

Juan Quintero. Hacia una historia sonora del cine español

Julio Arce. UCM

En una de las últimas publicaciones sobre el cine español —escrita por Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, y titulada *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995—, que pretende ofrecer una visión histórica orgánica y de conjunto para cubrir las lagunas y deficiencias historiográficas de nuestro cine, encontramos la desagradable ausencia de cualquier referencia, por pequeña que sea, a los músicos cinematográficos españoles. El olvido no se justifica por la mala calidad de la música del cine español, o por la despreocupación de sus directores; tanto en épocas pasadas como en los últimos años, encontramos ejemplos de realizadores que han mostrado un gran interés por la banda sonora. Sin la presencia de músicos como Juan Quintero, Manuel Parada, Jesús García-Leoz, Isidro B. Maiztegui, Carmelo Alonso Bernaola o José Nieto, por citar unos pocos, cualquier aproximación histórica, por muy bien realizada que esté, se convierte en una 'sorda e incompleta historia del cine español'.

La labor de los músicos de nuestro cine no ha sido justamente valorada, ni desde el mundo de la cinematografía, ni desde el ámbito de la investigación musical; el desinterés prestado a los músicos y a sus bandas sonoras se refleja en la escasez de grabaciones, monografías y estudios concretos sobre sus obras y trayectorias artísticas. Además, la mayor parte de los trabajos publicados carecen del necesario rigor científico, por lo que el análisis y valoración de la banda sonora en España desde la perspectiva de las técnicas musicales y sus relaciones con la imagen todavía es, después de cumplirse cien años de la invención del cine, una tarea pendiente de la historiografía cinematográfica y musical española.

La música del cine de los años cuarenta

No es muy arriesgado afirmar que lo mejor del cine español de los años cuarenta es su música. El cine de la postguerra estuvo mediatizado por la situación política derivada de la contienda civil; las posibilidades para crear un cine de calidad fueron mermadas por la debilidad de la industria, las restricciones de la censura para la exhibición del cine extranjero o la elección de temas y guiones, que reflejan los principios y los intereses doctrinarios del régimen franquista. Sin embargo, la música cinematográfica española de aquellos años, inmersa en los dramas históricos de cartón piedra o las comedias de 'teléfonos blancos' que poco tenían que ver con la realidad social española, evidencia la maestría de nuestros compositores y manifiesta un nivel equiparable al de Francia, Italia o Estados Unidos.

La ineludible separación, organización o categorización en géneros, estilos, tendencias, etc., que impone nuestra cultura, ha tomado las bandas sonoras de los años cuarenta como paradigmas de la creación musical cinematográfica. Músicos como Max Steiner, Alfred Newman o Erich Wolfgang Korngold pusieron las bases para la definición estética de un nuevo género. Sin embargo, no hay que olvidar que la música se introduce en el cine para realizar unas funciones expresivas y estructurales, sometiéndose al resto del discurso audiovisual. El cine también es industria por lo que la creación artística, tanto la visual, la literaria, o la musical debe ser analizada desde nuevas perspectivas y no desde los postulados de la historia del arte tradicional.

Cuando los compositores de la industria norteamericana se enfrentaron a la tarea de crear una música para la imagen eligieron conscientemente un lenguaje conservador y directamente relacionado con la música de la última mitad del siglo XIX. Roy M. Prendergast argumenta que las relaciones entre la música y la imagen en el cine son similares a las que tuvieron que resolver Wagner, Verdi o Puccini en sus melodramas. Los músicos no utilizaron las últimas tendencias expresivas sino que optaron por soluciones planteadas muchos años antes por la ópera y el poema sinfónico. El cine, a pesar de ser una nueva forma de comunicación artística, era también una industria y la música formaba parte del último engranaje de la producción fílmica; se buscaron aquellos códigos musicales comprensibles a partir de la tradición sinfónica y operística para que la banda sonora fuera efectiva, por encima de su calidad artística en el contexto de la creación musical contemporánea.

El cine en España buscó desde sus inicios un nexo con la tradición lírica nacional, fundamentalmente a través de la zarzuela, pero no con la intención de crear una música cinematográfica específica a partir de las técnicas y el estilo de la música dramática. Se limitó a adaptar directamente las obras del teatro lírico a la pantalla. Nuestra historia cinematográfica está repleta de adaptaciones de zarzuelas en las que la música se traslada simplemente del foso a la banda sonora.

En España fueron Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García-Leoz los músicos más representativos del cine de la postguerra. Entre los tres realizaron la mayor parte de las bandas sonoras y, algunas de ellas, sorprenden por su calidad y espectacularidad. La estructura de la producción nacional durante estos años pretendió emular los logros de la industria norteamericana y contribuir al control y propaganda de un régimen con una ideología nacionalista y reaccionaria. Pero si en los contenidos el cine se caracterizó por la elección de unas temáticas pasadas por el tamiz ideológico del franquismo —como fueron los dramas históricos—, la música adoptó el lenguaje internacional iniciado por los compositores de la industria americana. Los músicos españoles de la postguerra no aportaron soluciones novedosas o sorprendentes, ni crearon un lenguaje específico para el cine español; siguieron las

pautas iniciadas por los maestros de Hollywood con gran habilidad y consiguieron una música efectiva que enriquece las imágenes y aporta nuevos significados.

