) 141, 286, 328, 462-463, 469, 519, 523, 528-529

Cuentos de la Alhambra (1950, Jesús García Leoz).....493

Dama del armiño, La (1947, Jesús García Leoz).....296, 500, 518

De mujer a mujer (1950, Juan Quintero Muñoz)...171, 221-222, 374, 400-401, 538, 548

Deliciosamente tontos (1943, Juan Quintero Muñoz) 126, 146, 208, 419, 426, 433-434, 458, 543, 556, 558, 566, 571

Despertó su corazón (1949, Ramón Ferrés i Mussolas).....340, 351, 412, 648, 650, 651

Destino se disculpa, El (1945, Manuel Parada de la Puente) 283, 385, 403, 582, 592, 593

Difunto es un vivo, El (1941, José Ruiz de Azagra, Joan Duran i Alemany) 181-182, 382, 383, 450-451, 598, 605, 613-614

Domingo de carnaval (1945, José Muñoz Molleda).....179, 441, 645

Don Juan (1950, Manuel Parada de la Puente).....576, 588

Don Juan de Serrallonga (1948, Joan Duran i Alemany).....181, 186-187, 217, 379

Doña María “la Brava” (1948, Manuel Parada de la Puente) 230-231, 298, 327-328, 344, 354-355, 361, 474-475

Dos cuentos para dos (1947, José Ruiz de Azagra).....610

Drama nuevo, Un (1946, Juan Quintero Muñoz) 135, 176, 226, 301, 302, 473, 475, 539, 546-547, 550

Dulcinea (1946, Manuel Parada de la Puente) 167-168, 223, 326-327, 334-335, 359, 398, 585

Ella, él y sus millones (1944, Juan Quintero Muñoz)...117, 149, 317, 454, 544, 560, 569

<i>Eloísa está debajo de un almendro</i> (1943, Juan Quintero Muñoz)	233, 544, 554, 557, 570
<i>Eres un caso</i> (1946, Joan Duran i Alemany)	406-407
<i>Escándalo, El</i> (1943, Manuel Parada de la Puente)	126, 198, 213, 239-240, 284-285, 452-453, 456, 577, 580, 589-590
<i>Facultad de letras</i> (1950, Jesús García Leoz)	165, 294
<i>Fantasma y doña Juanita, El</i> (1944, Juan Quintero Muñoz)	228, 384, 471, 546, 555, 561
<i>Fe, La</i> (1947, Manuel Parada de la Puente)	582
<i>Fiesta sigue, La</i> (1948, Jesús García Leoz)	249, 490, 513
<i>Fin de curso</i> (1943, Ramón Ferrés i Mussolas, Joan Duran i Alemany)	630
<i>Florista de la reina, La</i> (1940, Juan Quintero Muñoz)	114, 131, 172-173, 304, 342-343, 464, 534, 569-570
<i>Fortunato</i> (1941, Jesús García Leoz)	120, 121, 122-123, 194, 235-236, 352-353, 381, 420-421, 437, 465-466, 485, 491, 494, 508, 527-528, 531
<i>Ha entrado un ladrón</i> (1949, Joan Duran i Alemany)	137, 142, 170, 399-400, 436, 622, 623, 626-627, 628
<i>Héroes del 95</i> (1947, Joan Duran i Alemany)	346, 347, 376-377, 449, 622
<i>Hijo de la noche, El</i> (1949, Joan Duran i Alemany)	145, 240, 373, 627
<i>Hombre de los muñecos, El</i> (1943, Joan Duran i Alemany)	147, 335, 391-392, 451-452, 621, 625
<i>Hombre que las enamora, El</i> (1944, José Ruiz de Azagra)	154-155, 159, 260, 340, 603-604, 606, 612
<i>Hombre que se quiso matar, El</i> (1942, José Ruiz de Azagra)	133-134, 370-371, 596, 613
<i>Hombre va por el camino, Un</i> (1949, Jesús García Leoz)	530
<i>Hombres sin honor</i> (1944, Ramón Ferrés i Mussolas)	197, 397, 648
<i>Huella de luz</i> (1942, Juan Quintero Muñoz)	293, 453, 535, 558, 570
<i>Ídolos</i> (1943, José Ruiz de Azagra)	289, 321, 354, 467-468, 606, 617
<i>Inés de Castro</i> (1944, José Muñoz Molleda)	191, 209, 273, 300, 350, 359, 474
<i>Inquietudes de Shanti Andía, Las</i> (1947, Jesús García Leoz)	280, 347, 524
<i>Jalisco canta en Sevilla</i> (1948, Manuel López-Quiroga)	136, 195, 246, 424-425, 661
<i>Ladrón de guante blanco, Un</i> (1945, Joan Duran i Alemany)	305, 375, 397

