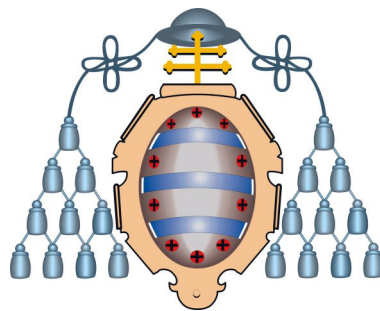


LAURA MIRANDA GONZÁLEZ

**MANUEL PARADA
Y LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA
ESPAÑOLA
DURANTE EL FRANQUISMO:
ESTUDIO ANALÍTICO**

TESIS DOCTORAL

DIRECTORA: CELSA ALONSO GONZÁLEZ



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Oviedo, 2011

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objetivos y estructura del trabajo	3
1.2 Fuentes y estado de la cuestión sobre música de cine en España	7
1.3 Marco teórico y metodología: revisión crítica	18
1.4 Propuesta metodológica	30
CAPÍTULO 2. APUNTES SOBRE EL CINE ESPAÑOL	41
2.1 La llegada del cine sonoro	43
2.2 El cine republicano durante la guerra	46
2.3 El cine del bando nacional durante la guerra	50
2.4 El cine de la autarquía: 1939-1950	54
2.5 Continuismo y relevo generacional: 1951-1962	58
CAPÍTULO 3. APUNTES BIOGRÁFICOS Y TRAYECTORIA PROFESIONAL DE MANUEL PARADA	63
3.1 Círculo personal y vida social de Parada	65
3.2 Manuel Parada: compositor y gestor	71
3.2.1 Parada, ilustrador musical para teatro	80
3.2.2 Parada y su pasión por el género lírico	96
3.2.3 Parada y la SGAE: género lírico, cine y televisión	120
3.2.4 Parada y el cine: una relación compleja	127
3.2.5 El documental y la televisión: cierre de un ciclo	135
3.3 Parada y el audiovisual: pensamiento y “estilo” compositivo	137
CAPÍTULO 4. CINE DE CRUZADA. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL	147
4.1 El cine alemán y la consolidación del cine español tras la guerra	150
4.2 <i>Cine de cruzada</i> : la construcción nacional en la pantalla	157
4.2.1 <i>Raza</i> y el mito	168
4.2.2 <i>Los últimos de Filipinas</i> o la pérdida del “imperio”	190
4.2.3 <i>Alhucemas</i> o el desembarco esperado	206
4.2.4 Homoerotismo y <i>cine de cruzada</i>	221
4.3 Recapitulando... y unas reflexiones finales	226

CAPÍTULO 5. MÚSICA DE CINE, IDEOLOGÍA Y PODER	227
5.1 Adaptaciones literarias: “otro” género histórico con menos presupuesto	229
5.1.1 <i>El escándalo</i> o la consagración de Parada	233
5.1.2 <i>Mariona Rebull</i>, loa a la industria catalana	248
5.1.3 <i>El gran galeoto</i> o el castigo de la maledicencia	261
5.1.4 A modo de cierre	279
5.2 El drama rural en Asturias: <i>Las aguas bajan negras</i>	280
5.3 El musical folklórico y la resignificación del género chico	309
5.3.1 <i>La Revoltosa</i> y la España castiza andalucista	310
5.4 Cine de misioneros: creación del exotismo extranjerizante	329
5.4.1 <i>La mies es mucha</i> o la búsqueda de prosélitos en India	329
5.4.2 <i>Fray Escoba</i>, mulato eventual en el cine del desarrollismo	344
5.5 <i>Teresa de Jesús</i>, revisión del tiempo cinematográfico español	357
CAPÍTULO 6. MÚSICA DE CINE Y DISCURSO DE RESISTENCIA	379
6.1. <i>Film noir à la española</i>: cuando Parada conversó con los Mihura	381
6.1.1 <i>La calle sin sol</i> o el pre-neorrealismo	384
6.1.2 <i>Una mujer cualquiera</i> o una Rita Hayward à la mexicana	401
6.2. La comedia española: otra mirada a los Mihura	423
6.2.1 <i>El camino de Babel</i> o las banalidades sociales de posguerra	426
6.2.2 <i>El destino se disculpa</i> y la metempsicosis	439
6.3 Y llegó Neville: <i>Mi calle</i> y el cine social	457
CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES	485
CAPÍTULO 8. BIBLIOGRAFÍA	501
APÉNDICES	
Base de datos legado Manuel Parada	
Anexo audiovisual	

CAPÍTULO 1. Introducción

El trabajo que ahora se presenta surgió a raíz del congreso de IASPM realizado en Roma el verano de 2005, cuando Julio Arce, profesor de la Universidad Complutense, me informó acerca de la escasez de estudios en relación a Manuel Parada de la Puente, uno de los autores más prolíficos en el ámbito de la música cinematográfica de nuestro país. Considerado como uno de los principales compositores españoles de cine, durante los años cuarenta realiza la música de films tan emblemáticos para la posguerra como *Raza*, dirigida por su amigo J. L. Sáenz de Heredia, y *Los últimos de Filipinas*, ésta última por A. Román¹. Su figura como compositor había sido relegada al olvido, pese a que en los últimos años se había llevado a cabo un intento de recuperación de su obra mediante la edición de un CD en el que se incluían números musicales de algunas de sus bandas sonoras². Aún así, la realidad reflejaba una carencia de estudios sobre su obra creativa.

1.1 Objetivos y estructura del trabajo

La intención de mi trabajo de DEA era estudiar el estilo compositivo del autor a través de dos películas de gran relevancia en su filmografía, caso de *Raza* y *Los últimos de Filipinas*, paso necesario e imprescindible para introducirse en el mundo de la composición cinematográfica española de la inmediata posguerra: analizar el sistema compositivo de un autor, sus influencias y métodos constructivos, puesto que yo consideraba los condicionantes ideológicos responsables de una opinión infravalorada por el hecho de haber formado parte del entramado cultural oficial de la dictadura. En cuanto a esta tesis, y a pesar de que en un primer momento se pensó en el estudio biográfico del autor, el trabajo ha derivado en el análisis musicológico como vía para comprender cómo se canalizaron las propuestas ideológicamente afines o subversivas respecto al nuevo sistema de gobierno; es decir, partiendo de un análisis formal de las partituras en relación con el audiovisual, se pretende indagar en la función que ejerce la música en el entramado cinematográfico del cine del franquismo a través de la figura de uno de sus máximos exponentes –sin duda,

¹ Ambas películas fueron abordadas en mi trabajo de DEA como primer paso en el estudio de su obra cinematográfica, *Manuel Parada y su música cinematográfica: propuesta de análisis*. Trabajo de Investigación de Doctorado realizado en la Universidad de Oviedo bajo la dirección de Celsa Alonso, Junio de 2006.

² *Clásicos del Cine Español Vol. III - Manuel Parada*, Fundación Autor, 2000. Se incluyen extractos de las películas *Raza*, *Los últimos de Filipinas*, *El escándalo* y *Maribel y la extraña familia*. La edición estuvo a cargo de José Nieto y del fallecido Benito Lauret.

también uno de los más influyentes— y autor de un corpus lo bastante extenso como para extraer conclusiones significativas. Se presentan en este trabajo una breve biografía del autor, su tarea compositiva y su legado, sus gustos e influencias, sus amistades y su círculo social y su trabajo —tanto a nivel compositivo como de gestión. Asimismo, a través de una veintena de películas, trato de ubicar de manera adecuada su figura, que autores anteriores convirtieron en icono del Régimen franquista sin estudiar una obra brillante y compleja.

El estudio de la música cinematográfica española de posguerra plantea una gran disparidad de preguntas a nivel musical, entrelazándose con cuestiones de poder y subversión, identidad, nacionalismo, género y nostalgia, por nombrar sólo algunos temas en los que me he detenido. El terreno es tan vasto, que el planteamiento de la tesis de 2007 quedó superado al poco tiempo de iniciada. El estudio de toda la obra de Parada abarcaba desde el año 1941 (fecha del estreno de *Raza*) hasta su muerte, acaecida en 1973, es decir, la casi totalidad del régimen franquista, que pasó por diferentes etapas claramente delimitadas también en su historia cinematográfica. Se decidió entonces acotar el objeto de estudio a los años cuarenta y cincuenta, aunque con pequeñas licencias cronológicas que suponen películas como *Mi calle* (Edgar Neville, 1960), que justifico por el interés del método compositivo empleado y por su importancia a nivel social. Aún así, se ha procedido a una valoración de su obra filmica y también de teatro, puesto que ambas son interdependientes: el destino de la primera depende del de la segunda y viceversa.

La vasta figura que representa Manuel Parada, quien realiza de forma continuada crítica musical durante sus primeros años, trabajó en teatro, cine y televisión y desarrolló una intensa labor en el Teatro Nacional y la SGAE, podría tratar de resumirse en este trabajo. No obstante, tampoco es ésa la labor que pretendo abarcar, al menos por ahora. El lector observará que he dedicado una parte de la tesis a introducir el contexto cinematográfico de la época como paso previo para adentrarme en el personaje. Éste se ha perfilado a través de una escueta biografía que resume los datos más importantes de su brillante carrera y las influencias a nivel personal que marcaron su trabajo, determinante en el estudio analítico posterior.

Lo que intentaré analizar a lo largo de este texto es la importancia de los elementos ideológicos que Parada propuso desde la música, colaborando en la creación de un imaginario colectivo a través de una serie de ideas que apoyaban o desmentían la

política dominante. En este sentido, Manuel Parada es “mi” excusa para mostrar una forma válida de hacer música en una época concreta de la historia de España condicionada por unos mensajes ideológicos (que la audiencia recibía a través del cine). Junto con la radio, el fútbol y los toros, el cine suponía el principal modo de evasión de la España de posguerra. Parada es al mismo tiempo “mi” necesidad puesto que, además de ser un compositor decisivo en el período que nos ocupa, es un ejemplo del modo de hacer música en el cine tras la guerra civil. No fue *el* modelo, sino uno de ellos. Eso sí, uno de los tres principales exponentes, junto con Juan Quintero y Jesús García Leoz. Es esta dualidad la que me permite conferir mayor preponderancia a la obra musical en sí misma y centrarme en aspectos analíticos. La tesis aparece dividida en dos bloques distintos, aunque con ciertas licencias para la intersección: por un lado, analizo situaciones de poder en las que la música ayuda a construir “significado” en su diálogo con la imagen, potenciando la ideología dominante; por el otro, pretendo mostrar el carácter subversivo que Parada demostró en una parte de sus obras, más pequeña en número, pero muy esclarecedora en cuanto a la personalidad del compositor y sus pretensiones.

Del mismo modo que las metáforas empleadas por Susan McClary para describir la música de Beethoven no son las únicas posibles, como bien ha señalado Nicolas Cook, mi posicionamiento ante el trabajo compositivo en el cine de posguerra tampoco comporta una validez absoluta. Es mi intención que este trabajo de investigación proyecte la mentalidad librepensadora de un intelectual ligado estéticamente a la llamada “otra” generación del ‘27 y condicionado por la realidad sociopolítica de su tiempo, que demostró grandes dotes como músico, colaboró en la consolidación de un lenguaje audiovisual nacional y modeló una de las vías para canalizar, a través de la música, los ideales del régimen, tanto como elementos subversivos en el discurso cinematográfico de posguerra.

Tal vez una el mayor problema con el que me encontré al redactar este trabajo fue seleccionar aquellas películas que me permitirían mostrar una mayor variedad del entramado cinematográfico de posguerra, sin dejar de lado la cuestión fundamental: cómo revelar la labor musical del maestro en dicho entramado. Parada escribió casi 200 composiciones para películas a disposición del investigador; tras haber visionado la mayoría de ellas y analizado un grueso lo bastante significativo como para extraer hipótesis fundamentales, propongo una jerarquización de un grupo de películas, escasas

en número pero muy interesantes en cuanto a la construcción de su estilo compositivo, a su relación con el teatro musical y a las posibilidades del género desde la posguerra al desarrollismo.

Por ello, examino películas fundamentales cuyo lenguaje audiovisual pertenece a lo que podría denominarse período clásico del cine español y cuya música fue compuesta por el maestro. Dentro de los análisis audiovisuales, propongo tres apartados: 1) en el capítulo 4, analizo títulos esenciales del género “de cruzada”, que tratan la nueva situación socio-política española y la propuesta fallida por parte del régimen de instaurar un género de cine bélico español; 2) el capítulo 5 está reservado a las relaciones de poder establecidas por el régimen, mostrando cómo la música compuesta por Parada es utilizada para potenciar la ideología dominante a través de géneros cinematográficos en auge, caso de las adaptaciones literarias, la zarzuela, el cine social o el religioso y de misioneros; 3) por último, en el capítulo 6 presento situaciones de resistencia que muestran cómo, aún en un Estado provisto de una férrea censura, existían situaciones singulares que permitían la realización de un cine con claras connotaciones subversivas, aludiendo a la situación de la mujer, la nostalgia o el casticismo cosmopolita propuesto por Edgar Neville a través de géneros tan poco estudiados en la España franquista como la comedia.

Pese a que en un primer momento se pensó en abordar el género taurino, las películas cuya música compuso Parada –*Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958) y *El Litri y su sombra* (Rafael Gil, 1959)– bebían de un lenguaje audiovisual mucho más moderno y “en color”, que contrastaba con el resto de la filmografía estudiada. Asimismo, un supuesto apartado dedicado al actor René Muñoz, cubano mulato protagonista de 3 películas muy interesantes –*Fray Escoba* (1961), *Bienvenido Padre Murray* (1964) y *Cristo negro* (1962)– dirigidas por Ramón Torrado, donde su color de piel se registraba como elemento de alteridad, terminó reduciéndose al estudio de *Fray Escoba*, puesto que las otras películas excedían también los límites cronológicos del trabajo³. En la misma línea, la inclusión de la tercera versión de *El negro que tenía el alma blanca* (Hugo del Carril, 1951) hubo de reconsiderarse en aras de un más interesante análisis ulterior que requiere la comparación con las versiones anteriores de Benito Perojo (1927, 1934).

³ La inclusión de *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1962), no habría sido posible sin mi estancia doctoral en Liverpool (Abril – Junio, 2009). Allí visité su catedral católica, cuya santo patrón es San Martín de Porres y me percaté de una posible versión cinematográfica española musicada por Manuel Parada.

La no inclusión del cine histórico de posguerra en este trabajo viene justificada porque Manuel Parada no cuenta con obras filmográficas destacadas como para considerarlas especialmente representativas, excepción de *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), que no he sido capaz de localizar salvo en la Filmoteca Nacional, con los inconvenientes de visionado ya comentados. Sin embargo, Manuel Parada sí fue un compositor prolífico en el campo de las adaptaciones literarias, género que presenta claros paralelismos con el cine histórico: se re-escribe la historia de España, se expone un universo rico en connotaciones fascistas *kitsch* y se presenta a las mujeres como protagonistas, manteniendo en un segundo plano la importancia de los personajes masculinos, que tendrán mayor interés en géneros como el de misioneros, aún a riesgo de una constante alusión a su feminización, como veré.