Juan Quintero. Apuntes biográficos

Juan Quintero Muñoz nació en Ceuta el 29 de junio de 1903. Fueron sus padres Francisco Quintero, funcionario del cuerpo de Correos y Telégrafos y Francisca Muñoz, ambos nacidos en la localidad gaditana de San Roque. Su nacimiento en la ciudad africana fue un hecho circunstancial, pues la familia se encontraba en Ceuta por motivos laborales. A los tres meses volvieron a San Roque y allí transcurrió la infancia de un niño que desde muy temprano mostró su inclinación hacia la música. A los seis años, por decisión de su padre, comenzó a tomar lecciones de solfeo y piano con una profesora particular. Nuevamente por motivos de trabajo se trasladó con su familia a Madrid cuando tan solo contaba con nueve años. En esta ciudad continuó su formación musical y posteriormente desarrolló su actividad artística y profesional.

Juan Quintero demostró desde muy pequeño su vocación y cualidades musicales. No había en la familia miembros que se dedicasen profesionalmente a la música; no obstante su padre era un guitarrista aficionado que supo reconducir el interés lúdico que el niño demostraba por la música hacia el estudio, a pesar de que quisiera para su hijo un puesto de funcionario. Su hermano mayor, Manuel, le regaló un magnífico piano que fue pagando a plazos con enorme sacrificio. Con tan sólo nueve años ya interpretaba pequeñas piezas clásicas. Por estas fechas ingresó como niño de coro en la Capilla Gregoriana que dirigía en Madrid el maestro Pardo. A los once años compuso un 'cuplé' titulado *El monoplano*, con letra de un amigo de su hermano, que fue incluso editado y estrenado en el cabaret Ideal-Rosales; a los tres meses de su estreno el pequeño músico recibió su primera liquidación por derechos de autor que ascendió a diez pesetas con ochenta y tres céntimos.

En el año 1915 ingresó en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Tuvo como profesora de solfeo a Dolores Salvador, de piano a Sofía Salgado y, al pasar al grado superior, a Joaquín Larregla. Estudió armonía con Abelardo Bretón y composición con Amadeo Vives. También estudió violín con Julio Francés. Finalizó la carrera en 1925 y obtuvo el premio extraordinario de piano. También fue merecedor del primer premio en un concurso de composición organizado en el propio conservatorio con un *Scherzo*, cuyo premio fue donado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y consistió en dos aguafuertes sobre temas de la Tetralogía de Richard Wagner.

En una primera etapa, que podríamos delimitar entre la finalización de sus estudios en el conservatorio y el final de la Guerra Civil, Juan Quintero se dedicó preferentemente a la

interpretación; como era habitual en esta época no existía entre los intérpretes una delimitación estricta en los repertorios, de tal manera que un pianista podía ofrecer recitales de obras clásicas y en otras ocasiones música ligera. Comenzó realizando suplencias en las orquestas de varios teatros madrileños como violinista. Como concertista de piano ofreció recitales en Madrid y en giras por España. También acompañó al violinista ruso Miltems y al violonchelista húngaro Faldhesy y formó parte del grupo de cámara Doble Quinteto Español. La fiebre del tango en los años veinte hizo que tenores argentinos como Spaventa, al que Juan Quintero solía acompañar en sus recitales por España, se hicieran muy populares. También acompañó a Celia Gámez en una de sus primeras visitas a España.

A principios de los años treinta compuso, junto al violinista y compositor Jesús Fernández Lorenzo, una de sus obras más conocidas, el pasodoble torero *En er mundo*, que fue creada para un saxofonista negro llamado Aquilino que por aquel entonces triunfaba en Madrid. En el año 1932 compuso *Morucha*, otra de sus canciones más populares. La letra fue compuesta por el tenor aragonés Juan García, a quien el maestro Quintero solía acompañar en sus recitales. Se estrenó el Sábado de Gloria de 1933 en el cine Rialto de Madrid como fin de fiesta tras el estreno de la película *El Danubio azul*. Durante esta etapa compuso otras canciones, tangos y pasodobles como *Desencanto*, *Ojitos de luto*, *A mi madre*, *Talento*, *Frenazo*, *Abisinia*, etc.

Al estallar la guerra tuvo que compaginar su trabajo como pianista acompañante y violinista en la orquesta del cine Capitol y en el teatro Alcalá con las obligaciones militares. Aunque no fue enviado al frente, fue movilizado y estuvo desempeñando labores administrativas para el ejército republicano en un cuartel de Madrid. Allí conoció al coronel Cárdenas, gran aficionado a la música, quien le ayudó en los momentos difíciles y le animó para que siguiera dedicándose a la composición. En el año 1938 contrajo matrimonio con Paquita Martos.