<i>Locura de amor</i> (1948, Juan Quintero Muñoz)	194, 231-232, 272, 299, 300, 331, 348, 553, 562-563
<i>Maja del capote, La</i> (1944, Jesús García Leoz)	150, 247, 492, 501-502
<i>Malvaloca</i> (1942, José Ruiz de Azagra)	204-205, 246-247
<i>María Fernanda "la Jerezana"</i> (1946, Jesús García Leoz)	366, 409-410, 443-444, 496-497, 499, 508, 516-517
<i>Mariona Rebull</i> (1947, Manuel Parada de la Puente)	209-210, 290-291, 388, 578
<i>Marqués de Salamanca, El</i> (1948, José Muñoz Molleda)	161-162, 236-237, 270, 288, 303, 345, 349, 380, 454-455, 470-471, 641, 643
<i>Mi adorado Juan</i> (1949, Ramón Ferrés i Mussolas)	148, 651
<i>Mies es mucha, La</i> (1949, Manuel Parada de la Puente)	262, 320, 587, 588, 593
<i>Misterioso viajero del Clipper, El</i> (1946, Joan Duran i Alemany)	159, 290, 318
<i>Mujer cualquiera, Una</i> (1949, Manuel Parada de la Puente)	585-586
<i>Nada</i> (1947, José Muñoz Molleda)	255, 275, 423, 428, 469, 633, 637, 641
<i>Niña de Luzmela, La</i> (1949, Joan Duran i Alemany)	126-127, 267, 341-342, 628
<i>Noche fantástica</i> (1943, José Ruiz de Azagra)	138, 407-408, 481, 597, 603, 605, 609, 611-612
<i>Noventa minutos</i> (1949, Jesús García Leoz)	520-521
<i>Obsesión</i> (1947, Jesús García Leoz)	171, 260-261, 448, 506, 509, 521-522
<i>Olé torero</i> (1948, Manuel López-Quiroga)	160-161, 169-170, 244, 250, 261, 663
<i>Oro y marfil</i> (1947, Manuel López-Quiroga)	218, 309, 386, 411, 445, 470, 657, 658-659, 660
<i>Pacto de silencio</i> (1949, Ramón Ferrés i Mussolas)	136, 190, 259, 271, 319-320, 349, 389, 649, 654
<i>Paz</i> (1949, Manuel Parada de la Puente)	338
<i>Pepe Conde</i> (1941, Manuel López-Quiroga)	274, 442-443, 659, 662
<i>Pirata Bocanegra, El</i> (1946, Jesús García Leoz)	311, 360, 428, 434, 497-498, 512, 513
<i>Porque te vi llorar</i> (1941, Juan Quintero Muñoz)	219, 252-253, 280, 308, 313-314, 439, 537, 540, 565-566, 571
<i>Princesa de los Ursinos, La</i> (1947, José Ruiz de Azagra, Manuel López-Quiroga)	168, 192, 214, 298, 604, 615-616
<i>Pródiga, La</i> (1946, Juan Quintero Muñoz)	393, 552-553
<i>Raza</i> (1941, Manuel Parada de la Puente)	253-254, 310, 466, 578, 584
<i>Rosas de otoño</i> (1943, Juan Quintero Muñoz)	337-338, 567