En resumen, he examinado un corpus lo bastante contundente como para resultar significativo del trabajo compositivo de Manuel Parada y la situación musical de la cinematografía española del primer franquismo, que muestra cómo la escala ideológica de grises en el mundo intelectual patrio era mucho más amplia de lo que en un primer momento se mostraba y recientes estudiosos –algunos españoles y, sobre todo, extranjeros– están sacando a la luz.

1.2 Fuentes y estado de la cuestión sobre música de cine en España

Al comenzar mi andadura investigadora sobre Manuel Parada, me extrañó la falta de referencias de consulta sobre una figura tan destacada en el panorama cinematográfico y musical español de posguerra. Al revisar las pocas fuentes bibliográficas en las que aparecía citado el compositor para la realización de mi trabajo de DEA destacaban el *Diccionario de cine español*, a cargo de J. L. Borau; el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio; las *Canciones de España*, obra del académico Antonio Fernández-Cid que data del año 1963; *La música española en el siglo XX* (1973), *Cien años de teatro musical en España (1875 – 1975)*, editado en 1975; o *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*, coordinado por C. Fernández en 1986. Como se puede observar, algunas de las publicaciones mencionadas son bastante antiguas y precisan de una revisión inmediata; sin embargo, como mi trabajo se centraba en el análisis de algunas obras de Parada, fueron las únicas fuentes disponibles para abordar el bosquejo de una

figura que, junto con García Leoz, Juan Quintero y Muñoz Molleda, constituyen el principal corpus de autores que trabajaron asiduamente en el entramado cinematográfico de posguerra⁴.

A lo largo de mi trabajo de investigación procedí, en primer lugar, a la inspección de las fuentes escritas localizadas en la SGAE que se utilizaron para la realización del CD sobre la obra de Manuel Parada⁵. Encontré las partituras arregladas por Nieto, una mixtura de cortes de diferentes bloques de las películas *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945), *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943) y *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960), de unos 15 minutos de duración cada corte. Sin embargo, las partituras originales del autor se encontraban –y encuentran- en la Biblioteca Nacional a modo de legado que la viuda del compositor vendió a la biblioteca tras la muerte del compositor en 1973⁶.

En este paquete de obras, colocadas en cajas, se encuentran dos terceras partes del total de su producción, esto es, 191 obras, todas ellas aún sin catalogar. El único registro con que cuenta quien pretenda acercarse a esta obra es una antigua lista mecanografiada, pasada a limpio en los años noventa debido a la imposibilidad de su lectura; sin embargo, la revisión de tal lista aparece incompleta en relación a la primera, que cuenta con datos como la fecha de estreno de algunas músicas de películas y notas acerca de los manuscritos. Todas las obras aparecen escritas en cuartillas de papel pautado de la SGAE, algunas de ellas con el nombre del compositor impreso. Algunas de sus pequeñas composiciones para televisión como la sintonía *Reposo* o temas como el del pato Donald se conservan en hojas sueltas de papel pentagramado no perteneciente a la SGAE u otra entidad, con lo cual considero que el maestro conservó hasta el final de su vida los originales de estas obras sin pasar a limpio. De todas estas obras manuscritas no existe edición impresa alguna; sólo se cuenta con la versión

⁴ El *Diccionario de Cine Iberoamericano (España, Portugal y América)*, coordinado por Emilio Casares Rodicio, publicado en 2011, incluye la voz de Manuel Parada, con texto de Joaquín López González y Laura Miranda, en la que aparecen nuevas aportaciones.

⁵ *Clásicos del Cine Español Vol. III - Manuel Parada*, Fundación Autor, 2000.

⁶ “A la muerte de mi padre, y para evitar su dispersión, fueron depositados en la Biblioteca Nacional”. Correspondencia personal de la autora con M^a Reyes Parada Elícegui, 14 de noviembre de 2005. “Mi padre era un desastre en organización”, señala M^a Luisa Parada, “no sabía dónde estaba la carta, no sabía lo que había llegado (...), lo rompía y lo tiraba. O sea, no era de estas personas de guardar”. “A los ocho días de haber fallecido nos llamó la Biblioteca Nacional. No fuimos nosotros, fue la Biblioteca Nacional”. “También en una ocasión tuvimos en casa un archivero (...) que se metió allí en casa, organizó todo, lo puso todo en orden. ¿Cuántos meses se tiró en casa?”. Entrevista familia Parada (2007).

definitiva del maestro (algunas de ellas incompletas) que en la mayoría de los casos firmaba las composiciones e incluía datos relativos a las mismas, como la fecha en que finalizaba la obra o un número de ésta.

El contenido del legado es el siguiente: de las composiciones sinfónicas, *Scherzo para una sinfonía charra*, *Tres momentos charros* y *Canciones del caminante* – estrenadas por la Orquesta Nacional y la Sinfónica– en este legado sólo aparece la última mencionada. De su obra cinematográfica se encuentra casi la mitad de su producción, incluyendo casi todas las realizaciones españolas producidas entre los años 1940 y 1973, entre ellas películas premiadas como *La noche del sábado* (1950), *Mi calle* (1960), *Cristo negro* (1962), *Nada menos que todo un hombre* (1971) ó *La duda* (1972). En lo referente a su obra teatral, aparecen registradas –en la mencionada lista mecanografiada– no sólo las obras originales del compositor (zarzuelas o comedias líricas, dos de ellas premiadas), sino también las ilustraciones musicales de las programaciones del Teatro Español durante treinta años. Se encuentran, además, las partituras de obras referentes a sus colaboraciones con TVE, tales como *El Retablo de pastores* –en colaboración con el poeta García Nieto–, la serie *Tintín y Pasitas*, la cabecera del *No-Do* y música para muchos de estos documentales, obras teatrales para niños, villancicos, canciones y algunas de sus marchas militares premiadas.

En cuanto a las fuentes audiovisuales, en la mayoría de los casos existen los films en formato VHS o DVD⁷. La Filmoteca Nacional permite el visionado de las películas con un tiempo de espera aproximado de dos meses, pero un análisis exhaustivo de los materiales audiovisuales exige trabajar con el ordenador durante un largos períodos de tiempo. Esta entidad realiza copias de las cintas a condición de ser utilizadas sólo con fines de investigación, aunque los costes son extremadamente altos. Aún así, tras ponerme en contacto con Marte Films, logré que la Filmoteca Nacional me enviase una copia de su película *Alhucemas* (J. López Rubio, 1948). Además de la mala calidad de la cinta, éste fue un caso excepcional y el gran problema de las fuentes audiovisuales fue paliada gracias a Internet, donde encontré las versiones originales de gran parte de las películas musicadas por Parada.

Debo decir aquí que, desde el comienzo de mi investigación, el crecimiento de las películas españolas de los años cuarenta al sesenta en la red ha sido exponencial,

⁷ La compañía *Divisa Ediciones* colaboró en la edición (primero en VHS, luego en DVD) de parte del corpus cinematográfico español desde los años cuarenta, incluyendo *La mies es mucha* (J. L. Sáenz de Heredia, 1948). Asimismo, *Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958) fue digitalizada por *Filmmax*.

hecho que facilitó en gran medida mi trabajo de búsqueda de fuentes, inicialmente muy lenta y tediosa. De otro modo, el análisis de la mayor parte de este corpus no habría sido posible. Los manuscritos musicales, las películas y la bibliografía (escueta) sobre el autor y más abundante sobre el cine del franquismo fueron las fuentes principales empleadas en la realización de este trabajo. También recurrí al vaciado de prensa, encontrando numerosas referencias a Parada en periódicos de la época, así como revistas especializadas, en especial de los estrenos teatrales y filmográficos del maestro. El profesor Josep Lluís i Falcó me cedió generosamente una selección de recortes de prensa sobre la figura del maestro y, asimismo, en el legado de la Biblioteca Nacional se encontraban recortes de prensa que el propio Parada o su familia conservaron, algunos de ellos sin fecha, que arrojaron algo más de luz a la información recabada con el vaciado.

El siguiente paso consistió en la ordenación de las obras del autor que, como ya mencioné más arriba, se encuentran depositadas en cajas y están sin catalogar; consideré importante dedicar algo de tiempo a la organización de las mismas para su posterior utilización, con lo que este trabajo incluye una base de datos (véanse Anexos en formato electrónico, en el CD) que contiene un catálogo de los manuscritos del autor en la Biblioteca Nacional divididos según género. Para la elaboración de las fichas técnicas de las películas que analizo he recurrido a los datos contenidos en la página web de la Filmoteca Nacional (www.mcu.es). Todas las películas cuya música fue compuesta por Manuel Parada aparecen, para evitar confusiones, citadas y catalogadas según la referencia de la Biblioteca Nacional: (MPxx), donde las mayúsculas se corresponden con las iniciales del nombre y primer apellido del autor y, a continuación, aparece el número de catalogación de la obra.

Procedí también a la búsqueda de fuentes en archivos madrileños, ya que el maestro Parada ocupó cargos directivos en la SGAE y el Teatro Nacional a lo largo de su trayectoria profesional. Encontré noticias en boletines y memorias de diferentes años, principalmente las décadas de los cincuenta y sesenta, que se reflejan a lo largo del trabajo, aunque no las consideré de gran interés para este trabajo de investigación en concreto porque suelen hacer referencia al trabajo de Parada como directivo de estas entidades. En el archivo de la biblioteca de la Fundación Juan March aparecen diversas referencias al maestro, pero ninguna relacionada con su música cinematográfica. Como entradas propias aparecen sólo *Rianxeira* –verso de José Ramón Fernández Oxea– y *La*

*canCIÓN de mar*⁸, títulos muy conocidos del autor. Aún así, aparece en muchos registros, aunque siempre se menciona al escritor de la obra como autor y a Parada como el compositor de la música en escena; en otras ocasiones, también en fotografías⁹. Destacan asimismo *La tejedora de sueños*¹⁰, de Buero Vallejo, para la que compuso una canción, e *Irene o el tesoro*, también de Buero Vallejo, para la que Parada escribió una *Nana*. En *El primo alumbrado*, manuscrito original de los hermanos Fdez.-Shaw (Mayo de 1951) aparece la música asignada a Jacinto Guerrero. Sin embargo, es Parada quien figura como autor en el manuscrito mecanografiado y los recortes de prensa, con lo que supongo que, en un primer momento, se contó con el maestro para tal trabajo.

Así las cosas, la interesante cantidad de referencias de Parada en la Fundación Juan March enriqueció la base de datos y he incluido un campo etiquetado –para evitar confusiones– según la nomenclatura y formato disponible en este archivo. Como ya señalé, el compositor aparece en general como secundario, con lo que la nomenclatura no sigue unas reglas fijas (depende de quién se considere el autor principal), pero un acercamiento a la base de datos añade información relevante al grueso de la obra del autor y, como mencioné más arriba, pueden verse fotografías de algunos montajes teatrales donde aparece el maestro Parada. Asimismo, la base de datos incluye datos referentes a las películas cuya música compuso el maestro Parada: título, director, guionista, productora e intérpretes principales, con lo que pueden realizarse búsquedas guiadas según diferentes criterios y relacionando las tres tablas expuestas sobre el trabajo del maestro.

De mis visitas al Archivo de Censura de Alcalá de Henares obtuve informaciones muy interesantes; un intenso vacío en lo referente a la música cinematográfica se convirtió en tónica general durante la búsqueda de noticias: recortes de prensa sobre la recepción de estrenos, informes de censores sobre cuestiones de guión y estética visual, pero casi nada referente a la música de las películas. No hallé ninguna regla expedita sobre el modo de hacer de los profesionales del medio en cuanto a los números no diegéticos y alguna que otra sobre los diegéticos en películas relevantes para el régimen (caso, por ejemplo, de *Raza*). Es evidente el interés del régimen por los números diegéticos, apareciendo en los créditos iniciales de muchos

⁸ Sólo aparecen fotos de la función, no la partitura.

⁹ Por ejemplo, *Elena, te quiero* (F-537), en la que aparece saludando en el centro al finalizar la función; *La canción del mar* (F-595), donde aparecen imágenes de la función.

¹⁰ (T-20-Bue).

filmes referencia explícita a las comisiones de asesoramiento para la selección de tales piezas; no ocurre lo mismo con los números narrativos de corte académico, tema que abordaré a lo largo del trabajo. A lo largo de esta tesis aparecen frecuentes referencias al Archivo de Alcalá de Henares, que cito según nomenclatura de la entidad: (AGA xx/yyyyy).

Por otro lado, a lo largo del año 2007 mantuve varias entrevistas con la familia de Manuel Parada. Su viuda, así como sus hijas, yernos y nieto compartieron conmigo anécdotas de su vida cotidiana y recuerdos del maestro, que han pasado a formar parte del cuerpo de texto y han resultado de gran importancia para el desarrollo del capítulo 3, donde propongo un acercamiento a la figura no sólo del compositor, sino del personaje.

El estudio de la música cinematográfica se presenta actualmente como un campo en vías de expansión. Si hasta hace poco tiempo era tema infrecuente en los circuitos académicos de investigación de nuestro país, más bien abordado por periodistas o melómanos, en los últimos años se ha procedido, con mayor o menor profusión, a la organización de simposiums, congresos o seminarios dedicados a la música cinematográfica, entre los que cabe destacar la labor llevada a cabo por la profesora Matilde Olarte Martínez en la Universidad de Salamanca en la organización de seis¹¹ simposios que han servido de encuentro entre musicólogos e investigadores a nivel nacional. Destaca también la aparición de sendas mesas dedicada a la comunicación audiovisual en los últimos congresos de SEDEM¹².

La mayor parte de la bibliografía sobre música cinematográfica aparecida hasta el momento es el resultado de publicaciones de actas de congresos (entre ellos, las de los simposios antes mencionados), o bien publicaciones concebidas como misceláneas de artículos. Si bien es cierto que se está produciendo un incremento en cuanto al número de investigadores y proyectos –entre los que cabe citar, por ejemplo, las tesis realizadas por Joaquín López (Universidad de Granada) o Teresa Fraile (Universidad de Salamanca)–, sin contar con los trabajos pioneros en este campo de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal o Alejandro Pachón Ramírez, entre otros, no es menos cierto que estamos ante un terreno en vías de desarrollo.

¹¹I – VI Simposios Internacionales *La creación musical en la banda sonora* (Salamanca, 13-15 de noviembre de 2002; 27-30 de abril, 2004; 9-11 de octubre, 2006; 24-26 de noviembre, 2008; 28-30 de abril, 2010; 22 y 23 de septiembre, 2011).

¹² Barcelona (25-28 de octubre, 2000), Oviedo (17-20 de Noviembre, 2004), Cáceres (12-15 de noviembre, 2008).

Desde el comienzo de mi investigación no han sido pocos los cambios en el panorama audiovisual español. Desde una comprometida situación en que se hallaba sumida la musicología española, con un pobre corpus de obras de corte académico, amén de la falta de estudios específicos de música de cine en la propia licenciatura en Hª y CC. de la Música, la mayor parte de la bibliografía que pude encontrar era de procedencia anglosajona. Desde entonces han aparecido interesantes libros en el panorama nacional, acorde con las tesis doctorales defendidas en los últimos años. Libro básico de consulta es *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas* (1997), de Carlos Colón y otros autores, que se centra en el descriptivismo historiográfico propio de un libro pionero que necesita sentar las líneas generales de actuación; sin embargo, destaca por su interés la parte última del libro, en la que el autor analiza las funciones atribuidas a la música de cine.