Cuando terminó la guerra comenzó lo que podríamos denominar su etapa de madurez, caracterizada en primer lugar por sus exitosas incursiones en la comedia musical y por su incorporación al campo de la música cinematográfica.

El 14 de marzo de 1941 se estrenó en el teatro Eslava la 'zarzuela cómica moderna en dos actos' titulada *Yola*, que fue compuesta para Celia Gámez. Fueron sus libretistas, José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, los que ofrecieron al joven maestro la composición de los números musicales. Tras el éxito obtenido —solamente en España se ofrecieron más de tres mil representaciones— compuso la música para otra de las comedias musicales de Celia Gámez, *Si Fausto fuera Faustina*. Años más tarde estrenó en Valencia la comedia musical titulada *Ayer estrené vergüenza* y a los pocos días —el 22 de mayo de 1946— estrenó en el teatro de la Zarzuela *Matrimonio a plazos*, una comedia musical escrita por Leandro Navarro y Jesús María Arozamena. Todas estas obras presentaban características

comunes; tal y como relata el crítico del diario *Las Provincias* de Valencia con motivo del estreno de *Ayer estrené vergüenza*, se trataban de espectáculos presentados con "efectos vistosos, decorado llamativo, variedades, trajes sucintos, vicetiples gratamente desvestidas, mucha variedad de cuadros, brevedad de los mismos (y esta es nota esencial para que el público esté sin fatiga y con la atención siempre despierta), notas de humor, romanzas con sentimentalismo amerengado, bailes con bandoneón, o como se llame eso, y con ritmos sincopados, según la receta americana, y un constante ir y venir de personajes, de trajes variadísimos, de desfiles de chicas amenas y muy seriecitas, con triples-vedettes, y triples cantoras; por haber vedettes hasta en la orquesta la vemos, no al violín concertino, ni al violonchelo, sino al 'jazz' en tablado aparte para darle a sus adminículos en competencia con los demás nobles instrumentos".

A pesar del éxito obtenido con estas obras Juan Quintero dejó de lado la composición para el teatro lírico y se decantó por la cinematográfica, al considerar que el cine ofrecía nuevas posibilidades mientras que la comedia musical era un género en decadencia.

Sus comienzos en el cine fueron casuales; Juan Quintero vivía en la calle Lope de Rueda en el mismo edificio que la actriz Guadalupe Muñoz Sampedro, que formaba parte de la compañía del teatro Beatriz. En casa de esta señora coincidió con el actor Juan de Orduña. Allí, el que posteriormente fuera uno de los directores más representativos del cine español de la postguerra, escuchó al maestro Quintero interpretar al piano una obra compuesta durante los años de la guerra y titulada *Suite Granadina*. Juan de Orduña quedó tan impresionado que propuso al músico realizar un documental sobre Granada basándose en su música. La obra fue orquestada y el documental, que se tituló igual que la obra musical, se estructuró a partir de la partitura; la bulería final se acompañó de un baile que fue interpretado por Mari Paz. A partir de este momento su dedicación a la música cinematográfica fue constante.

La primera partitura que compuso expresamente para el cine fue la que acompañaba al cortometraje de Carlos Arévalo titulado *Ya viene el cortejo*, basado en el poema de Rubén Darío. Fue Juan de Orduña, que recitaba el poema, quien le proporcionó el trabajo. Ya en su primera intervención en la música cinematográfica demostró sus dotes para la descripción visual que Méndez-Leite calificó como "maravillosa partitura que subrayaba el simbolismo heroico de las imágenes". En el año 1940 participó, junto al maestro Ruiz de Azagra, en la música de la película *La gitana*, dirigida por Fernando Delgado. Meses más tarde compuso en solitario la música de *La florista de la reina*, película dirigida por Eusebio Fernández Ardavín y estrenada el 9 de enero de 1941. En el esbozo biográfico que Mariano Sanz de Pedre realizó en el año 1955, menciona *La florista de la reina* como la primera película de ficción de su catálogo. Es posible que fuese escrita antes que *La gitana*, o que el propio autor no considerase relevante su colaboración con Ruiz de Azagra.

La trayectoria cinematográfica del maestro Quintero aparece unida al director Juan de Orduña. Ya indicamos anteriormente que el antiguo galán del cine mudo español se basó en su música para construir el documental *Suite granadina*. En su primer largometraje —*Porque te vi llorar* (1941)— acudió a su amigo para la realización de los episodios musicales. Los triunfos de Orduña como director fueron parejos al reconocimiento de Quintero como músico cinematográfico. En el año 1946 recibió el premio al mejor músico de cine del Círculo de Escritores Cinematográficos por las películas *La Pródiga*, de Rafael Gil y *Un drama nuevo*, de Juan de Orduña. Dos años más tarde recibió el premio por la banda sonora de *Locura de amor*, en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano de Huelva.