<i>Rumbo</i> (1949, Manuel López-Quiroga)	150-151, 177, 264-265, 291-292, 371, 395-396, 430, 435
<i>Santuario no se rinde, El</i> (1949, Jesús García Leoz)	225, 364, 503, 506-507
<i>Se le fue el novio</i> (1945, Joan Duran i Alemany)	289-290, 307, 344, 418, 477, 478, 620
<i>Sin uniforme</i> (1948, Jesús García Leoz)	258, 489-490, 502, 517
<i>Sirena negra, La</i> (1947, Jesús García Leoz)	175, 330, 500
<i>Sótano, El</i> (1949, Manuel Parada de la Puente)	155-156, 162-164, 202, 227-228, 353, 438, 581, 590
<i>Tambor del Bruch, El</i> (1948, Ramón Ferrés i Mussolas)	169, 184, 217, 232, 255, 264, 329, 378, 653
<i>Tarjeta de visita</i> (1944, Jesús García Leoz)	186, 409, 447, 462-463, 486, 495, 510, 528-529
<i>Te quiero para mí</i> (1944, Jesús García Leoz)	504
<i>Testamento del virrey, El</i> (1944, Jesús García Leoz)	152-153, 223, 468, 487, 493, 527-528
<i>Torre de los siete jorobados, La</i> (1944, José Ruiz de Azagra)	187-188, 251, 339, 390, 607, 610, 614
<i>Traje de luces, El</i> (1947, José Muñoz Molleda)	249, 285, 410, 444, 642
<i>Treinta y nueve cartas de amor</i> (1949, Manuel Parada de la Puente)	382, 425, 465
<i>Tres ladrones en la casa</i> (1948, Juan Quintero Muñoz)	216, 333-334, 423-424, 479, 550-551, 564
<i>Turbante blanco</i> (1944, Ramón Ferrés i Mussolas, Joan Duran i Alemany)	652
<i>Tuvo la culpa Adán</i> (1944, Juan Quintero Muñoz)	343, 459, 541-542, 549, 562
<i>Último caballo, El</i> (1950, José Muñoz Molleda)	252, 642
<i>Últimos de Filipinas, Los</i> (1945, Manuel Parada de la Puente)	263, 362-363, 387-388, 584
<i>Viaje sin destino</i> (1942, Juan Quintero Muñoz)	158, 206-207, 369, 370, 556, 568
<i>Vida empieza a medianoche, La</i> (1944, Juan Quintero Muñoz)	113, 148, 179, 461, 535-536, 554, 559, 563
<i>Vida en sombras</i> (1948, Jesús García Leoz)	221, 224, 312, 472, 488-489, 531
<i>Vida en un hilo, La</i> (1945, José Muñoz Molleda)	153-154, 643

ANEXO 3. ÍNDICE DE IMÁGENES¹

Figura 1. Partitura de Manuel López-Quiroga para la película <i>Jalisco canta en Sevilla</i> (1948), de Fernando de Fuentes. Títulos de crédito. Borrador para piano. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero	46
Figura 2. Partitura de Manuel López-Quiroga para la película <i>Pepe Conde</i> (1941), de José López Rubio. Borrador del tráiler. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero	47
Figura 3. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>Inés de Castro</i> (1944), de J. Leitao de Barros. Portada. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.....	48
Figura 4. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>Don Juan de Serrallonga</i> (1948), de Ricardo Gascón. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.....	49
Figura 5. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>Inés de Castro</i> (1944), de J. Leitao de Barros. Créditos iniciales. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	51
Figura 6. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>El misterioso viajero del Clipper</i> (1946), de Gonzalo P. Delgrás. Créditos iniciales. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	51
Figura 7. Partitura para orquesta de Manuel López-Quiroga para la película <i>Canelita en rama</i> (1942), de Eduardo García Maroto. Créditos iniciales. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero	52
Figura 8. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>Antes de entrar dejen salir</i> (1943), de Julio de Flechner. Bloque N° 20 “Final”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.....	52
Figura 9. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>Inés de Castro</i> (1944), de J. Leitao de Barros. Bloque titulado “Guerra”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.....	53
Figura 10. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>Inés de Castro</i> (1944), de J. Leitao de Barros. Bloque titulado “Marcha de caballos”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	53
Figura 11. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>Héroes del 95</i> (1947), de Raúl Alfonso. Bloque N°21. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.....	55
Figura 12. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>Héroes del 95</i> (1947), de Raúl Alfonso. Final del bloque N° 29. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	56

¹ Se excluyen los fotogramas.