En *La música en el cine contemporáneo* Alejandro Pachón Ramírez vuelve a revisar los orígenes y desarrollo de la música cinematográfica, señalando como eje motriz “darle a la película la dignidad de la ópera” en los tiempos del “pleonástico” estilo compositivo del Hollywood dorado (A. Pachón Ramírez, 1998: 29). Lugares comunes como las funciones de la música en el cine, las formas narrativas musicales surgidas de la dualidad música-imagen, someros apuntes al respecto de la historiografía musical fílmica española y un listado de bandas sonoras completan un texto de divulgación surgido a raíz del Festival Ibérico de Cine de Badajoz. José Nieto propone un planteamiento similar al de R. Prendergast, aportando sus conocimientos como compositor cinematográfico en *Música para la imagen. La influencia secreta* (1996), preludiada por una cita a Coppola¹³; un libro clarificador y muy bien estructurado, en el que el autor explica de forma sencilla los pormenores del entramado técnico post-productivo. El Servicio de Publicaciones de la UPV edita en 1998 un pequeño manual en el que se exponen los géneros cinematográficos, así como terminología referente a la musical. A cargo de Carlos A. Cuellar, *Cine y música. El arte al servicio del arte* no deja de ser formato de bolsillo en el que se realiza una clasificación de los usos estéticos de la música dividiéndola según su origen, su presencia temporal en la pantalla, su conexión sentimental o su localización espacio-temporal.

En consonancia con las últimas propuestas anglosajonas, que incluyen ensayos de diferentes autores en libros colectivos, se presenta *La música en los medios*

¹³ “El sonido es el mejor amigo del director porque influye en el espectador de manera secreta”.

audiovisuales (2005), seguido de *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (2009), con artículos de especialistas españoles en la materia. Con una gran variedad de temáticas y enfoques, estos dos volúmenes se plantean como el principal referente nacional a la hora de valorar la situación de los estudios de música de cine en España. Desde artículos historiográficos como los de Lluís i Falcó acerca de la generación del '27 y su relación con el cine, pasando por nuevas incorporaciones como la de Celsa Alonso y su trabajo histórico-analítico sobre Francisco Alonso en el cine de la República a trabajos como el de la autora del presente trabajo, que estudia el paisaje sonoro de éxitos de taquilla internacionales de los últimos años.

Conrado Xalabardel publica *Música de cine. Una ilusión óptica* en 2006. Concebido como libro de bolsillo, el autor sostiene que aporta las claves y principios para entender la música como herramienta narrativa en el mundo cinematográfico. *Experimentalismo en la música cinematográfica* (2006) de María de Arcos vio la luz a la vez que yo finalizaba mi trabajo de investigación (DEA), llegando a unas conclusiones bastante próximas a las mías en sus planteamientos conceptuales. Partiendo de un repaso a la evolución de la música cinematográfica y la aportación de la música atonal en el cine, la autora propone el análisis de *The planet of the apes* (*El planeta de los simios*, Franklin J. Schaffner, 1967). El análisis armónico y su relación con el texto audiovisual aparece agrupado en bloques, tal y como se desarrolla en el film.

Los musicólogos catalanes han mostrado su interés por el campo audiovisual y autores como Josep Lluís i Falcó o Jaume Radigales han sido pioneros a nivel nacional. Cofundador de la *Revista Universitària de Cinema* (1992), Lluís i Falcó ha publicado trabajos importantes sobre historiografía del audiovisual, como *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine* (1994) y frecuentes artículos en revistas nacionales. Por su parte, Jaume Radigales ha publicado recientemente *La música en el cine* (2008), libro de bolsillo compartido con Magda Polo Pujadas¹⁴ en el que el autor expone las principales funciones y recursos de la música cinematográfica de manera breve y concisa, con abundantes ejemplos a modo de ilustración.

¹⁴ La autora publica en el mismo libro *La estética de la música*.

En el entorno universitario han visto la luz varias tesis doctorales sobre comunicación audiovisual en España. Entre ellas, el libro de Eduardo Viñuela *El videoclip en España (1980-1995)*. Teresa Fraile publicó asimismo *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*, donde recorre la música en el cine español desde la década de los noventa a la actualidad, exponiendo sus características compositivas, contextuales e ideológicas, así como un acercamiento a las figuras más destacadas. Merece especial mención su “teoría de los binomios”, colaboraciones fructíferas entre directores y compositores como Carlos Saura o Julio Medem, que pueden influir en el proceder de un compositor y que ya venían desarrollándose en nuestro país desde los orígenes sonoro¹⁵. La película se convierte así en aglutinante de sonido e imagen que favorece estas fecundas relaciones.

Por su parte, Joaquín López (con quien he colaborado en la creación de la voz sobre Manuel Parada en el *Diccionario del Cine Español, Portugués e Iberoamericano*, dirigido por Emilio Casares y editado por la SGAE), tras publicar un trabajo muy interesante sobre la figura de Manuel de Falla y su relación con el cine (2007), ha defendido su tesis doctoral sobre Juan Quintero, uno de los principales compositores cinematográficos españoles de posguerra¹⁶. López afronta la figura de Quintero desde una perspectiva historicista muy detallada, ahondando en la situación personal y profesional del autor, a la vez que desgrana en un análisis audiovisual clásico tres de sus películas más destacadas.

La SEdeM incorporó a sus congresos una mesa especializada en “Música para el espectáculo y la comunicación” donde, aunque no sólo tienen cabida estudios audiovisuales sino también sobre el teatro lírico, las músicas populares y las fiestas barrocas, no deja de ser un logro a nivel nacional. Sus propuestas aparecen en la *Revista de Musicología* (XXXII (2), 2009), donde el prólogo de Celsa Alonso repasa la situación nacional en relación con el panorama internacional y presenta un interesante corpus de estudio, desde la relación histórica entre el teatro lírico y el primer cine sonoro (Julio Arce), pasando por el idilio entre las músicas populares y las académicas (Vicente Galbis) y la importancia de la banda sonora en la configuración de la identidad

¹⁵ Véanse, por ejemplo, las relaciones binomiales de posguerra entre Juan de Orduña y Juan Quintero o entre Edgar Neville y Muñoz Molleda.

¹⁶ *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009, bajo la dirección de Antonio Martín Moreno. Publicada en formato digital: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178>.

española en el cine de posguerra de Edgar Neville (Laura Miranda). Además, Joaquín López publica en 2010 el acercamiento más extenso al corpus sobre música en el audiovisual publicado en España, donde recuerda los principales libros y autores españoles que han escrito sobre música de cine en nuestro país¹⁷.

No puede negarse que el cine español es un terreno atrayente para muchos estudiosos que se dedican al mundo cinematográfico por su amplitud de campos: desde lo inexplorado de sus bandas sonoras y compositores hasta la importancia del nacionalismo en el cine. Es conocido el interés suscitado en el mundo anglosajón por indagar en la singularidad del cine español y la cantidad de bibliografía que ha aparecido en los últimos años al respecto, no sólo de autores ingleses o norteamericanos, sino también españoles.

Helen Graham y Jo Labanyi publicaron en 1995 uno de los primeros acercamientos desde la perspectiva de los estudios culturales españoles: *Spanish cultural studies*, con aportaciones de corte interdisciplinar de Chris Perriam, Serge Sälau, Peter Evans, Julian White o Paul Preston, entre otros, que pretendía acercar al lector anglosajón al mundo cinematográfico español partiendo del pensamiento de Antonio Gramsci. *Blood cinema* (1993) es el libro clave de Marsha Kinder, en el que expone su particular idea del cine nacional español, cuestionando el concepto a través de la teoría crítica (feminismo, marxismo, psicoanálisis, estudios culturales y teoría del discurso): revisa a Buñuel, Saura, Erice y Almodóvar, al tiempo que estudia el cine popular y la televisión, explorando cómo se manifiestan las tensiones a nivel político y cultural en relación con la identidad nacional en un contexto de cambio global. *Refiguring Spain* (1997), escrito en formato de compilación de ensayos y editado de nuevo por Marsha Kinder, explica el rol del cine, la televisión, la prensa y los museos de arte en la re-definición de la identidad nacional y cultural española. El cine franquista también ha sido objeto de estudio, analizándose diversas películas que contribuyeron a redefinir esa identidad cultural.

Marvin D'Lugo publica en 1997 una guía del cine español en el mundo anglosajón, un corpus solicitado que recurre a la generalización de contenidos, pero que presenta una ardua tarea de compilación de material sobre películas españolas desde la etapa silente hasta los años noventa. Santos Zunzunegui y Jenaro Talens abrieron la brecha de españoles publicando en el mundo anglosajón con *Modes of representation in*

¹⁷ También en internet: <http://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187675/244549>.

Spanish cinema (1998), en el que analizan los diferentes estilos que abarca el cine español desde los años '30 hasta los '70, desde el período republicano, pasando por el régimen autoritario franquista. Julian Smith se acerca en "Towards a cultural studies of the Spanish State" (1999) en su planteamiento al sociólogo francés Pierre Bourdieu. Editado por Peter William Evans, *Spanish cinema. The auteurist tradition* (1999) propone una compilación de artículos, cada uno de los cuales trata sobre una cinta española de un director clave, ordenadas por orden cronológico desde 1952 hasta la actualidad; con aportaciones nacionales y extranjeras, defiende la postura del cine de autor y se aleja del factor industrial o de receptividad, centrándose en las características estéticas que definen la obra dentro de su contexto histórico-político. *Heroines without heroes* (2000), editado por Ulrike Sieglöhr, propone la reconstrucción de la identidad femenina en el cine europeo: el primer volumen trata, a través de artículos de diversos autores (entre ellos, la española Núria Triana-Toribio) cuestiones de género en el cine europeo, que jugaron un papel primordial en la redefinición de la identidad nacional. El libro compara las diferentes formas en que los cines nacionales europeos representaron a la mujer durante el período de transición entre guerras. En 2004 las cuestiones de género en el cine español son planteadas por Steven Marsh y Parvati Nair en *Gender and Spanish cinema* (2004), donde los editores recogen artículos de, entre otros, Jo Labanyi y analizan tópicos como el cuerpo, la interpretación, el deseo y la fantasía: no consideran el género de manera aislada, sino en el contexto del nacionalismo, la raza y la memoria, el psicoanálisis y la historia.

Spanish national cinema (2003) es el primer libro de Núria Triana-Toribio, donde lleva a examen la idea de "lo español", estudiando casos concretos que subrayan cómo la industria cinematográfica española funciona como una industria cultural nacional. La autora evalúa la influencia de Hollywood en el cine contemporáneo, centrándose no en el cine de autor, sino en el cine popular y comercial.

Spanish popular cinema (2004) es el primer libro de origen anglosajón centrado en la producción del cine popular en España, abarcando desde los musicales de los años '30 y '40 hasta las películas de horror de los '90, desde el cine histórico de los '40 hasta el fenómeno de Marisol. Tras un breve y conciso repaso a la rápida evolución de los *Spanish cultural film studies*, el capítulo de Lázaro-Reboll plantea la definición de los conceptos de "cine popular" y "españolada" y revisa los principales géneros de la historia del cine español. Entre otros, el autor critica los planteamientos de Marvin

D'Lugo y considera que etiquetar el cine popular como estandarte de la ideología dominante simplifica el significado cultural del cine y su dimensión sociológica, además de pasar por alto las complejas relaciones establecidas entre el texto fílmico y la audiencia (A. Lázaro Reboll y A. Willis, 2004: 16-17). El libro se propone, por un lado, modificar el escaso interés que habían despertado hasta el momento las formas populares del cine español y, por otro, presentar una serie de debates teóricos desde diferentes perspectivas, a través de los capítulos de Eva Woods y Federino Bonaddio: la primera presenta alternativas a la visión de la feminidad aceptada en el cine de posguerra, mientras que el segundo muestra cómo las formas populares del cine del primer franquismo ofrecían imágenes e ideas contradictorias de “españolismo” a la audiencia.

Por último, como ejemplo no sólo del interés que despierta el cine español en el ámbito anglosajón, sino de la pujante influencia de los estudios anglosajones en la universidad española, se presenta *Hispanismo y cine* (2008), editado por Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo, que incluye artículos de autores anglosajones publicados con anterioridad y traducidos al español, caso de Jo Labanyi, Eva Woods o Alejandro Yarza.

1.3 Marco teórico y metodología: revisión crítica

En este apartado analizo de manera sucinta las aportaciones que considero de mayor relevancia en el campo de la música de cine y las nociones básicas sustraídas de su análisis, realizando una crítica constructiva de las mismas. Examino los estudios imprescindibles sobre música de cine, tanto a nivel internacional (provenientes del mundo anglosajón y que han marcado claramente las directrices analíticas a seguir) y algunos libros de autores españoles; por otro, los libros referentes al cine español.

Como bien señala A. Kassabian (quien fue mi tutora durante mi estancia de investigación en el IPM de Liverpool), los estudios sobre música de cine parten de una de estas tres perspectivas: la del compositor, con trabajos como los de Kurt London o Adorno y Eisler; la del texto, con las aportaciones de Gorbman, Kalinak y Flinn, entroncados con los estudios literarios tan en voga en los años ochenta; y la de la audiencia, con aportaciones de la propia Kassabian (A. Kassabian, 2009: 46). Me adentraré ahora en los trabajos que considero más relevantes, algunos de ellos

mencionados con anterioridad, lo cual no excluye la importancia de otros estudios que no aparecen resumidos en este apartado por falta de espacio o porque no han sido relevantes en la realización de esta tesis.

La Escuela de Frankfurt tiene en Adorno y Eisler los máximos exponentes en cuanto a crítica musical, ambos realizaron un riguroso estudio sobre la música de cine y su influencia en el espectador medio norteamericano de la época. Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, ambos comunistas, colaboraron juntos durante sus años norteamericanos en la elaboración de un corpus teórico mediante el que se pretendía despertar a la audiencia del aletargamiento en el que se hallaba sumida durante la época dorada del cine hollywoodiense. Señalaron, a su juicio, cuáles eran las posibles vías para evitar una parálisis creativa que repercutía en la audiencia. Este proyecto, que se denominó *Film Music Project*, venía determinado por la concesión de una beca de investigación a Eisler (1940) por la New School for Social Research a través de la Fundación Rockefeller.