Juan Quintero realizó desde 1940 hasta que abandonó la composición cinematográfica, a mediados de la década de los sesenta, más de un centenar de películas. Trabajó con los directores más representativos del momento, Eusebio Fernández Ardavín, Juan de Orduña, Rafael Gil, Ladislao Vajda, Luis Lucia, José Luis Sáenz de Heredia, Ramón Torrado, etc.; e intervino en películas de diferentes géneros que requerían un tratamiento musical diferenciado: las narraciones históricas como *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *Alba de América* o *Pequeñeces*, las comedias como *Ella, él y sus millones* o *Eloísa está debajo de un almendro* y también las películas de ambientación folclórica como *Currito de la Cruz* o *La hermana San Sulpicio*.

Si la música cinematográfica realizada en España tomaba como modelo la composición norteamericana, el funcionamiento organizativo difería considerablemente pues en nuestro país no existían departamentos musicales ni un grupo de músicos que se repartían las diferentes funciones necesarias para la realización de la banda sonora (composición, orquestación, dirección y grabación). Juan Quintero se ocupaba prácticamente de todo el proceso trabajando en unas condiciones que hoy en día, y en vista de los últimos avances técnicos, podríamos calificar de artesanales. El mismo se encargaba de la composición y orquestación, de la contratación de los músicos y de la dirección. A diferencia de los estudios norteamericanos, en los que los músicos eran generalmente empleados en exclusiva por los estudios, los compositores españoles trabajaban de forma independiente para diferentes compañías cinematográficas.

A pesar de las limitaciones de la industria del cine español los resultados fueron sorprendentes y la constatación de este hecho queda perfectamente reflejada en las obras de este disco en el cual podemos escuchar, en unas condiciones técnicas muy superiores, la maestría y genialidad de la música de Juan Quintero.

En el año 1952, tras varios años como consejero de la Sociedad General de Autores, fue nombrado Jefe de la Sección de Cine tras la muerte de José Fornés. A finales de los cincuenta redujo sus intervenciones en el cine y se dedicó a las labores administrativas. Abandona definitivamente la composición cinematográfica a finales de la década de los sesenta;

el cine había tomado otros derroteros y se abandonó la estética de las superproducciones de la postguerra; la música sinfónica desapareció prácticamente de las pantallas y se sustituyó por los ritmos modernos del pop y el jazz. Su salud había empeorado y la sordera dificultaba su trabajo compositivo. Juan Quintero murió en Madrid el 26 de enero de 1980, dejó tras de sí más de un centenar de películas y el recuerdo de un hombre que encauzó su creatividad hacia el difícil terreno de la composición para la imagen sin preocuparle que su público desconociera el nombre del compositor que le había conmovido.

La música cinematográfica de Juan Quintero

La definición del estilo de un compositor debe hacerse desde el análisis global de su obra; de esta manera sería posible observar una evolución, delimitar etapas creativas o averiguar las reiteraciones expresivas que, en definitiva, constituyen el estilo personal. Dejemos esta tarea para un estudio en profundidad de la labor de Juan Quintero en el cine, pues el análisis de más de un centenar de bandas sonoras, excedería los propósitos de este trabajo.

Las bandas sonoras sobre las cuales se ha realizado esta grabación constituyen una selección y una muestra de sus obras más relevantes. A través de ellas trataremos de identificar las cualidades más sobresalientes de un músico prácticamente desconocido o ignorado hasta ahora por la disciplina musicológica y por la reflexión en torno al hecho cinematográfico. Este disco cobra por tanto un carácter reivindicativo. Podríamos cuestionarnos si tiene sentido presentar una música alejada de la imagen por la que fue concebida, pero en este caso la música tiene valor por sí misma. Muchas de las películas en las que intervino Juan Quintero han sido posteriormente denostadas por la crítica, al considerar que pertenecían a un cine reaccionario con fines propagandísticos para el régimen franquista; sin embargo, ya hemos indicado que probablemente sea la música lo mejor del cine español de los años cuarenta. Urge, por tanto, dar a conocer las estrellas olvidadas de la creación musical de la postguerra; urge rescatar la labor de este compositor y de otros como Manuel Parada o Jesús García-Leoz porque alcanzaron, en situaciones adversas, la maestría en el terreno de la música para la imagen. Sin imágenes su música obtiene un valor conmemorativo; quizá nos ayude a releer el texto cinematográfico para descubrir los sutiles y magistrales nexos que se trazaron entre la pantalla y los altavoces de la sala. Juan Quintero compuso libremente a pesar de las limitaciones de la industria y la técnica. Y es posible que si las condiciones políticas y económicas hubieran dado lugar a otro cine, el valor de su música seguiría sido el mismo.