Figura 13. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>El misterioso viajero del Clipper</i> (1946), de Gonzalo P. Delgrás. Bloque N° 19. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	57
Figura 14. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>El crimen de la calle Bordadores</i> (1946), de Edgar Neville. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	58
Figura 15. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>El crimen de la calle Bordadores</i> (1946), de Edgar Neville. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	58
Figura 16. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>El crimen de la calle Bordadores</i> (1946), de Edgar Neville. Bloque N°4 “La casa del suceso”. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	59
Figura 17. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>Héroes del 95</i> (1947), de Raúl Alfonso. Final del bloque N° 11. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	59
Figura 18. Partitura para orquesta de José Muñoz Molleda para la película <i>Nada</i> (1947), de Edgar Neville. Bloque final. Última página. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.....	60
Figura 19. Partitura para orquesta de Joan Duran i Alemany para la película <i>La niña de Luzmela</i> (1949), de Ricardo Gascón. Bloque final. Última página. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	60
Figura 20. Partichela para flauta de Manuel López-Quiroga para la película <i>Rumbo</i> (1949), de Ramón Torrado. Bloque N°5 “Música trágica”. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero.....	61
Figura 21. Partichela para viola de José Muñoz Molleda para la película <i>El crimen de la calle Bordadores</i> (1946), de Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	63
Figura 22. Partitura de la canción <i>Y te llaman Soleá</i> de José Muñoz Molleda para la película <i>El traje de luces</i> (1947), de Edgar Neville. Letra de Edgar Neville. Portada. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	63
Figura 23. Canción <i>Jalisco canta en Sevilla</i> de la película del mismo nombre (1948), de Fernando de Fuentes. Letra de Quintero y León. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero	64
Figura 24. Canción <i>Y te llaman Soleá</i> de la película <i>El traje de luces</i> (1947), de Edgar Neville. Letra de Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.....	65

Figura 25. Guion musical de la película <i>Rumbo</i> (1949), de Ramón Torrado. Madrid: Archivo personal de Manuel López-Quiroga y Clavero	66
Figura 26. Guion musical para la película <i>Dos caminos</i> (1953), de Arturo Ruiz-Castillo. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE	67
Figura 27. Plantilla orquestal de la banda sonora de José Muñoz Molleda para la película <i>El traje de luces</i> (1947), de Edgar Neville. Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.....	68
Figura 28. Canción fox <i>Pu-pu-pi-du</i> de Joan Duran i Alemany para la película <i>El difunto es un vivo</i> (1941), de Ignacio F. Iquino. Letra de Iquino y Prada. Barcelona: Ediciones Armónico (1941). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	69
Figura 29. Samba <i>El Triqui-truco</i> de Joan Duran i Alemany para la película <i>Eres un caso</i> (1946), de Ramón Quadreny. Letra de R. Quadreny. Transc. de Xanti. Madrid: Harmonía (1946). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	70
Figura 30. Contrato entre Joan Duran i Alemany y Antonio Bofarull, productor de la película <i>Ha entrado un ladrón</i> (1949), de Ricardo Gascón. Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba.....	101
Figura 31. Joan Duran i Alemany en el filme de Ignacio F. Iquino, <i>El difunto es un vivo</i> (1941). Barcelona: Archivo personal de Antoni Duran Barba	103

ANEXO 4. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Filmografía de Jesús García Leoz (1939-1950)	482-484
Tabla 2. Filmografía de Juan Quintero Muñoz (1939-1950)	532
Tabla 3. Filmografía de Manuel Parada de la Puente (1939-1950).....	571-572
Tabla 4. Filmografía de José Ruiz de Azagra (1939-1950).....	594-595
Tabla 5. Filmografía de Joan Duran i Alemany (1939-1950)	617-618
Tabla 6. Filmografía de José Muñoz Molleda (1939-1950).....	631
Tabla 7. Filmografía de Ramón Ferrés i Mussolas (1939-1950).....	646
Tabla 8. Filmografía de Manuel López-Quiroga (1939-1950).....	655

ANEXO 5. GLOSARIO

Sobre la relación música-imagen

Bloque continuo: Acompañamiento musical ininterrumpido.

Bloque genérico de entrada: Fragmento musical situado en los títulos de crédito iniciales.