Sus conclusiones se publicaron en el libro *El cine y la música* (1944), originalmente bajo el título *Komposition für den film*. Uno de los principales apartados del volumen se titula “Prejuicios y malas costumbres”, donde Adorno critica las prácticas estandarizadas que se realizaban en los estudios norteamericanos. Entre otros, desestima la eficacia del *leitmotiv* wagneriano resolviendo que, en aras de su correcto empleo, se “exige la amplitud de la forma musical para tener un sentido desde el punto de vista de la composición (...); esta relación se ha interrumpido completamente en el film, porque la técnica cinematográfica es fundamentalmente una técnica basada en el montaje. El film exige necesariamente que los materiales se sustituyan unos a otros, no la continuidad” (T. Adorno, H. Eisler, 1976: 19). Adorno se encontraba al corriente de las nuevas técnicas de montaje propuestas por Eisenstein; de hecho, dedica parte del libro a este autor (T. Adorno y H. Eisler, 1976: 86 y ss.). Es obvio que se hallaba claramente posicionado en la misma línea que su colega soviético, pese a que en algunos momentos hiciese profesión de un cierto escepticismo.

Adorno aboga por la utilización de células musicales cortas y su empleo fragmentario y esporádico a lo largo de la obra sin desarrollarlas o metamorfosearlas, técnica que venía siendo habitual en Max Steiner; el tratamiento melódico, las formas más apropiadas para la música cinematográfica, la instrumentación, los maestros a emular (Schoenberg, Bartok y Strawinsky) y otros aspectos son tratados profusamente

por Adorno y Eisler en un intento por “corregir” los derroteros que estaba tomando la composición para cine en aquellos años, teniendo en cuenta que el empleo de la técnica del *leitmotiv* era una práctica muy extendida. Adorno contrapone la esencia de la melodía con la del tema; ve claramente al *tune* de origen anglosajón como una categoría melódica y concluye que lo contrario de la melodía no es “lo no melódico, sino la liberación de la melodía de sus trabas convencionales” (T. Adorno y H. Eisler, 1976: 21-23). Asegura, por otro lado, que “la exigencia de discreción” no significa “aproximación al ruido, sino pura y simplemente trivialidad”, lo que era evidente en el film musical y arrevistado (T. Adorno y H. Eisler, 1976: 25). Adorno critica el uso de la música preexistente en las películas de época, con la idea de sumergir al espectador en el contexto histórico del film. Resulta interesante la apreciación que hace, señalando que “el carácter absurdo de estas manifestaciones puramente decorativas se hace patente por su contraste con el carácter necesariamente moderno de la técnica cinematográfica” (T. Adorno y H. Eisler, 1976: 30). Los autores encuentran absurda la idea de arte aplicado en que queda resumida la función de la música; es decir, mero decorado, en lugar de conferir carácter, funcionalidad y dramatismo al film. La función de la música como mero soporte ilustrativo, criticaban duramente los autores, “queda reducida a ser un estimulante barato”, puesto que el cliché “realmente hace mucho tiempo ya que no ilustra nada” (T. Adorno y H. Eisler, 1976: 27-28).

El cine y la música fue un trabajo precursor en el ámbito de la música cinematográfica que ayudó a sentar las bases para análisis posteriores, visionando parte de la problemática de la industria del cine en los años '40 y '50. Su principal problema es el posicionamiento político de los autores, que les lleva a una subjetividad ampliamente superada en los años '60 con la llegada de los estudios culturales de la Escuela de Birmingham. La consideración de los espectadores como así como la consideración de la industria como único activo interesado en la creación de la una cultura del ocio, han de considerarse los principales puntos flacos de su tesis.

Las teorías neo-marxistas de años posteriores –debido, entre otras, a las críticas culturalistas– han intentado recomponer parte de tales presupuestos, remodelándolos de acuerdo con los nuevos tiempos. Sin embargo, continúan sin aclararse ciertos aspectos referentes a la práctica musical, puesto que la insistencia de Adorno en la no utilización de fórmulas ni clichés lleva a preguntarse qué clase de procedimiento compositivo es más adecuado, interrogante sin respuesta en el texto. Queda así patente que Adorno se

pierde en su desarrollo teórico en favor de un acercamiento a la experiencia eisleriana en el campo de la composición cinematográfica, condicionado por la posición política de ambos.

Refiriéndome ya a las reflexiones y opiniones vertidas por destacados autores al respecto de las teorías adornianas¹⁸, destacan las aportaciones de John Mundy, que en *Popular music on screen: from the Hollywood to music video* (1999) critica la falta de un estudio acerca de los mecanismos del consumo y la capacidad del consumidor para articular significados diferentes dentro del sistema. Por otro lado, Claudia Gorbman, en su capítulo de *Unheard melodies* (1987) dedicado a los autores, expone que Adorno aboga por la obra de arte autónoma: la música de Schoenberg, por ejemplo, rehuye toda identificación con significados externos porque la propia música construye sus significados. Sin embargo, tal y como expone Gorbman, la música de cine es *muzak*, de modo que más que atender a su propia lógica formal, se fragmenta y, por lo tanto, degrada, de modo que es más importante la función que cumple antes que su propio discurso individual. En la misma línea argumental, Russell Lack expone en *La música en el cine* (1999) que Eisler y Adorno no aclaran qué ofrece la música académica en contraposición a la música popular –manifestación de la alienación de los trabajadores–, “aparte de la experimentación por la experimentación”, caso de la “nueva música” de Schoenberg (R. Lack, 1999: 156)¹⁹.

En los años setenta son varios los autores que se dedican al estudio de la función de la música en el cine, algunos de ellos provenientes del mundo de la composición, caso de Roy Prendergast²⁰, editor musical, arreglista y productor, que en 1977 escribió *Film music: a neglected art*. Cercano a las corrientes descriptivista y positivista, propone una revisión historiográfica de la música de cine estadounidense desde dentro, es decir, explicando el funcionamiento de la industria desde los tiempos del cine mudo a las películas de los noventa (la segunda edición data de 1992). Su incursión musicológica se desarrolla en la exposición somera de los planteamientos adornianos de la etapa clásica, a la que se añade un apartado dedicado a la estética musical en un

¹⁸ Siempre que se realiza una aproximación al trabajo que estamos tratando, la referencia a Adorno es indiscutible, mientras que Eisler permanece en un segundo plano; sin embargo, el trabajo del primero no habría sido posible sin la labor de campo realizada por Eisler gracias a la beca del Instituto Rockefeller.

¹⁹ Presto atención a Gorbman y Lack más adelante. De todos modos, adelanto que Lack trata de manera general diversas teorías aplicadas a la música cinematográfica, entre las que se encuentra la propuesta semiológica de Metz. Véase Lack, 1999, p. 368-377.

²⁰ En los últimos años ha colaborado en producciones como *The Bourne Identity* (*El caso de Bourne*, Doug Liman, 2002), *Terminator 3* (Jonathan Mostow, 2003) o *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004).

segundo bloque de estudio, intentando explicar el porqué de la música en el cine, revisando estudios realizados por otros autores y añadiendo su aportación personal, además de aclarar sus relaciones con el resto de elementos intervinientes en el film. Una tercera vía de enfoque comenta el funcionamiento técnico de la creación filmica –algo similar a lo que ha realizado José Nieto en España, del que hablaré más adelante–, mostrando de manera pormenorizada todo el proceso de sincronización música-imagen en la fase de postproducción, su ámbito de trabajo. Prendergast realiza un detallado acercamiento a la música de cine, abarcando diversas facetas –historia, estética y técnica– perfectamente estructuradas, que aportan claridad al conjunto sin caer en el discurso de una obra divulgativa. La asistencia de ejemplos musicales –todos ellos manuscritos– ayuda a visualizar sus afirmaciones, aunque el autor no realiza un análisis musical de los mismos.

Dentro de esta misma línea descriptivista, Dan Carlin, director, supervisor y editor musical²¹, propone en *Music in film, video and video productions* (1991) un acercamiento al mundo de la producción musical cinematográfica, llevando a cabo un estudio pragmático de los materiales y procedimientos. El autor asegura en el prefacio que no pretende un acercamiento a teorías críticas o analíticas de compositores o estilos (D. Carlin, 1991: xiv), sino mostrar el entramado técnico y los procedimientos que enlazan la obra musical compuesta para una película concreta con el resultado final. La información referente al funcionamiento de la etapa post-productiva en el film resulta de suma importancia para entender por qué algunos autores se decantan por unas técnicas estilísticas y no otras; a pesar de que el compositor crea las partituras que se escuchan en la película, es el director, junto con el productor y el técnico de sonido, quien finalmente dicta sentencia sobre la música en una cinta.

Entrados los años ochenta, la musicología centra su atención en el campo de la música cinematográfica, condicionada por los presupuestos de la nueva musicología y el postmodernismo, que aboga por la deconstrucción de significados absolutos. En esta línea se presenta el trabajo de la norteamericana Claudia Gorbman en *Unheard melodies. Narrative film music* (1987), donde propone una visión semiótico-estructuralista de la música cinematográfica, analizando los textos musicales, relacionándolos con el audiovisual y distinguiendo la significación de la música en los

²¹ Ha trabajado en películas como *The postman always rings twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, Bob Rafelson, 1982), *The last of the Mohicans* (*El último mohicano*, Michael Mann, 1992), *Tina* (Brian Gibson, 1993) o *Sister Act 1 y 2* (Emile Ardolino, 1992; Bill Duke, 1994).

textos narrativos. La naturaleza semiológica de los códigos, según la autora, es imprescindible para la comprensión del funcionamiento de la música cinematográfica, interesándose a posteriori no sólo por los códigos puramente musicales, sino evolucionando hacia unos presupuestos tendentes a la semiología social, confiriéndole gran importancia a los códigos culturales y cinemáticos y su interacción con la música. Así, la autora analiza la función de la música en el audiovisual, sobre todo en los años dorados de Hollywood, a los que dedica especial atención (puesto que fue entonces cuando se fraguaron las convenciones de la música cinematográfica), así como a la figura por excelencia del período, Max Steiner.

Las líneas introductorias predisponen al lector: “Imaginémonos por un momento que el cine comercial narrativo se hubiese desarrollado de un modo diferente; imaginémonos las películas sin música de fondo” (C. Gorbman, 1987: 1). Partiendo de la etapa silente, la autora reflexiona acerca de las teorías cinematográficas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, proponiendo un estudio del audiovisual a través de las partituras de películas como *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) y *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), prototipos de una época. Sin embargo, pese a que Gorbman se decanta por obras que muestran la organización estructural propia de una narración clásica y que ella defiende, pues clarifican su tesis, que no reflejan la realidad musical cinematográfica de la época, repleta de repeticiones modélicas de composiciones anteriores o, como se ha visto, de lo que Adorno tildaba de clichés.

La aplicación de la semiótica en su metodología analítica se expone en el bloque dedicado por la autora, tras unas reflexiones teóricas, a la realidad práctica subyacente, a través de tres películas: *Zéro de conduite* (*Cero en conducta*, Jean Vigo, 1933), *Sous le toit de Paris* (*Bajo los techos de París*, René Clair, 1930) y *Hangover Square* (John Brahm, 1945). Cada una de ellas es abordada analíticamente de forma distinta. Considero de gran importancia esta diferencia de presentación metodológica, ya que muestra el film como un todo uniforme y coherente con significado propio.

Columbia University Press publicó en 1985 *Film sound*, firmado por Elisabeth Weis y John Belton. Este libro de carácter dual cuenta, por un lado, con análisis descriptivistas al estilo de Prendergast y, por otro, con un discurso al estilo de Claudia Gorbman. El libro se compone de un conjunto de ensayos firmados por destacados

estudiosos de cine (Rick Altman, Béla Balazs, Noël Burch, Christian Metz y otros), así como útiles modelos analíticos de una selección de textos filmicos del siglo XX.

En los años noventa aparece una serie de trabajos importantes en el mundo anglosajón dentro del ámbito de la semiología, que merece un lugar aparte dentro de nuestro campo de estudio. En estos momentos la música de cine comienza a tener un lugar propio y destacado en el mundo académico, no relegándose a ciertos manuales de consulta obligada como el de Gorbman. Así, destaca el trabajo de Kathryn Marie Kalinak, que en 1992 publica *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. En él, plantea la gran importancia de la música filmica, la cual, aun siendo incidental, es de extrema importancia como articuladora de emociones en la pantalla y como iniciadora de respuestas por parte del espectador²².

El trabajo pretende mostrar la importancia de la música en el medio cinematográfico, puesto que al comienzo de los años noventa aún se veía a la música de cine como un añadido, subordinado siempre a la imagen. Se pretendía, dentro del marco del post-estructuralismo, un acercamiento a las reacciones causadas por la música en el espectador y no sólo el análisis del texto filmico. Tras unos capítulos introductorios en los que expone diversas teorías sobre música filmica, la autora analiza ejemplos básicos tratados con anterioridad por otros autores, prestando especial atención a clásicos como *Captain Blood* de Erich Korngold (Michel Curtiz, 1935) o *The informer* de Max Steiner (John Ford, 1935). Kalinak demuestra a través de estos análisis que el estilo clásico de las bandas sonoras institucionalizado en la década de los años treinta sigue presente en los años ochenta a pesar de los cambios sufridos por la industria, definido por convenciones estructurales que han trascendido el lenguaje musical empleado, el medio a través del que se expone la banda sonora (bandas, orquestas,...) e incluso el estilo personal del compositor. Tal vez el principal logro de la autora consista en haber escrito un libro pionero en su campo no sólo dirigido a musicólogos, sino a estudiosos de cine en general, aportando a lo largo del discurso algunas definiciones necesarias para el buen entendimiento de su exposición.

En una línea un tanto diferente, *Film theory goes to the movies* de Jim Collins, presenta una perspectiva que abarca los campos de la industria cultural, el deconstructivismo, los estudios de género y la teoría posmoderna, así como desarrollos

²² La autora ejemplifica este hecho a título ilustrativo con el tema fetiche de *Jaws (Tiburón)*, Steven Spielberg, 1975), capaz de transformar una pacífica imagen del océano en una pesadilla amenazadora.

noveles para la época (crítica homosexual y afroamericana) pretende compensar la falta de estudios sobre los títulos cinematográficos más representativos de principios de los años noventa (*blockbusters*), ejemplificados en *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*, J. Demme, 1991), *Terminator II: Judgment Day* (*Terminador II*, J. Cameron, 1991) o *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), ya que la mayor parte de los *film studies* se refieren al cine de la etapa clásica²³.

Overtones and undertones: reading film music aparece en 1994 de la mano de Royal S. Brown. No propone una simple revisión histórica y sociopolítica al uso, sino que recurre a la teoría narrativa para proporcionar un exhaustivo repaso a la estética de la música filmica, centrándose en cómo la música influye en la respuesta del espectador a situaciones cinemáticas. Además, examina la historia de la música filmica (norteamericana y europea) desde sus comienzos. Es éste un dato importante, puesto que la mayoría de los autores estadounidenses se dedicaban en esta época a la cinematografía anglosajona, con alusiones puntuales al cine francés de los años treinta. Pese a ser un avance en el campo de la divulgación –no olvidemos que en este momento ya se cuenta con trabajos importantes de Gorbman o Kalinak–, no podemos obviar el hecho de que el autor acaba derivando hacia el estilo propio del periodismo al recurrir a entrevistas con autores –Bernard Herrmann, Miklós Rózsa y Henry Mancini, entre otros– y completar su trabajo con discografía y bibliografía al uso.