Distinguiremos dos niveles para una aproximación analítica a la música del maestro Quintero. Ambos tienen que ver con su finalidad en el desarrollo dramático. En primer lugar, un nivel estructural que se relaciona con la continuidad discursiva, el factor tiempo y el hecho

del montaje como elemento de construcción cinematográfica. En este nivel la música se ha articulado de diferentes maneras, apoyando, alterando o afianzando el discurso narrativo. Juan Quintero utiliza lo que podemos llamar un esquema clásico de organización del material musical. Todas sus películas se abren con un bloque musical para acompañar los títulos de crédito, con un propósito muy parecido al que tenían las oberturas del teatro lírico o las sinfonías en el comienzo de las funciones teatrales. Pero aunque aparezca al principio de la película, era el último bloque que se componía, pues se realizaba a partir de los fragmentos más característicos de los bloques insertos en el desarrollo dramático. La 'obertura' de la película, que anuncia y predispone a la comprensión del film, no está escrita en la partitura sino que se ensambla en el momento mismo de la grabación a partir de bloques o fragmentos destinados a escenas concretas.

Un hecho que debemos tener en cuenta en la obra de Juan Quintero es el gran porcentaje de música que contienen las películas. Esta cuestión es también responsabilidad del director, así como la selección de las secuencias que deben ser subrayadas. La música está presente en secuencias completas y, en muchas ocasiones, éstas se encadenan y se yuxtaponen bloques musicales diversos en su carácter y significación. En este proceso de encadenamiento se producen cortes bruscos, en el caso que así lo requiera el desarrollo dramático, o enlaces a través de la unión mediante un elemento musical. Uno de los recursos de transición más utilizados por Juan Quintero es el glisando del arpa.

Dentro de cada secuencia la música suele articularse mediante una melodía bien definida en sus contornos, participando de un lenguaje tonal conservador. Las melodías tienen, la mayor parte de ellas, una considerable extensión y se estructuran de forma tradicional en partes, dando cabida a las repeticiones y rehusando el juego motivico. La textura es, la mayor parte de las veces, diáfana, limitando el juego contrapuntístico y basándose en la presencia de una melodía principal subrayada por acordes. Recordemos que Juan Quintero era pianista y sus obras eran concebidas en este instrumento y luego orquestadas, por lo que la textura se deriva de la extensión a la orquesta desde una concepción pianística.

Cada bloque musical se identifica generalmente con una secuencia y se articula a través de una melodía que trata de encerrar el contenido expresivo de la imagen. En los momentos requeridos por la narración dramática se producen los típicos efectos de sincronización entre la imagen y la música que constituyen una de las características definitorias de la música cinematográfica.

En un segundo nivel analizaremos las funciones expresivas que la música aporta a las imágenes. En primer lugar debemos reflexionar sobre la utilización de la orquesta como 'instrumento' musical o, mejor dicho, como el vehículo expresivo sobre el cual se asienta toda la música de Juan Quintero —y la de la mayor parte de los compositores cinematográficos europeos y norteamericanos durante las décadas cuarenta y cincuenta—. En cierto sentido la

orquesta sinfónica pasó directamente del teatro al cine de la misma manera que el cine fue introduciéndose poco a poco en los teatros. La orquesta sirvió de enlace entre la tradición del espectáculo teatral y el nuevo género cinematográfico. De los recursos expresivos del teatro lírico hicieron acopio los compositores cinematográficos para facilitar la comprensión del nuevo lenguaje audiovisual. Pero hay otras razones que podemos definir como simbólicas: la composición para orquesta sinfónica aporta al cine una cualidad que lo relaciona con el arte con mayúsculas más que con los espectáculos de entretenimiento.

El valor añadido que la música aporta a la imagen puede realizarse de diferentes maneras. Un ejemplo es la identificación entre un personaje, una idea o cualquier otro elemento dramático-visual y una secuencia musical merced a un proceso de simbolización. Estamos hablando del manido 'leitmotiv', tan utilizado para definir la esencia de la música cinematográfica y denostado por los que creen que no tiene sentido fuera de las dimensiones del drama wagneriano. Sin embargo, es un hecho que tanto Juan Quintero, como la mayor parte de los compositores de los años cuarenta, utilizaron 'temas', o si queremos, 'leitmotivs' con propósitos estructurales y expresivos. Si atendemos al tema central de *Locura de amor*, vinculado narrativamente al personaje de la reina Juana, observaremos que se establece una relación sinestésica entre el componente musical y la caracterización del personaje. La melodía, en sol menor, se inicia con un acorde desplegado de novena; la cumbre melódica y expresiva coincide con la nota disonante y el motivo se resuelve con un descenso melódico con cromatismos; a ello hay que sumar que la melodía se coloca en un registro extremo. Este tema melódico por sí solo no define ni aporta significación alguna, pues para ello debe situarse en un contexto comunicativo y tiene que agarrarse a unos códigos creados a través de los años. De esta manera, la melodía, unida al personaje que encarna Aurora Bautista, expresa perfectamente el alejamiento de la realidad, la frontera entre la cordura y la locura y la debilidad e inseguridad que queda perfectamente definida por los cromatismos.

En otras ocasiones el tema asignado a un personaje aporta un valor añadido debido a su identificación con un periodo histórico o cultura. Es el caso de la secuencia musical que acompaña a la escena de la muerte de Isabel la Católica en *Locura de amor*, ya que presenta rasgos característicos de la polifonía clásica; en la misma película, la princesa mora tiene un acompañamiento de una ingenua melodía que inmediatamente reconocemos como árabe. Los instrumentos también ayudan en la identificación de los elementos dramáticos: las escenas militares se acompañan de trompetas y demás instrumentos de viento; una cacería será ineludiblemente subrayada por el sonido de las trompas.