Bloque genérico de salida: Fragmento musical situado en los títulos de crédito finales.

Bloque-plano: Fragmento musical que cubre solo un plano, normalmente breve y atemático.

Bloque secuencia parcial: Fragmento musical que cubre parte de una secuencia.

Bloque secuencia total: Fragmento musical que cubre una secuencia completa.

Fuente sonora dentro de campo (ON): La fuente sonora aparece en pantalla.

Interacción semántica convergente: Música e imagen transmiten el mismo mensaje.

Música repercutida: Cuando un tema se somete a cambios que se ajustan o adecuan a la evolución del argumento o de los personajes, comportando una diferenciación del sentido dramático o argumental de la música.

Plano auditivo: La posición que cualquiera de los elementos sonoros que configuran la totalidad de la banda sonora (diálogos, ruidos y música) puede ocupar en un filme. Así, podemos hablar de tres posiciones: primer plano, plano secundario y plano de figuración, también llamado telón sonoro o música de fondo.

Tema central: Concretiza en forma de música algo importante de la película, de manera que tenga su referente musical, como un personaje, un lugar, una emoción, una idea, etc. Puede haber varios en un filme.

Tema final: Acompaña los títulos de crédito finales.

Tema inicial: Aquel con el que se abre la película en los títulos de crédito.

Tema principal: Solo existe cuando hay más de un tema central. Si solo existe un tema central, este es el principal. Es el más importante de entre los centrales. Solo puede haber uno.

Tema secundario: Usado en todas aquellas secuencias en las que se busca un aderezo, acompañamiento o ambientación, tal es el caso de una fiesta, una persecución, una pelea, etc. Una vez aplicado en la escena, la película ya no vuelve a necesitarlo, aunque puede volver a ser utilizado en ella pero en circunstancias idénticas o muy similares, y su sentido sigue siendo ocasional. Puede haber tantos como la película pueda acoger.

De ámbito cinematográfico

Abertura de zoom: Encoge el objeto incluyendo el espacio circundante.

Argumento: Todos los hechos que se nos presentan de forma directa, incluidas las relaciones causales, el orden cronológico, la duración la frecuencia y las localizaciones espaciales. La presentación real de determinados hechos en la narración.

Cierre de zoom: Agranda el objeto excluyendo el espacio circundante.

Créditos: Rótulos situados al comienzo de la película, tras el nombre de su distribuidora, productora y título, que informan del equipo técnico y artístico del filme. También reciben el nombre de genéricos.

Desenfoque encadenado: La cámara primera gradualmente desenfoca mientras se mezcla con una segunda completamente desenfocada que luego enfoca.

Encadenado: Una transición entre dos planos en la que la primera imagen desaparece gradualmente mientras aparece poco a poco la segunda imagen; durante un momento, las dos imágenes se funden en sobreimpresión.

Encuadre: El uso de los bordes del fotograma para seleccionar y componer lo que se verá en la pantalla.

Encuadre móvil: El efecto en la pantalla de la cámara en movimiento, un objetivo *zoom* o determinados efectos especiales; el encuadre cambia en relación a lo que se filma.

Escena: Un segmento de una película narrativa que tiene lugar en un espacio y un tiempo o que utiliza el montaje paralelo para mostrar dos o más acciones simultáneas.

Fotograma: Una única imagen de la tira de la película. Cuando se proyectan una serie de fotogramas en una pantalla en una sucesión rápida, se crea en el espectador la ilusión de movimiento.

Fundido en negro: Oscurece gradualmente el final de un plano hasta el negro.

Historia: Todos los sucesos que vemos y oímos, además de aquellos que deducimos o suponemos que han ocurrido, organizados según sus supuestas relaciones causales, orden cronológico, duración, frecuencia y localizaciones espaciales. La construcción imaginaria que hace el espectador de todos los hechos de la narración.

Montaje paralelo: Montaje que alterna planos de dos o más líneas de acción que se producen en lugares diferentes, por lo general simultáneamente.

Movimiento picado / contrapicado: Movimientos efectuados con el cuerpo de la cámara hacia arriba o hacia abajo en un soporte fijo. Crea un encuadre móvil que recorre el espacio verticalmente.

Narrador extradiegético: Narrador que no forma parte de la historia.