El francés Michel Chion publica a lo largo de los ochenta y noventa libros básicos de consulta como *La voz en el cine* (1984), *La audiovisión: introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido* (1991) y *La música en el cine* (1995), todos ellos editados posteriormente en España por Paidós²⁴. En el ámbito de la semiología estructural, el autor propone diversas teorías, tales como el “método de las máscaras”, mediante el que pretende mostrar el funcionamiento de la música en el audiovisual, proponiendo el visionado sin música/sin imagen/con ambas; o el concepto de “valor añadido”, por el que la música aporta valores o significados que no aparecen reflejados en la imagen. Este último, referido por el autor en *La audiovisión*, parece contar con la mayor de sus simpatías, puesto que vuelve a retomarlo en *La música en el cine*: “El valor añadido es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente

²³ Es interesante considerar la campaña comercial elaborada por la editorial, cuyo eslogan rezaba: “*Film theory*... nunca más sólo sobre Eisenstein”.

²⁴ Las fechas se corresponden con la aparición de los documentos originales en francés.

proyectada por el espectador (el audioespectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente” (M. Chion, 1997: 209). Más cercano al mundo del videoclip, propone la “teoría de los poliedros”, que consiste en la sucesión de varias imágenes a la vez a modo de prisma, como una superposición de imágenes (M. Chion, 1993: 140). A pesar de sus indudables aportaciones a este campo es, sin embargo, criticable su falta de terminología musical y/o musicológica, supongo que debido al carácter divulgativo de la obra.

En 2001 Caryl Flinn, autora de varios escritos sobre música de cine y teoría de género, publica su famoso *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, en el que mediante un ingenioso juego de palabras²⁵ explora los elementos del romanticismo que aparecen reflejados en la obra de autores como Erich Korngold o Bernard Herrmann. Sostiene que las películas clásicas vinculan la música con la idea de un pasado perdido e idealizado –como es el caso de *Gone with the wind*, en un intento por captar la grandeza del Sur–, añadiendo que muchos films tratan este impulso utópico como un rasgo feminizado. La autora, valiéndose del post-estructuralismo, marxismo, feminismo y el psicoanálisis, sitúa los *scores*²⁶ de películas hollywoodienses dentro de una estética romántica, anotando las afinidades teóricas y compositivas entre los autores del período y Wagner, y poniendo especial énfasis en los conceptos autoría, creatividad y feminidad.

El musicólogo Philip Tagg²⁷, influido por la semiología estructural, con trabajos importantes como *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music* (1979) ó *Fernando the Flute* (1991) –además de artículos importantes por su contenido ideológico como “An anthropology of stereotypes in TV music?” (1989) ó “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know” (1999), donde propone su conocido análisis musemático–, se ha introducido en los últimos años en el mundo de la música cinematográfica. Tagg publica con Bob Clarida *Ten little title tunes* (2003), donde se acerca a la música cotidiana. El libro documenta las asociaciones paramusicales de cientos de oyentes con diez extractos de música aparecidos en un contexto televisivo o cinematográfico, analizando los VVA (Verbal-

²⁵ En singular, “strain” se utiliza como torcedura o tensión, mientras que en plural “strains” puede traducirse por son o soniquete.

²⁶ En general –y a pesar de emplear su traducción español en los sucesivos capítulos– prefiero el término original en inglés, puesto que sus posibles traducciones (banda sonora original, música de la película,...) pierden significado con la traducción.

²⁷ Para una referencia extensa sobre sus trabajos, véase su página web: www.tagg.org.

Visual Associations) y las estructuras musicales de la cultura mediática de finales del s. XX. El proceso analítico demuestra la existencia y naturaleza de elementos y categorías musicales, consideradas por el autor potencialmente ideológicas en cuestiones de género, amor, soledad, urgencia o moda, culturalmente mediatizadas.

Tras editar libros importantes como *Keeping Score* (1997), donde se aborda la música cinematográfica desde diferentes perspectivas y metodologías a través de ensayos de diversa índole, tratando dicotomías (música y psicoanálisis o música y cine) y abordando temáticas controvertidas (los estudios de género), Anahid Kassabian publica en 2001 *Hearing Film*, donde ofrece el primer examen musical crítico sobre cintas de los ochenta y noventa y examina el papel de las bandas sonoras confeccionadas a partir de piezas pre-existentes compiladas, tratando materias como el deseo y cuestiones de género, raza y sexualidad, además de presentar películas que considera referentes del cine contemporáneo, como *Corrina Corrina* (Jessie Nelson, 1994). Su propuesta teoriza sobre la escucha, es decir, analiza la función de la música desde la perspectiva de la audiencia o, como ella define, del “perceiver” (quien percibe la música dentro del entramado audiovisual)²⁸. Kassabian cuestiona la veracidad de la división tradicional de la música en diegética o no diegética al referirse a la relación existente entre la música y el mundo narrativo de la película. Al hablar de los métodos empleados para lograr los fines que la música pretende en el cine, la autora estudia la relación de un evento musical de la película con otros, incluyendo las citas, alusiones, el *leitmotiv* y lo que denomina “one-time music” (tema circunstancial), mientras que los temas musicales, números de la propia banda sonora y música y sonido sin –o por debajo– del diálogo los considera categorías “de atención”.

Asimismo, Kassabian propone tres tipos de significado: identificación, ambientación y comentario, que en general aparecen solapados en la película, tras lo cual se pregunta lo que el espectador hace con ellos: 1) ¿qué escuchamos y no vemos? 2) ¿qué escuchamos *musicalmente* y no verbalmente? y 3) ¿qué escuchamos musicalmente *antes* de escucharlo verbalmente o de verlo? Es aquí donde las ideas y emociones evocadas por la música resultan de suma importancia para Kassabian, ya que afectan a la *percepción* e interpretación por parte de la audiencia sin ser ésta *consciente* de ello, tras lo cual cuestiona el análisis de los bloques musicales (“cue sheet”) como

²⁸ Otros autores no pertenecientes a este campo de estudio han teorizado sobre este tema, como Peter Szendy en *Listen. A history or our ears*, New York, Fordham University Press, 2007 (original en francés de 2001).

enfoque viable para el estudio de las relaciones música-imagen y propone el estudio de las relaciones afectivas como modo de acercamiento a la representación provocada por la música en el cine.

En un artículo reciente, “The sound of a new film form” (2003)²⁹, Kassabian analiza películas como la trilogía de *Matrix* (A. y L. Wachowski, 1999-2003) ó *The cell* (*La celda*, Tarsem Singh, 2000), donde células musicales (ritmo, timbre, efectos sonoros, ruido) generan la atmósfera que define la situación espacio-temporal de las cintas y con la que la nueva generación de espectadores se identifica, aludiendo a sus claras conexiones con el mundo de internet y los videojuegos,. Sin embargo, esta nueva percepción del concepto de banda sonora no es aplicable a las películas tratadas en este trabajo (ni, en general, a aquéllas encuadradas en las etapas anteriores a finales de los años noventa), puesto que la concepción de las bandas sonoras es discrepante, con planteamientos musicales similares a los del teatro musical y temas de, en general, al menos 5-8 compases de duración, muy diferente de las células motivico-rítmicas descritas por Kassabian.

En los últimos años han aparecido diversos libros con un formato común: la compilación de artículos de diversos autores que abarcan campos de investigación de lo más variado con desigual fortuna. James Buhler, Caryl Flinn y David Neumeyer editan en 2000 *Music and cinema*, en el que se incluyen 15 artículos sobre musicología, teoría musical, estudios filmicos y estudios culturales con el objetivo común de profundizar en la importancia de la música para la construcción de ideología en el cine. Se revisan los temas clásicos y se proponen nuevos debates que marcan la línea de compilaciones posteriores, proponiendo en su apartado final nuevas vías de análisis. Rick Altman analiza las singularidades técnicas del sistema de sonido empleado en las películas y Annabel J. Cohen (ya en la línea investigadora de Kassabian) realiza una interesantísima propuesta desde la perspectiva de la psicología cognitiva, básica para abrirnos a los últimos estudios realizados en el mundo anglosajón. La principal aportación de este texto reside en la continua relación, a lo largo del libro, entre musicología y estudios filmicos, hasta hace pocos años estudiados como campos separados.

²⁹ Asimismo, la autora trató esta casuística en la Universidad de Oviedo en la conferencia “The sound of a new film form”, *Ciclo Conferencias Abiertas* (Oviedo, 11-3-2008). En internet: http://mediateca.uniovi.es/visor2/-/journal_content/56_INSTANCE_iV9s/10910/87380.

K. J. Donnelly publica en 2001 *Film music: critical approaches*, en el que presenta una colección de artículos a través de los que se exponen las contribuciones de la música al entramado artístico que representa el cine, empleando con ese fin ejemplos clásicos como *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) ó *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941). En *Movie music, the film reader* (2003) Kay Dickinson compila material de áreas tan diferentes como el documental, *fandom* y la animación. Divide el libro en cuatro secciones: creaciones instrumentales y su recepción y el poder de la música del siglo XIX aplicada a la pantalla; el uso de la música popular en el film; el poder subversivo de la música fílmica; y, por último, la aparición de músicos en la narrativa del film.

Entre los autores más noveles destaca Charles O'Brien, que en *Cinema's conversion to sound* (2005) estudia la diferencia existente entre los diferentes países a la hora de afrontar la conversión al sonoro, métodos y tecnologías. *Beyond the soundtrack* (2007), editado por Daniel Goldmark, Lawrence Kramer y Richard Leppert, muestra a la música de cine como forma de poder activo y completo de significado. A través de ensayos de distinguidos especialistas –Nicholas Cook, Susan McClary, Michel Chion, Richard Leppert, Claudia Gorbman,...– se perfilan los avances más recientes en musicología y los estudios de cine, analizando obras desde la etapa muda hasta la actualidad.

Miguel Mera y David Burnand exploran en *European film music* (2006) un corpus poco conocido y tratado por autores anglosajones: el mundo cinematográfico europeo. Comenzando por un estudio sobre la influencia de la propaganda en lo que a cuestiones musicales se refiere en la Alemania nazi, el libro hace un repaso del neorrealismo italiano o la música experimental en el cine español contemporáneo, el uso del espacio, el silencio y la manipulación del tiempo, siempre desde la perspectiva de la composición. Asimismo, en “*Reinventing Question Time*” (2009) Mera se plantea el estudio de la televisión como un campo inexplorado que ofrece múltiples posibilidades. A partir del programa *Question time*, que se emitió en Reino Unido desde 1979 a 2009, el autor propone el término “reinvention”³⁰ y explora las relaciones entre los cambios socio-culturales y políticos británicos y la evolución de los materiales musicales utilizados, desde el gobierno derechista de Thatcher al partido laborista de centro-

³⁰ Diferente de la secuela, la adaptación o el *remake* (términos cercanos a la teorías fílmica y literaria), el término sugiere re-moldear “algo” familiar y convertirlo en una forma diferente, aunque de igual modo original.

izquierda de los años noventa, sin perder de vista la composición musical como base de sus argumentaciones.

En los últimos años, en el estudio de la música de cine se tiende cada vez con mayor frecuencia a favorecer discursos sobre la teoría de recepción o el género, por ejemplo, dejando de lado la perspectiva de la partitura, es decir, el análisis formal de la música. Apostar como única vía por estas teorías olvida un elemento fundamental: la composición musical. Ante este hecho, no cabe menos que preguntarse si los cauces que están adoptando los estudios fílmicos postestructuralistas debieran optar por una vía en la que las tres perspectivas descritas por Kassabian tuviesen cabida, aún a pesar de la dificultad de tamaña empresa. A mi entender, queda claro que el trabajo en equipo será en el futuro la única opción posible para acometer el estudio de la música en el audiovisual, habida cuenta de la importancia de campos como la psicología, la sociología, los estudios culturales o el propio análisis musical en este terreno.

1.4 Propuesta metodológica

El estudio de la música en el audiovisual siempre ha suscitado cierta controversia que parece no salvarse con el paso de los años. Los musicólogos se acercan a ella a partir de análisis musical, mientras que historiadores, sociólogos y psicólogos proponen muchas otras alternativas que he tratado de sintetizar en el marco teórico e iré desarrollando en capítulos sucesivos. No existe una metodología globalizadora, no ya aplicable a películas de diferentes épocas, sino del mismo autor. Probablemente el mayor reto con el que me he encontrado en la elaboración de esta tesis doctoral haya sido superar la tendencia a la subjetividad. Estudiar el modo de hacer de los compositores me ha exigido análisis armónico y formal. No obstante, pretender abordar el estudio de un texto audiovisual a partir de un análisis formal del texto musical peca de poco útil para el musicólogo en general y la comunidad científica en particular. El método neo-positivista no aporta en el mundo audiovisual actual una salida viable al entendimiento del medio. Creo, sin embargo, que ese análisis formal debe constituir el pilar sobre el que sentar las bases de un análisis más exhaustivo y profundo, donde la teoría y práctica musical, junto con otros métodos analíticos procedentes de la semiótica, la sociología y la psicología, abran puertas al musicólogo que se acerca al mundo audiovisual.

Nicholas Cook recuerda en su ya libro de cabecera *De Madonna al canto gregoriano* (1998, 1º ed.), la gran polémica suscitada por el musicólogo Lawrence Kramer al acuñar en 1990 el término “nueva musicología” señalando, amén de su rápida fecha de caducidad, la falta de autonomía de la música ante la realidad circundante. Apunta asimismo cómo Kramer evita la toma de un posicionamiento autoritario al acercarse a la música debido a su naturaleza provisional, totalmente dependiente de la realidad social del momento. Resaltar la naturaleza mundana de la música, como Cook recuerda al referirse a Gary Tomlinson, no hace sino mostrar sin tapujos su gran capacidad como agente ideológico. Y, como asimismo asume, “la función de una musicología verdaderamente crítica es (...) demostrar la ideología implicada en lo que podría parecer por lo demás un acto tan inocente e inocuo como la interpretación de un ciclo de canciones de Schumman” (N. Cook, 2003: 157).

La propuesta de análisis del texto visual de investigadores actuales (tanto españoles como extranjeros) que han tratado el cine español de posguerra desde una perspectiva diferente a los trabajos realizados en décadas anteriores, no sólo no comparten la opinión de que se trata de un cine sin pretensiones, decadente e ideológicamente corrupto, sino que ayudan a entender una época aún poco estudiada en continuo proceso de renovación, que ofrece cine de gran calidad y se encuadra en un imaginario colectivo digno de estudio.

En este orden de cosas, la ayuda de la semiótica resultó de gran utilidad en algunos planteamientos que se presentaron. El trabajo recién publicado del profesor Julio Ogas (2010) propone el empleo de procedimientos semióticos aplicados al análisis musical de la música argentina para piano, que he tomado como referencia para casos concretos de este texto. Como señala Russell Lack, existen demasiadas películas que proponen infinidad de contradicciones internas como para ser abarcadas por la semiología; como mucho, podemos aspirar a tomar algunos casos concretos para su análisis, intentando describir de manera crítica las pretensiones de la música (R. Lack, 1999: 371). De otro modo, nos encontraremos con una barrera tan insalvable como la que se encontró Metz en su acercamiento semiótico al cine.