La intensificación dramática se logra también mediante efectos de sincronía entre música e imagen. Unas inesperadas notas en fortísimo en los metales sirven para centrar la atención en un episodio dramático concreto. Juan Quintero utiliza el catálogo de efectos que fueron elaborando desde el comienzo del cine sonoro los compositores más relevantes.

La asignación de la música a las imágenes se realiza, en definitiva, siguiendo un código comprensible de signos que busca la identificación rápida del espectador, en un cine popular que quiere adoctrinar a las masas más que remover sus conciencias.

El buen músico de cine es aquel que conoce y domina las relaciones simbólicas entre la música y la imagen. Su música no tiene que ser por fuerza innovadora sino efectiva. Juan Quintero es uno de nuestros músicos cinematográficos más importantes, no solamente por el volumen de su producción, sino por la calidad y efectividad de su música.

Catálogo de obras

¡A MI LA LEGION! Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA-UPECE. Año de producción: 1941.

Fecha de estreno: 11-V-1942.

AEROPUERTO. Dir: Luis Lucia. Pro: Ariel. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 14-IX-1953.

AGUSTINA DE ARAGON. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1950.

Fecha de estreno: 9-X-1950.

ALBA DE AMERICA. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1951. Fecha de estreno: 20-XII-1951.

AVENTURAS DE JUAN LUCAS. Dir: Rafael Gil. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1949. Fecha de estreno: 29-XII-1949.

AVENTURAS DEL BARBERO DE SEVILLA. Dir: Ladislao Vajda. Pro: Benito Perojo. Año de producción: 1954. Fecha de estreno: 3-IX-1954.

BAJO EL CIELO DE ESPAÑA. Dir: Miguel Contreras Torres. Pro: Mezquiriz. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 24-V-1954.

CASTILLO DE NAIPES. Dir: Jerónimo Mihura. Pro: Civulsa Vulcano. Año de producción: 1943. Fecha de estreno: 17-V-1943.

CERCA DE LA CIUDAD. Dir: Luis Lucia. Pro: Floralva. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 8-V-1952.

¡CHE, QUE LOCO! Dir: Ramón Torrado. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 23-III-1953.

COMO LA TIERRA. Dir: Alfredo Hurtado. Pro: Roncesvalles. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 5-VII-1954.

CONGRESO EN SEVILLA. Dir: Antonio Román. Pro: Dia. Año de producción: 1955. Fecha de estreno: 3-IX-1955.

CURRITO DE LA CRUZ. Dir: Luis Lucia. Pro: CIFESA. Año de producción: 1948. Fecha de estreno: 16-IV-1949.

DE MADRID AL CIELO. Dir: Rafael Gil. Pro: Aspa Films. Año de producción: 1952.
Fecha de estreno: 16-V-1952.

DE MUJER A MUJER. Dir: Luis Lucia. Pro: CIFESA. Año de producción: 1950. Fecha de estreno: 13-IX-1950.

DELICIOSAMENTE TONTOS. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1943. Fecha de estreno: 30-IV-1943.

EL ALCALDE DE ZALAMEA. Dir: José G. Maesso. Pro: Cinesol Aguila. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 25-I-1954

EL AMOR QUE YO TE DI. Dir: Tulio Demicheli. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1959. Fecha de estreno: 18-I-1960.

EL CANTO DEL GALLO. Dir: Rafael Gil. Pro: Aspa Films. Año de producción: 1955.
Fecha de estreno: 26-IX-1955.

EL CLAVO. Dir: Rafael Gil. Pro: CIFESA. Año de producción: 1944. Fecha de estreno: 5-X-1944.

EL FANTASMA Y DOÑA JUANITA. Dir: Rafael Gil. Pro: CIFESA. Año de producción: 1944. Fecha de estreno: 31-III-1945.

EL FRENTE DE LOS SUSPIROS. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1942. Fecha de estreno: 4-II-1943.

EL GRANO DE MOSTAZA. Dir: José Luis Sáenz de Heredia. Pro: Tarfe-AS. Año de producción: 1962. Fecha de estreno: 30-VIII-1962.

EL PADRE PITILLO. Dir: Juan de Orduña. Pro: Orduña Films. Año de producción: 1954.
Fecha de estreno: 25-II-1955.

EL PORTICO DE LA GLORIA. Dir: Rafael J. Salvia. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 14-I-1954.

EL SEDUCTOR DE GRANADA. Dir: Lucas Demare. Pro: Suevia-Perojo. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 29-III-1954.

EL TORERO. Dir: René Weheler. Pro: Guión Films y PCLPC. Año de producción: 1954.
Fecha de estreno: 24-I-1955.

ELLA, EL Y SUS MILLONES. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1944. Fecha de estreno: 25-XII-1944.