Narrador intradieético: Narrador que forma parte de la historia, de la diégesis.

Panorámica: Un movimiento de cámara en el que el cuerpo de la cámara gira a la derecha o a la izquierda sobre un trípode fijo. En la pantalla, crea un encuadre móvil que explora el espacio horizontalmente.

Plano: Imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático.

Plano de conjunto: La figura humana apenas es visible. Este es el encuadre para los paisajes, las filmaciones a vista de pájaro de las ciudades y otras vistas.

Plano detalle: Un cambio instantáneo de un encuadre lejano a una imagen más cercana de una parte del mismo espacio.

Plano general: Un encuadre en el que la escala del objeto mostrado es pequeña: por ejemplo, una figura humana de pie aparecería cerca del borde de la pantalla.

Plano medio corto: Un encuadre en el que la escala del objeto mostrado es bastante grande; una figura humana desde el pecho hacia arriba llenaría la mayor parte de la pantalla.

Plano subjetivo: Un plano rodado con la cámara emplazada aproximadamente en el lugar que estarían los ojos del personaje y que muestra lo que vería este; normalmente se intercala antes o después del plano del personaje mirando.

Pregenérico: Secuencia con que comienza una película situada antes de los créditos.

Primer plano: Un encuadre en el que la escala del objeto mostrado es relativamente grande; generalmente, la cabeza de una persona vista desde el cuello hacia arriba o un objeto de un tamaño comparable que ocupe la mayor parte de la pantalla.

Secuencia: Término comúnmente utilizado para denominar un segmento moderadamente largo de una película, que implica un tramo de acción completo. En una película narrativa, a menudo equivale a escena.

Secuencia de montaje: Un segmento de una película que resume un tema o comprime un pasaje de tiempo en breves imágenes simbólicas o típicas.

Sobreimpresión: Exposición de más de una imagen en la misma tira de película.

Travelling: Movimiento que se obtiene montando la cámara sobre un vehículo dotado de ruedas neumáticas o bien sobre vías, o cualquier otro tipo de aparato que permita a la cámara un desplazamiento uniforme y sin sacudidas.

Zoom: Una lente cuya distancia focal se puede variar a lo largo de un plano.

CURRICULUM VITAE DE LA AUTORA

Esther García Soriano (España, Madrid). Licenciada en Musicología por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2000). Inició su labor como docente en 1995 en el Centro Autorizado de Enseñanza Musical de Grado Elemental, Medio y Profesional Santa Cecilia y en la Escuela de Música Intermezzo impartiendo clases de solfeo, piano, armonía y conjunto coral. Trabajó como analista musical digitalizando y validando registros sonoros y audiovisuales correspondientes a conciertos y clases magistrales en la Fundación Isaac Albéniz durante 2000 y 2001. En 2001 y 2002 colaboró como crítico musical de compactos sonoros en la Revista de Música Clásica y Discos *Ritmo*, y fue profesora de música en los Ciclos Primero y Segundo de Educación Secundaria y de canto coral en los Ciclos Segundo y Tercero de Educación Primaria, en el Colegio Reinado del Corazón de Jesús. Fue nombrada Funcionaria de Carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música en 2006. Desde entonces ha desarrollado la docencia en el IES Villa de Vallecas, IES La Estrella, IES Gran Capitán, IES Mariana Pineda, IES Gabriel García Márquez, IES Luis de Góngora, IES Pío Baroja e IES La Poveda, centro donde trabaja actualmente y desempeña el cargo de Jefe del Departamento de Música. Como instrumentista ha dado conciertos de piano en el Centro Cultural Puerta de Toledo, en el Círculo de Bellas Artes, en la iglesia del Carmen y en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, además de participar en varias actuaciones como pianista acompañante del coro Vox Aurea. Dentro del ámbito de la investigación ha realizado los trabajos *Difusión de la música española contemporánea en la Fundación Juan March*, obra fin de carrera de Musicología; *La música en Federico García Lorca*, con el que logró el premio de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero en 2000; y *Estudio bibliográfico y analítico de la música cinematográfica*, por el que obtuvo el DEA (Diploma de Estudios Avanzados) en la Universidad Complutense de Madrid en 2002.