Ogas propone algunos términos presentes en la metodología de Iuri Lotman (1999), caso de la *semiosfera* (“espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”), a modo de “espacio cultural donde se desarrollan todas las dimensiones de una reproducción social perteneciente a un grupo histórico que

materialmente se manifiesta en los códigos, géneros discursivos y textos patrimoniales” (J. Ogas, 2010: 21). El autor recurre a un contexto sógnico que denomina neomitológico, acuñado por Lotman y Mints, en el que “los músicos (...) recurren a la conformación de mitos culturales que tienden a normalizar el discurso intelectual a partir de minuciosas reconstrucciones del pasado que (...) logran efectos culturales de consideración” (J. Ogas, 2010: 24). Casos particulares de mi estudio, con *Los últimos de Filipinas* como ejemplo más palpable, emplean un discurso que se nutre de lo neomitológico para crear una semiosfera sólo entendible por la audiencia española de la época.

La psicología tiene su importancia en este trabajo partiendo de la revisión del pensamiento de Carl Gustav Jung y su derivación de la teoría psicoanalítica freudiana, a través no tanto de la teoría de los tipos, sino de las teorías del inconsciente colectivo y teoría arquetípica (C.G. Jung, 1972, 1990), desarrollada esta última por Russell Lack en *La música en el cine* (R. Lack, 1999: 235-241). Jung concede gran importancia en sus estudios al ocultismo y la simbología; de igual modo, asume la espiritualidad tal y como se presenta en una cultura como premisa del ser humano, escisión de su colaboración con Freud, quien creía que la sexualidad era el profenómeno de la personalidad. Ahondando más en la teoría del inconsciente propuesta por Freud, le agregó otro nivel más profundo, que denominó “inconsciente colectivo”³¹: una especie de conocimiento con el que todos nacemos y que compartimos, nuestra herencia psíquica, que se entremezcla con nuestras experiencias e influye en nuestro comportamiento. Jung desarrolló también la actitud espiritual del hombre a través de la teoría de los arquetipos, es decir, los contenidos del inconsciente colectivo. El arquetipo, también llamado imagen primordial, vendría a ser la tendencia innata que todos tenemos a experimentar las cosas de una forma determinada –no aprendida. El arquetipo representa el anhelo indefinido, que va tomando forma a fuerza de la costumbre o la experiencia. Aplicando esta teoría al audiovisual, “la *repetición* de la experiencia musical crea una estructura física residual que se vuelve arquetípica” (R. Lack, 1999: 238), argumento valioso en algunos de mis análisis.

Como bien indica el doctor Sarró en la introducción de *El yo y el inconsciente*, al contrario de lo que ocurrió con Sartre, la actitud de Jung ante lo imaginario fue –al igual que la de Freud– positiva y encontró en las imágenes la verdadera realidad del alma

³¹ Cuando el sujeto presenta reminiscencias de su propia realidad alterada, actúa el inconsciente; en caso de ser transportando a un universo totalmente diferente, es el inconsciente colectivo quien actúa.

(prólogo a C. Jung, 1972: 20), aunque su búsqueda no se resignó a la experiencia individual. Apoyado por la literatura, el folklore, las leyendas y las religiones (primitivas o evolucionadas), hizo frente a la interpretación de los símbolos. Otros teóricos de corte postjungiano han empleado para sus estudios la inmersión en el folklore y las leyendas, caso de Clarissa Pinkola Estés, que utiliza los cuentos y narraciones de pueblos primitivos para sus conjeturas en relación al papel de la mujer en sociedad (C. Pinkola Estés, 2007).

Las bases psicológicas jungianas sirvieron de base para analizar de forma más completa las teorías de Lotman, sobre todo el caso de la semiosfera, muy útil para mis análisis del cine *de cruzada* en el capítulo 4. Los bloques de música diegética llegan al cerebro del espectador a través, sobre todo, de la mente consciente. La música, junto con la imagen, articula en él una serie de *sentimientos* con los que el espectador se identifica y le incitan a participar, en parte, de la acción de la película. Por el contrario, los bloques no diegéticos actúan no sólo en el nivel consciente sino, sobre todo, en el subconsciente; es ahí donde radica su importancia crucial. El espectador que acudía al cine y se exponía a bloques no diegéticos, asumía dos espacios temporales distintos: el real (en el que vivía, eje X) y el de la película (eje Z), y un sólo un espacio, el suyo propio (eje Y). El espectador mira con perspectiva al espacio, que le permite desvincularse de la acción; lo que no puede asumir con perspectiva es el tiempo, que se vuelve maleable y envuelve al espectador, otorgándole la tercera dimensión a la experiencia cinematográfica que se vuelve tan real como su experiencia fuera de la sala de cine. Aunque la música contribuyese a la experimentación de sentimientos de identificación con la escena, la audiencia era perfectamente consciente del lugar que ocupaba su cuerpo, de modo que las connotaciones inducidas por la imagen gracias a la música se almacenaban en una especie de conciencia global, el subconsciente colectivo. Los individuos que pasaban a formar parte de esa colectividad asumían una zona de entendimiento similar que podría semejarse a un aura tridimensional, el volumen de Lotman:

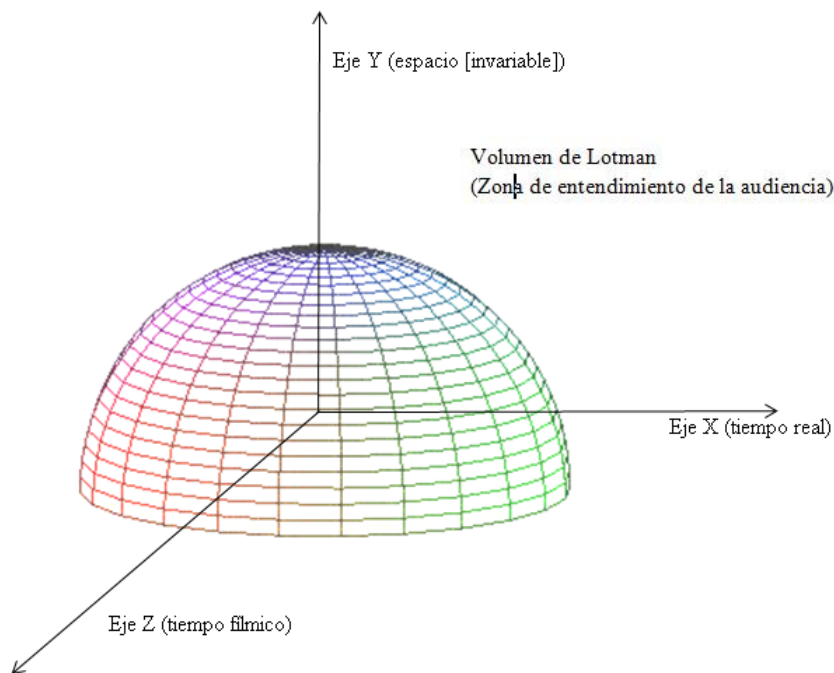


Figura 1.1. Semiosfera de Lotman aplicada al audiovisual

El cerebro humano genera, ante todo, cuatro tipos de energía en forma de frecuencias de onda: beta, alfa, theta y delta. Mientras que las ondas beta se utilizan para acciones conscientes, las ondas alfa se presentan cuando la mente se encuentra en estados más relajados; es decir, cuando la persona es más fácilmente influenciable. Las investigaciones demuestran que ver la televisión, ir al cine o trabajar con el ordenador provocan que las ondas beta del cerebro cedan paso a las alfa. Cuando el cuerpo produce más ondas alfa, también genera más endorfinas y proporciona mayor comodidad al cuerpo. Estudios recientes como el del psico-fisiólogo Thomas Mulholland demuestran que es imposible permanecer sólo unos segundos frente a una pantalla, porque en cierto modo se pierde la capacidad de decisión (T. Mulholland, 2001)³². Las escenas de música diegética, escenas de cantos populares o las llamadas de corneta en secuencias de guerra, por ejemplo, activan una mayor cantidad de ondas beta, puesto que el espectador interpreta la secuencia como una realidad presente y actúa ante ella de manera consciente, sintiéndose vinculado en cierto modo a los acontecimientos. Sin embargo, cuando la audiencia penetra en un área neomitológica definida por Lotman, la música no diegética se implanta de una manera más relajada y genera mayor cantidad de ondas alfa, potenciando la construcción ideológica y la conformación de un

³² También en internet: <http://www.cognitiveliberty.org/5jcl/5JCL59.htm>.

universo neomitológico. La música no diegética vuelve más vulnerable al espectador ante la ideología mostrada en el audiovisual.

La física cuántica presume en la actualidad de una visión bastante más cercana al mundo de la psicología de lo que cabría esperar, ya superada la etapa en la que la concepción newtoniana de la realidad caracterizaba los estudios sobre una realidad tridimensional. Las conclusiones de los trabajos de Fred Alan Wolf acerca del concepto del tiempo y la capacidad que tiene la mente para superar la barrera temporal me han sido útiles ante la perspectiva del estudio de la audiencia y su respuesta ante el estímulo del lenguaje filmico.

El campo de la neurociencia se presenta en la actualidad como un terreno casi virgen en el que se están llevando a cabo numerosos trabajos para tratar de desentrañar los misterios más superficiales de la mente humana en el ámbito de la percepción musical. En mis análisis cognitivos para indagar sobre la función musical en el cine fueron de utilidad trabajos pioneros como los compilados por Isabelle Peretz acerca de la influencia del tempo y el modo en las personas (“A developmental study of the affective value of tempo and mode in music”, 2001) –ampliado en 2003 a la experiencia alegre/triste de los sujetos ante tales estímulos–, las conductas de respuesta de la piel ante las emociones musicales de Khalfa, Peretz y otros (“Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans”, 2002) o el efecto provocado por el bagaje musical del sujeto en la recepción auditiva que estudian E. Bigand y S. Vieillard (“Multidimensional scaling of emotional responses to music: the effect of musical expertise and of the duration of the excerpts”, 2005). Algunos trabajos como el de Sandrine Vieillard sobre las emociones musicales (“Emociones musicales”, 2005) o el de Philippe Lalitte y Emmanuel Bigand (“El cerebro y la música contemporánea”, 2006) han sido publicados en español en la revista *Mente y cerebro*. Además, autores de reconocido prestigio como David Huron (*Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*, 2007) ó Donald A. Hodges y David C. Sebald (*Music in the human experience. An introduction to music psychology*, 2011) proponen un interesante repaso a los avances científicos desde comienzos del siglo XX, que complementan trabajos clásicos como el de John A. Sloboda, bien sea en solitario (*The musical mind. The cognitive psychology of music*, 1989; *Exploring the musical mind. Cognition / Emotion / Ability / Function*, 2010, entre otros) ó junto a Patrick N. Juslin como editores (*Music and emotion. Theory and research*, 2004). Pese a que estos trabajos se encuentran en

una fase inicial, proponen alternativas al enfoque cognitivo del estudio y análisis de la música en el cine que no deben obviarse.

En cuanto al método analítico que he empleado para desbrozar los textos filmicos, haré las siguientes aclaraciones. El análisis de cada película consta de: 1) un resumen y aclaraciones no necesariamente musicales, sino de teoría filmica; 2) una sinopsis narrativa de la película; 3) el análisis musical en relación con la imagen. En este tercer punto, se estudian los números diegéticos y no diegéticos, así como los bloques más destacados en silencio musical, aunque en muchas ocasiones se entremezclen en el estudio de una escena concreta. Para llevar a cabo este análisis he tenido en cuenta la metodología de varios autores de referencia (algunos ya comentados).

Como ya he señalado anteriormente, Anahid Kassabian propone en varios de sus artículos y libros que la categorización clásica de la música en el audiovisual en diegética y no diegética es inapropiada por dos razones: 1) son frecuentes escenas cuya música no encaja en ninguna de estas categorías y 2) la idea de una “diégesis” que pueda o no incluir música sugiere que ésta no participa en la consecución de tal diégesis. Varios autores han definido la diégesis en este campo; una de las más conocidas es la de Claudia Gorbman: “el mundo espaciotemporal de las acciones y personajes implicados en la narración” (Gorbman, 1987: 21). Kassabian recuerda, asimismo, algunas aportaciones en este campo, como la idea de la música “metadiegetica” (Gorbman), “ambidiegética” (Morris Holbrook) o “*inner scoring*” (Elena Boschi), demostrando la negativa por parte de varios estudiosos de este campo a emplear tales términos, considerándolos obsoletos (A. Kassabian, 2009: 47)³³. Si bien esto es cierto, voy a emplear esta terminología por las razones que expongo a continuación, aunque en algunos casos introduzco algunos conceptos propuestos por los autores mencionados .

Para el análisis de los números o bloques musicales emplearé una terminología básica en detrimento de otras más actuales que niegan la eficacia de estas expresiones convencionales. Pese a estar de acuerdo con los autores que rehúyen estos conceptos, caso de Kassabian, los empleo en este trabajo porque considero su utilidad práctica. Como ya he expuesto con anterioridad, con el devenir de los años los avances en el

³³ Para profundizar en esta cuestión, que desborda este trabajo y está en plena actualidad, véanse el capítulo de Gorbman 2003, p. 35-47; y el interesante artículo de Robynn J. Stilwell, 2007, donde la autora departe sobre el “agujero fantástico” que separa los límites de la música diegética y no diegética.

mundo audiovisual han permitido mostrar la complejidad del entreamado audiovisual, en el que la dualidad diegética/no diegética se queda obsoleta; sin embargo, en la época se filmaron las películas que analizo en este estudio, esa misma dualidad permitió la aproximación de los compositores provenientes del mundo académico al cine y la emplearon –como se verá a lo largo del discurso– de manera ininterrumpida con un sentido práctico muy claro.

El compositor de la banda sonora de la película realizaba la tarea de escribir los números de música no diegética de la cinta, aunque en ocasiones también componía algunos números musicales interpretados por los protagonistas. Ya desde el comienzo de la carrera de Parada observamos que éste aparece como “compositor”, mientras que otros autores se incluyen en los créditos como “autores de canciones”. Los trabajos de cada cual y su remuneración económica estaban claramente estipulados, como puede verse en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde se tiene acceso a fichas técnicas de las películas y los sueldos. Además, Parada también realizaba la labor de director de orquesta (con el consecuente sueldo adicional) de los números no diegéticos. Todo esto establece una clara dicotomía entre los números populares folklóricos (que solían ser diegéticos) y los fondos musicales (tendientes al academicismo) no diegéticos o extradiegéticos. Si bien este hecho supuso una división del trabajo en la industria del cine en España y favoreció la separación por géneros cinematográficos proclives a la política de Estado, en muchos casos se favoreció asimismo la interacción de ambas músicas (diegética y no diegética), creando un universo rico en connotaciones. Esta dualidad categórica no propone un orden jerárquico musical dentro de las cintas, sino que establece una simbiosis que sitúa a las dos tipologías musicales en el mismo rango, aunque con diferentes funciones y cometidos en el entramado audiovisual. Por todo ello, considero necesario como paso previo la separación de ambas músicas y su estudio por separado (entre otros motivos, también presente la mayor facilidad explicativa) antes de proceder a la interpretación en conjunto a través del ensamblaje de ambas categorías.