ELOISA ESTA DEBAJO DE UN ALMENDRO. Dir: Rafael Gil. Pro: CIFESA. Año de producción: 1943. Fecha de estreno: 21-XII-1943.

ESCANDALO EN EL INTERNADO (LA VENUS EN EL COLEGIO). Dir: Marino Girolami. Pro: Chapalo-Marco. Año de producción: 1967. Fecha de estreno: 15-I-1968.

FAUSTINA. Dir: José Luis Sáenz de Heredia. Pro: Chapalo Films. Año de producción: 1956.
Fecha de estreno: 13-V-1957.

FERIA EN SEVILLA. Dir: Ana Mariscal y Enrique Carreras. Pro: Bosco Films. Año de producción: 1960. Fecha de estreno: 26-VII-1962.

GLORIA MAIRENA. Dir: Luis Lucia. Pro: Reina. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 20-XII-1952.

HUELLA DE LUZ. Dir: Rafael Gil. Pro: CIFESA. Año de producción: 1942. Fecha de estreno: 22-III-1943.

JEROMIN. Dir: Luis Lucia. Pro: Ariel. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 19-XII-1953.

LA ALEGRE CARAVANA. Dir: Ramón Torrado. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 17-XII-1953.

LA BELLA DE CADIZ. Dir: Raymond Bernard. Pro: Cea CCFC. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 10-V-1954.

LA COPLA ANDALUZA. Dir: Jerónimo Mihura. Pro: Chapalo-Rota. Año de producción: 1959. Fecha de estreno: 27-VII-1959.

LA CORONA NEGRA. Dir: Luis Saslavsky. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1950. Fecha de estreno: 24-IX-1951.

LA CUARTA CARABELA. Dir: Miguel Martín. Pro: PC Mezquiriz. Año de producción: 1961.

LA DUQUESA DE BENAMEJI. Dir: Luis Lucia. Pro: CIFESA. Año de producción: 1949. Fecha de estreno: 26-X-1949.

LA FLORISTA DE LA REINA. Dir: Eusebio Fernández Ardavín. Pro: UFISA. Año de producción: 1940. Fecha de estreno: 9-I-1941.

LA GITANILLA. En colaboración con Ruiz de Azagra. Dir: Fernando Delgado. Pro: CIFESA. Año de producción: 1940. Fecha de estreno: 10-V-1940.

LA HERMANA SAN SULPICIO. Dir: Luis Lucia. Pro: Benito Perojo. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 6-X-1952.

LA LEONA DE CASTILLA. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1951. Fecha de estreno: 28-V-1951.

LA LUPA. Dir: Luis Lucia. Pro: Ariel. Año de producción: 1955. Fecha de estreno: 10-X-1955.

LA MURALLA FELIZ. Dir: Enrique Herreros. Pro: BOGA. Año de producción: 1947.

LA OTRA VIDA DEL CAPITAN CONTRERAS. Dir: Rafael Gil. Pro: Aspa Suevia. Año de producción: 1954. Fecha de estreno: 1-II-1955.

LA PRODIGA. Dir: Rafael Gil. Pro: Aspa Suevia. Año de producción: 1946. Fecha de estreno: 27-IX-1946.

LA SEÑORA DE FATIMA. En colaboración con Ernesto Halffter. Dir: Rafael Gil. Pro: Aspa Films. Año de producción: 1951. Fecha de estreno: 22-X-1951.

LA VIDA EMPIEZA A MEDIA NOCHE. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1944. Fecha de estreno: 9-XI-1944.

LA VIDA EN UN BLOCK. Dir: Luis Lucia. Pro: Guión-Suevia. Año de producción: 1956. Fecha de estreno: 1-IV-1956.

LA VIOLETERA. Dir: Luis César Amadori. Pro: B. Perojo-Trevi. Año de producción: 1958. Fecha de estreno: 6-IV-1958.

LECCIONES DE BUEN AMOR. Dir: Rafael Gil. Pro: Rey Soria. Año de producción: 1943. Fecha de estreno: 5-VI-1944.

LOCURA DE AMOR. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1947. Fecha de estreno: 8-X-1948.

LOLA LA PICONERA. Dir: Luis Lucia. Pro: CIFESA. Año de producción: 1951. Fecha de estreno: 3-III-1952.

MALDICION GITANA. Dir: Jerónimo Mihura. Pro: Benito Perojo. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 14-III-1955.

MARE NOSTRUM. Dir: Rafael Gil. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1948. Fecha de estreno: 21-XII-1948.

MARIA DE LA O. Dir: Ramón Torrado. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1957. Fecha de estreno: 7-IX-1959.

MI ENEMIGO EL DOCTOR. Dir: Juan de Orduña. Pro: Perseo Films. Año de producción: 1945. Fecha de estreno: 8-III-1948.

MISION BLANCA. Dir: Juan de Orduña. Pro: Colonial Aje. Año de producción: 1946. Fecha de estreno: 28-III-1946.

NADIE LO SABRA. Dir: Ramón Torrado. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1953. Fecha de estreno: 7-XII-1953.