Los conceptos “música diegética” (cuya fuente sonora aparece en escena) y “no diegética” (caso contrario), al igual que “extradiegética” (la fuente sonora se insinúa, aunque no aparece en pantalla) aparecen en este texto de forma continuada. Algunos autores recurren a otros conceptos para referirse a los mismos contenidos. Gonzalo Martín Sánchez, por ejemplo, propone los términos “diegética fuera de campo” para

referirse a lo que yo denomino extradiegética, “extradiegética” (“música que no forma parte de la acción”) –“no funcional” para Metz–, “música interdiegética” para referirse a mi concepto de “extradiegética” o “síncresis” al aludir al efecto de *mickeymousing* (G. Martín Sánchez, 2010: 70-75).

Empleo el término música “extradiegética” en detrimento de música “diegética elidida” por una cuestión de forma. El término extradiegético alude a que la música desborda el marco de la pantalla; el espectador *sabe* que la fuente del sonido está “ahí”, pero el plano de cámara impide que visualice su origen. Es música diegética que permite una mayor dosis de información creada por la imaginación de la audiencia, se insinúa y no se presenta en imágenes, y permite al plano subconsciente una mayor participación. “Música diegética elidida sugiere” eliminar una parte de la conciencia diegética de la música cuando, de hecho, no se suprime música “visual”, sino que, en realidad, se están añadiendo connotaciones que sobrepasan los límites de la visión consciente.

Ocurre lo mismo con las “funciones musicales” en este trabajo. Pese a mi negativa inicial a segmentar de una manera elemental el cometido de un número musical cualquiera en una película, la praxis compositiva en el cine de posguerra española permite su empleo de forma continuada; eso sí, sólo para una primera aproximación para sentar las bases de ulteriores investigaciones. Jesús García Jiménez, por ejemplo, propone las funciones “sintética” (comenta algo diferente a la imagen), “analítica” (recurre a la concordancia entre música e imagen), “contextual” (asociada a determinadas acciones), “parafrástica” (juega un papel repetitivo del diálogo), “dramática” (ayuda a definir el estado de la narración), “poética” (aporta información esencial al contenido visual) y “pragmática” (contribuye a la continuidad narrativa) (J. García Jiménez, 1996: 250). Manuel Gértrudix Barrio propone, en una relación taxonómica, las funciones “sintética”, “analítica”, “contextual”, “parafrástica” (“transcripción redundante”), “diegética”, “dramática”, “mágica” (“participación vocativa de lo trascendental”), “poética” y “pragmática”, algunas de las cuales ya fueron presentadas por García Jiménez (M. Gértrudix Barrio, 2003: 162-63). De igual modo, Alejandro Román propone una división mucho más amplia y muy tortuosa entre funciones “externas” (físicas), “internas” (psicológicas) y “técnicas” (cinematográficas) (A. Román, 2008: 111-130).

Sin embargo, a mi parecer estas taxonomías resultan excesivamente confusas y entremezclan diferentes conceptos, de modo que, como debía recurrir a una interpretación funcional, opté por otra vía más diáfana. Para ello, el libro de Jaume Radigales, *La música en el cine*, resultó muy eficaz para mi planteamiento. El autor propone pocas y concisas funciones de la música que se acomodaron a mis necesidades para la época de estudio: “emocional” o “expresiva”, que ayuda a provocar emociones en el espectador; “significativa”, que suele recurrir al recurso del *leitmotiv* y que plantea asociaciones músico-visuales desde la perspectiva “descriptiva” (que detalla situaciones o imágenes visuales) o “metatextual” (relacionada con la elipsis visual); “narrativa”, que sirve de acompañamiento a las imágenes; y, por último, “estética”, que adecúa musicalmente el escenario cultural de una película (J. Radigales, 2008: 44-50). No debe confundirse la *música* narrativa (propuesta por Gorbman), isomorfa a la no diegética, con la *función* narrativa de la música, expuesta por Radigales.

En los apartados que incluyen varias películas para su análisis, propongo también una síntesis y comparación de las mismas a través de elaborados cuadros que espero sirvan de ayuda para entender los mecanismos musicales de las cintas. En un primer momento pensé en presentar bloques musicales proporcionales a la duración real de los mismos y en relación con la película. Sin embargo, tras algunas pruebas de imprenta, esta idea (pese a ser visualmente más atractiva) pecaba de poco práctica por la cantidad de papel que exigía. Por tanto, en los cuadros que presento aparecen representados los bloques musicales³⁴, todos del mismo tamaño, divididos en diegéticos, no diegéticos o extradiegéticos (color azul), además de importantes escenas con silencio musical (amarillo). En el caso concreto del cine negro (capítulo 6), el empleo destacado del theremin obligó a emplear el color naranja para los bloques musicales protagonizados por este instrumento. Los bloques siguen una ordenación cronológica e incluyen su duración y el minutaje de la película que abarcan, así como una relación de los principales conceptos que aparecen en la película o temas/*leitmotiven* musicales más destacados, analizados en el apartado correspondiente. Estos gráficos resultan de gran utilidad para comprender la función musical en el entramado fílmico según qué géneros e ideas se pretendiesen transmitir .

³⁴ No aparecen reflejados los bloques musicales compuestos por Parada que no se incluyeron en los montajes finales de las películas.

Al visionar las películas y comparar los bloques musicales con los manuscritos originales de Parada, percibí una diferencia de $\frac{1}{2}$ tono que se mantenía más o menos constante en todos los análisis. Según fui informada, era bastante frecuente en los cines de la época buscar una sonoridad más brillante, para lo cual se hacía correr a las máquinas que incluían las bobinas de cinta electromagnética. Al obligar a las máquinas a trabajar más rápido, se desajustaba el sonido original de las películas. Como la conservación de gran parte de las grabaciones de películas de la época de estudio era bastante precaria, las cintas se digitalizaron a partir de copias que, en muchos casos, habían sido utilizadas o modificadas. Por ejemplo, en el caso de *Las aguas bajan negras*, hube de transcribir algunos temas y canciones populares cuyos originales no se encontraban entre los manuscritos de Parada³⁵.

³⁵ Aunque estudiaré esta película con más detenimiento en el apartado correspondiente, el *tema de los mineros*, que en la película aparece en Re#, fue escrito originalmente en Re. De igual modo, el órgano de la iglesia que toca el médico durante la misa dominical, que suena en Sol#, fue pensada originalmente en Sol.

CAPÍTULO 2. Apuntes sobre el cine español

2.1. La llegada del cine sonoro

La aparición del sonoro en España se produjo en medio de un clima intempestivo, coincidiendo con los años de la Segunda República. La nueva situación política, proclive al modernismo liberalizador, propició el desarrollo de una cultura del ocio de la que el cine supo aprovecharse, pese a la grave situación económica internacional de la época y la escueta política cinematográfica de los gobiernos republicanos. El sonoro es acogido no sin cierto escepticismo por el público español, generando controversia entre las élites intelectuales del momento, que en algunos casos se decantaban por el cine mudo como expresión pura del nuevo arte y desechaban esta nueva versión sonorizada. Especial atención merece la postura de Ramón Gómez de la Serna¹ quien, en su famosa tertulia del Pombo, mostraba sus ansias por la superación de la mímica del arte filmico². Como señala el historiador Román Gubern, pese al citado talante modernizador, el nuevo gobierno adoptó pocas medidas renovadoras, entre las que destacaron la descentralización de la censura en 1931, los aranceles de importación de filmes extranjeros en 1932, la creación de un Consejo de Cinematografía en 1934 por el Ministerio de Industria y Comercio y la imposición de impuestos a los ingresos generados por la explotación cinematográfica (R. Gubern, 2009: 124).

En este orden de cosas, cuatro son las alternativas con que contaba la industria: la producción por empresas españolas de filmes sonoros en estudios alemanes, franceses o ingleses, caso de *La bodega* (1929) y *El embrujo de Sevilla* (1930) de Benito Perojo; la sonorización posterior en estudios extranjeros de películas mudas rodadas en España, como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) o *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (Edgar Neville, 1931); la sonorización posterior con discos de películas mudas en estudios españoles, como *Fútbol, amor y toros* (Florián Rey, 1929); y, finalmente, la emigración de profesionales del medio a los estudios de Hollywood y Joinville (Francia), de los que hablaré en apartados posteriores. Especialmente importante en este último caso es la trayectoria de Edgar Neville y algunos de sus compañeros de generación en California, donde el director trabajó amistad con directores de la talla de Charles Chaplin.

¹ Ramón Gómez de la Serna fue el encargado de presentar con modos esperpénticos y la cara embadurnada de negro, *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927) en el Cine Club Español el 26 de enero de 1929.

² Véase “Ramón habla en Pombo del film sonoro”, *Popular Film* 168, 1929. Citado en Gubern, 1977, p. 35.

Orphea fue el primer estudio técnicamente equipado para la producción de filmes sonoros. Ubicado en Barcelona, fue fundado por el andaluz Francisco Elías, quien ya había probado suerte con su ópera prima *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), rotundo fracaso que le conduciría a trabajar en París. Con Juan de Orduña como protagonista principal, la sátira de Elías narraba la historia de dos jóvenes que sueñan con ser artistas de cine (J. Arce, 2009). El primer largometraje sonoro propiamente español que allí se realizó fue la zarzuela *Carceleras* (José Buchs, 1932), cuya música corrió a cargo del maestro Peydró. Todas las películas de ese año y el siguiente fueron rodadas en Barcelona debido a que Madrid no contaba con estudios apropiados, lo cual generó una dualidad de capitalidad. La popularidad del cine español no tardó en crecer, consiguiendo en los años 1935-36 las cotas más altas de su popularidad en un período que ha venido a denominarse “Edad de Oro” del cine español.

El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de Octubre de 1931 tuvo lugar en Madrid. Ya había contado con el beneplácito de Miguel Primo de Rivera, promovido por Fernando Viola desde 1928. El congreso pretendía frenar el avance del mercado norteamericano y promover una industria nacional, teniendo en cuenta el porcentaje de espectadores hispanoparlantes en los mercados europeo y americano. Sin embargo, el congreso no obtuvo resultados prácticos visibles, salvedad hecha de la creación de la Cinematografía Española Americana (CEA), con Eusebio Fernández Ardavín como director de producción y formada por dramaturgos y músicos que cedieron gustosamente sus derechos a la sociedad. CEA contó con Jacinto Benavente como presidente de honor y con Rafael Salgado, presidente de la Cámara de Comercio de Madrid, como presidente a efectos prácticos en 1932. Ardavín llegó a realizar, todavía en CEA, su conocida obra *El agua en el suelo* (1934)³, aunque abandonaría la empresa un año más tarde por falta de consenso interno. Aparecieron asimismo otros estudios, caso de Ibero Films en 1933, Estudios Ballesteros Tona Film (1934) y Roptence (1935), del mismo modo que en Barcelona aparecieron los Estudios Trilla en 1935.

En medio del caos por el cambio al sonoro, que contribuyó a la desaparición de unas empresas y promovió la aparición de otras (originando una clara discontinuidad empresarial con el cine mudo), surgieron dos empresas que nacieron como

³ Para una referencia más extensa sobre el análisis musicológico de algunas de las obras de Ardavín, en colaboración con el compositor Francisco Alonso, véase la aportación de Alonso, 2009: “De la zarzuela y la revista a la música de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República”.

distribuidoras y luego dieron el salto a la producción. Cifesa (Compañía Industrial Film Sonora S. A.), empresa valenciana presidida por la familia Casanova, distribuyó por primera vez películas españolas como la anteriormente citada *El agua en el suelo* y facilitó a autores fundamentales del período como Florián Rey la realización de obras tan emblemáticas dentro de su filmografía como *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), creando una industria española cinematográfica de talante conservador⁴. En el otro extremo ideológico, Filmófono, propiedad de la familia burguesa Urgoiti, comenzó su andadura con el film de Florián Rey *Fútbol, amor y toros* y contó con la colaboración de Luis Buñuel, quien promovió el Cineclub Proa-Filmófono, donde se visionó *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, Luis Buñuel, 1930).

Entre los directores que impulsaron el cine sonoro se encontraban Benito Perojo y Florián Rey, que asumieron las riendas del cine comercial; Francisco Elías realizó obras interesantes y algunos autores que habían cosechado éxitos con anterioridad, como José Buchs o Eusebio Fernández Ardavín, abandonaron su actividad creadora. Del mismo modo, aparecieron en esta época autores noveles que desarrollarían una interesantísima carrera en las décadas subsiguientes, como Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia o Luis Marquina, algunos de los cuales –caso de Neville– asumirán la dirección de la “otra” generación del '27 junto con otros autores también relacionados con el mundo del cine: José López Rubio, Tono o Eduardo Ugarte compartieron actividad profesional y personal con Neville en Hollywood durante la república y regresaron a España, continuando su carrera tras la guerra civil.

Comenta Gubern que el cine republicano se planteó desde una “perezosa política de adaptaciones literarias o escénicas” (Gubern, 2009: 155), coincidiendo con la escasez de guiones, falta de infraestructura y aprovechando el gusto del público por géneros ya implantados. Con la comedia y el musical a la cabeza, el público optó por un cine de distensión que lo alejase del devenir político-social del país sin pretensiones grandilocuentes gracias a películas como *Boliche* (Francisco Elías, 1934) o *El canto del ruiseñor* (Carlos San Martín, 1932), biografía del tenor Julián Gayarre, que fueron musicales destacados, pero sobre todo como la versión de la zarzuela *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1934). La llamada españolada quedó patente en *El relicario*

⁴ Para un estudio exhaustivo acerca de la productora, remito al trabajo de Fanés, 1982, así como al más reciente artículo de Evans, 1995.

(Ricardo de Baños, 1933), *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935) y, entre otras, *María de la O* (Francisco Elías, 1936). El cine religioso también contó con obras importantes, como la citada *El agua en el suelo* o *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934). Sin embargo, el género de misterio y el policíaco apenas fueron tratados durante la república y habrá que esperar a los años cuarenta, de la mano de un particularísimo director como Edgar Neville con su trilogía *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de Carnaval* (1945), y *El crimen de la calle Bordadores* (1946).

2.2. El cine republicano durante la guerra

Al estallido de la guerra siguió un período de incertidumbre; puesto que las productoras y estudios no sabían a ciencia cierta qué iba a ocurrir, algunas cesaron en su actividad. La guerra, además, provocó que los profesionales del medio se desperdigasen por la geografía española. Sin embargo, al contrario de lo que ocurrió en el bando nacional, la experiencia cinematográfica en la zona republicana fue muy intensa. Barcelona contaba en esa época con cuatro estudios de rodaje: Orphea, Trilla-La Riva, Kinefon y Lepanto, que se encontraban en proceso de filmación de varias cintas cuando se desató el conflicto. Entre ellas, *Diego Corrientes* (Ignacio F. Iquino), *La Alhambra* (Antonio Graciani), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, inspirada en la comedia homónima de Jardiel Poncela) y *Los héroes del barrio* (Armando Vidal) que se estrenaron con mayor o menor éxito tras la contienda. En este momento, la productora valenciana Cifesa se encontraba trabajando en el rodaje de *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, adaptación de la obra original del asturiano Alejandro Casona) en los Estudios de Aranjuez y, pese a que se anunció su estreno durante toda la contienda, éste nunca se produjo. Cuenta Méndez Leite que la obra no se estrenó tampoco terminada la guerra debido a su “inspiración comunizante poco (...) recomendable y de escaso valor artístico” (F. Méndez Leite, 1965: 380).