NOVIO A LA VISTA. Dir: Luis G. Berlanga. Pro: B. Perojo. Año de producción: 1954. Fecha de estreno: 15-II-1954.

PEQUEÑECES. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1949. Fecha de estreno: 11-III-1950.

PORQUE TE VI LLORAR. Dir: Juan de Orduña. Pro: POF. Año de producción: 1941. Fecha de estreno: 29-XII-1941.

ROGELIA. Dir: Rafael Gil. Pro: Coral. Año de producción: 1963. Fecha de estreno: 16-XII-1963.

ROSAS DE OTOÑO. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1943. Fecha de estreno: 29-III-1943.

SOR INTREPIDA. Dir: Rafael Gil. Pro: Aspa Films. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 10-XI-1952.

TEATRO DE APOLO. Dir: Rafael Gil. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1950. Fecha de estreno: 30-X-1950.

TEMPESTAD EN EL ALMA. Dir: Juan de Orduña. Pro: Boga. Año de producción: 1949. Fecha de estreno: 31-V-1950.

TIERRA SEDIENTA. Dir: Rafael Gil. Pro: Goya Films. Año de producción: 1945. Fecha de estreno: 8-X-1945.

TORTURADOS. Dir: Antonio Más Guindal. Pro: Ares. Año de producción: 1950. Fecha de estreno: 18-VIII-1952.

TRES HOMBRES VAN A MORIR. Dir: René Chanas y Feliciano Catalán. Pro: B. Perojo-Films Vega. Año de producción: 1954. Fecha de estreno: 17-I-1955.

TRES LADRONES EN LA CASA. Dir: Raúl Cancio. Pro: Giralda Films. Año de producción: 1948. Fecha de estreno: 27-XI-1950.

TUVO LA CULPA ADAN. Dir: Juan de Orduña. Pro: CIFESA. Año de producción: 1943. Fecha de estreno: 9-X-1943.

ULTIMO DIA. Dir: Antonio Román. Pro: Velázquez Films. Año de producción: 1952. Fecha de estreno: 1-XII-1952.

UN CABALLERO ANDALUZ. Dir: Luis Lucia. Pro: B. Perojo. Año de producción: 1954. Fecha de estreno: 8-X-1954.

UN DRAMA NUEVO. Dir: Juan de Orduña. Pro: Orduña Films. Año de producción: 1946. Fecha de estreno: 25-XI-1946.

UN MARIDO DE IDA Y VUELTA. Dir: Luis Lucia. Pro: Guión Films. Año de producción: 1957. Fecha de estreno: 26-IX-1957.

UNA CUBANA EN ESPAÑA (A LA HABANA ME VOY). Dir: Luis Bayón Herrera. Pro: CIFESA. Año de producción: 1951. Fecha de estreno: 1-IX-1951.

UNOS PASOS DE MUJER. Dir: Eusebio Fernández Ardavín. Pro: Suevia Films. Año de producción: 1941. Fecha de estreno: 26-I-1942.

VALIENTE. Dir: Luis Marquina. Pro: Picasa. Año de producción: 1964. Fecha de estreno: 18-5-1964.

VENTOLERA. Dir: Luis Marquina. Pro: Tarfe. Año de producción: 1961. Fecha de estreno: 5-III-1962.

VIAJES SIN DESTINO. Dir: Rafael Gil. Pro: CIFESA. Año de producción: 1941. Fecha de estreno: 12-X-1942.

YO NO SOY LA MATA-HARI. Dir: Benito Perojo. Pro: Paloma. Año de producción: 1948. Fecha de estreno: 21-VIII-1950.

ZALACAIN EL AVENTURERO. Dir: Juan de Orduña. Pro: Espejo Films. Año de producción: 1954. Fecha de estreno: 24-I-1955.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- Amorós, Andrés: *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Chion, Michel: *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Colón Perales, Carlos: *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*, Sevilla, Cuadernos de Comunicación, 10/11, Universidad de Sevilla, Alfar, 1993.
- Hacquard, Georges: *La musique et le cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1959.
- Martín Arias, Luis: *El cine: un espectáculo musical*, Valladolid, Filmoteca, Obra Cultural de Caja España.
- Méndez-Leite, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965.
- Poirier, Pierre: *Musique cinématographique*, Bruselas, Larcier, 1941.
- Prendergast, Roy M.: *Film Music a neglected Art*, Nueva York, Norton, 1992.
- Téllez, José Luis: "Notas para una teoría de la música dramática I, II, III, IV, V" en *Archivos de la Filmoteca nº 1, 2, 5 y 8*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989-1991.
- Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan: *Música y cine*, Barcelona, Ultramar, 1990.
- VVAA: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Madrid, Editorial Complutense, 1993.
- VVAA: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.
- VVAA: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- VVAA: *La música en el cine*, Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1989.
- VVAA: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.

Artículo aparecido en el disco *Clásicos del Cine Español, vol. 1. Juan Quintero*. Madrid, Iberoautor, 2000.