Jacinto Toryho se puso al frente de la Oficina de Información y Propaganda de Barcelona, creada por la CNT y se organizaron diversos equipos de rodaje. Como es de suponer, el formato por el que se optó en primera instancia fue el reportaje, habida cuenta de la importancia de la propaganda en ambos bandos durante la contienda. En esta primera etapa, el movimiento anarcosindicalista filmó el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* en el frente de Aragón. Pero, además del reportaje de

propaganda y de guerra, las producciones de SIE Films optaron también por el cine comercial que marcaría la actividad cinematográfica de la zona republicana.

La Sección de la Industria del Cine afiliaba, en julio de 1936, a unos 400 trabajadores del gremio. Así las cosas, el Comité Económico de Cines fue el encargado de promover la normalización de la industria tras la sublevación, creando en primer lugar un Comité de Producción, que se encargaba de las cuestiones de índole económica y coordinativa. A continuación se estableció una plantilla de producción, donde se incluyeron directores, guionistas, actores, músicos,... al tiempo que el SUEP (Sección de la Industria Cinematográfica del Sindicato Único de Espectáculos Públicos) se transformaba en el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE), que contaba con 6 comités económicos y 26 secciones, entre ellas la Sección de la Industria del Cine (R. Sala Noguera, 1993: 53). Desde este cambio, SIE se encargaría de producir los filmes anarcosindicalistas y distribuir los filmes sindicales.

El Comité de Producción estaba formado, entre otros profesionales del medio, por Antonio Cánovas, Antonio Graciani (hijo), F. Alemany y Juan Bernet, que consiguió un grado bastante considerable de organización. Entre otras obligaciones, el comité decidía si los originales literarios seleccionados habían de filmarse y seleccionaba al director, primer ayudante, operador, segundo operador e intérpretes. A partir de este momento, se trabajaba en uno de los dos estudios disponibles: Orphea o Trilla-La Riva.

El 18 de julio de 1937 se convocó en Valencia un pleno nacional de la CNT, del que surgió la Federación Nacional de la Industria del Espectáculo, con un Comité Nacional como órgano rector y Marcos Alcón como secretario. La necesidad de creación de una productora que distribuyese a nivel nacional fue una de las primeras decisiones tomadas por la federación y, así, el 7 de octubre de 1937 se planteó la posibilidad de crear una Comisión Nacional de Producción y también una distribuidora donde tuviesen cabida infinidad de pequeñas productoras y su material filmico.

Comenta Sala Noguera que los reporteros cinematográficos se introdujeron de lleno entre las masas milicianas, “ante las cuales –se cuenta– hubieron de ganarse a pulso el merecido respeto” (R. Sala Noguera, 1993: 64). En tropel y, en muchos casos con poca experiencia, los reporteros filmaron una ingente cantidad de material, gran parte del cual brilla por su falta de nitidez. Aparte del mencionado *Reportaje del movimiento revolucionario*, otros trabajos importantes fueron: *Barcelona trabaja para*

el frente (Mateo Santos); *Los aguilucho de la FAI por tierras de Aragón*, formado por los documentales *Estampas de la revolución antifascista*, *La toma de Siétamo* y *La batalla de Farlete*; y, por último, *La conquista del Carrascal de Chimillas (Frente de Huesca)*, a cargo de Félix Marquet y Miguel Mutiñó, en la que se narra las actividades de la columna “Roja y Negra” a finales del 36.

Los documentales de divulgación y adoctrinamiento, encargados de mostrar el coraje de la milicia en el frente, contaron con un holgado número de cintas: *Bajo el signo libertario* –escrito y dirigido por Les, reconocido anarquista; *La silla vacía (Documental de la Circunscripción Sur-Ebro)*, rodada en Aragón por Valentín R. González como un intento por superar el formato de reportaje; *En la brecha (Aspectos de nuestra revolución proletaria)*, dirigida por Ramón Quadreny y *El frente y la retaguardia*, realizada por Joaquín Giner en 1937. Además, se prestó gran atención a la toma de Huesca en *División Heroica (En el frente de Huesca)*, de Félix Marquet y a la conquista de Teruel en *La columna de hierro* (Miguel Mutiñó) y *Teruel ha caído* (Lluís Companys), donde aparecen un sinfín de dirigentes políticos del momento.

Al margen de SIE, el partido dominante en el cerco republicano optó por la consolidación de un solo cine integrado en el aparato del estado republicano, subordinado a las necesidades de la guerra y volcado en las tareas de propaganda. Para cubrir estas necesidades en parte, el PCE y el PSUC filmaron algunas cintas, aunque escasas: *Por la unidad hacia la victoria* (Fernando G. Mantilla), *¡Traición! Mola, Franco, Queipo, Fanjul, Cabanellas* y *La mujer en la guerra*, serie que promueve el papel de la mujer en la retaguardia de la guerra.

Las Juventudes Socialistas Unificadas produjeron también algunas cintas encauadas en la secretaría de Agitación y Propaganda –*Jóvenes de España. Discurso de Santiago Carrillo, Demostración deportiva, Joven Guardia*– y el noticiario *Gráfico de la juventud*, a cargo de Guillermo Fernández.

En Madrid se creó la Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC), productora distribuidora impulsada por Fernando G. Mantilla y formada por cineastas simpatizantes del PCE (más concretamente, afiliados al Sindicato General de la Cinematografía de UGT). Su primera producción fue *Julio 1936*, dirigida por Fernando G. Mantilla, que había colaborado antes de la guerra en la filmación de documentales con Carlos Velo, autor de exteriores que más tarde se utilizaron en las primeras cintas bélico-patrióticas del nuevo régimen. Más tarde, Film Popular seguiría los pasos de la COC, actuando de

portavoz del PCE y el PSUC y otras organizaciones simpatizantes. Entre sus logros destaca la producción del noticiario *España al día* y una serie de documentales, entre los que se encuadra *La mujer y la guerra*, escrito y dirigido por el francés Maurice A. Sollín.

Con el gobierno de Juan Negrín se reorganizaron algunos servicios del Estado, de tal forma que del Ministerio de Estado dependían los Servicios Cinematográficos. Los nuevos servicios intentaron recabar la mayor parte del material filmado y fueron muchas las empresas que acudieron a su llamada. Film Popular distribuyó gran parte de los materiales de la Subsecretaría de Propaganda, con títulos como *Un año de guerra* (Arturo Ruiz-Castillo), *¡Viva la República!* o *Voluntarios de la libertad*. Asimismo, realizó dos encargos del Estado Mayor Central: *Ofensiva* (Daniel Quiterio Prieto, 1937), con imágenes de las batallas de Brunete, Quijorna y Villanueva de la Cañada y *La no intervención* (Quintero Prieto), en la que se trata la intervención de las tropas italianas en el conflicto, con imágenes de –entre otras– la batalla de Guadalajara.

El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya crea a principios de noviembre de 1936 una Sección de Cinema que pasa a denominarse Laya Films, formada por los departamentos de producción y distribución (R. Sala Noguer, 1993: 196), y que produjo numerosos reportajes de guerra. Entre ellos, *Un día de guerra al front d'Aragó* o *Madrid la heroica*. Laya Films se ocupó también de la labor pedagógica; *Niños felices* y *Protección de la escuela* en la retaguardia son ejemplos de ello.

Los cineastas extranjeros también tomaron partido por la causa republicana y dos trabajos sobresalieron entre la ingente cantidad de material: por un lado, *Tierra de España*, realizada por Joris Ivens y que contó con la colaboración de Ernest Hemingway en un intercambio mutuo de intereses; por el otro, *Sierra de Teruel*, del francés André Malraux, en su única aportación como realizador. (R. Sala Noguer, 1993: 382-395). Otros realizadores extranjeros se decantaron por el documental-testimonio, caso del británico Ivor Montagu o los soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev. En cualquier caso, dieron testimonio en el extranjero de lo que estaba ocurriendo en España durante el conflicto armado.

2.3. El cine del bando nacional durante la guerra

La aplicación de la censura caracterizó las intenciones del nuevo régimen y la importancia que éste confirió al cine ya desde el comienzo de la guerra. Al contrario que en el bando republicano, donde se contó con una interesante infraestructura, los nacionales llevaron a cabo una escueta tarea de elaboración filmica que consistió en la realización de un escaso número de documentales y reportajes, concediendo mayor importancia a la vigilancia de los filmes que se estrenaban en las pantallas españolas, ya fuesen nacionales o extranjeros, de las ciudades ocupadas.

El bando nacional no estaba realmente interesado en el cine como arte en sí mismo e incluso una facción bastante amplia lo consideraba moralmente reprobable. Prueba de ellos son los comentarios vertidos sobre el tema, como el del Tribunal de Zaragoza, desde el que se aseguraba existía una estrecha relación entre la delincuencia juvenil y la asistencia a las salas de cine, añadiendo que el 90% de la audiencia era delincuente: “Todos los pequeños rateros que viven en un ambiente urbano son aficionados al cine y asiduos concurrentes a los salones cinematográficos” (R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguera, 2000: 38). Sin embargo, la idea de utilizar el cine como herramienta de propaganda, al igual que ocurría en la zona republicana, procuró el desarrollo de una empresa, como veremos más adelante, escasa de medios desde sus comienzos.

El integrismo católico fue el detonante de una estricta censura, tratando de procurar prólogos y epílogos moralizantes a las cintas con la idea de influir en el espectador (R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguera, 2000: 36). En 1937, la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia lanzó las *Bases para un buen fomento del cinematógrafo español*, siendo editado con anterioridad por Acción Católica *El cine y las normas pontificias de la Iglesia* (1935)⁵. Habida cuenta del interés suscitado en la España católica por las “fuerzas ocultas que mueven la proyección cinematográfica cotidiana y universal”⁶, las asociaciones de padres de familia fueron quienes, en un primer momento, apuntaron qué normativa aplicar –aunque nunca oficialmente reconocida–, con lo que no es de extrañar que la Junta Superior de Censura

⁵ Para una referencia más extensa sobre el tema véase, entre otros, el interesante artículo de Trenzado Romero, 2007: “Cine y poder: el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática”. También online: <http://revistas.ucm.es/cps/11308001/articulos/POSO0707330071A.PDF>.

⁶ P. Sangro y Ros de Olano, ponencia presentada a la Asamblea de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, Pamplona, 1937, p. 6.

y algunos gabinetes provinciales (como el de Sevilla) mantuviesen continuas disputas, sumado esto a la presión ejercida por la Asociación Católica de Padres de Familia y los empresarios y distribuidores españoles, que nunca estaban seguros de qué filmes se censurarían, ya fuese de manera parcial o total.

Como comentan Álvarez Berciano y Sala Noguer, el período de la contienda se caracterizó en el bando nacional más por lo que se prohibió que por lo que se realizó: “Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión” (Orden del 2 de noviembre de 1938, en R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguer, 2000: 161). En un primer momento, fueron las Juntas provinciales de censura junto con las fuerzas vivas de la localidad de turno quienes impusieron su dictamen y provocaron más de un altercado entre productoras, como los que involucraron a Cifesa y las instituciones oficiales de Burgos o Salamanca en 1937 (R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguer, 2000: 22). Ese mismo año, en el que se aprobó la censura previa de guiones (Orden del 29 de mayo de 1937, publicado en el BOE del 3 de junio de 1937), se designaron juntas de censura en Sevilla y La Coruña (Orden del 21 de marzo de 1937), aumentando el poder del “integrismo” católico, aunque la creación de un nuevo organismo oficial, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (Orden del 14 de enero de 1937, publicado en el BOE del 17 de enero de 1937), centralizó el poder y evitó las rencillas individuales. La Junta Superior de Censura, creada en diciembre de ese año, colaboró aún más si cabe en el proceso de unificación; si bien no podía suprimir las decisiones tomadas por las juntas provinciales, sí podía apelar sus resoluciones.

La organización propagandística y cinematográfica nacional corrió pareja al desarrollo del primer gobierno franquista y la Ley de Administración del Estado, que pusieron en evidencia el hasta ahora deficitario y provisional sistema de juntas y comisiones que calificaba las cintas pendientes para su exhibición. Con tal escasez de medios, España contó con Alemania e Italia como guión previo de sus actuaciones. El ministro del Interior, Ramón Serrano Suñer, fue el encargado de crear durante su mandato el Departamento Nacional de Cinematografía, germen del primer cine de carácter oficial que realizó *España heroica (Helden in Spanein)*, Joaquín Reig, 1937), film co-producido por Cifesa y la compañía hispano-alemana Hispano Film Produktion. En una entrevista a Joaquín Reig en Alemania, el corresponsal español comentó:

“Este film contribuirá en gran medida a comprender la lucha que lleva empeñada el general Franco, cosa importante, pues España está sintiendo en su propia carne y con más fuerza que nadie, que la guerra no la tiene que ganar sólo militarmente. El señor Reig llama la atención especialmente acerca de esto que los rojos emprendieron desde el primer momento.” (en R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguera, 2000: 162)

El Departamento Nacional de Cinematografía se creó tras la constitución de la Oficina de Prensa y Propaganda (sucesora del Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa), dirigido por el general Millán Astray con la ayuda de Ernesto Giménez Caballero⁷, pero sin los medios e infraestructura de la zona republicana. Juan Aparicio, Víctor de la Serna y Antonio de Obregón –vinculado a esta tarea por su labor en los cineclubs– colaboraron con el recién creado departamento, mientras en la zona republicana se creaba asimismo un Ministerio de Propaganda. La Delegación Nacional del Estado para Prensa y Propaganda, creada en enero de 1937 en Salamanca, estuvo a cargo de Vicente Gay, quien realizó una labor de difusión de cintas en el frente y las trincheras, hasta que Prensa y Propaganda fue dirigido más adelante por Dionisio Ridruejo tras la labor del comandante de ingenieros, Manuel Arias Paz.

Como se comentó anteriormente, la precariedad de medios de la zona nacional (no se contaba con cámaras para la filmación) dio pie a la utilización del material de las productoras Cifesa y CEA, previa negociación. Se pretendió la realización de varias cintas de propaganda tras la decisión de ser procesadas en Lisboa, resolución que la Sección de Cine acogió con los guiones de varias películas; entre ellos, el de Edgar Neville, *Altavoces en el frente*, cinta en la que se pretendía emplear por primera vez altavoces en los frentes de combate (R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguera, 2000: 167).

Pero es el año 1938 cuando se marca el cambio del devenir del Ministerio tras la toma de posesión de Ramón Serrano Suñer, quien delegó en dos hombres de confianza: José Antonio Giménez Arnau y Dionisio Ridruejo, falangistas que habían asumido la centralización del poder en la figura de Franco. Prensa y Propaganda gestionó materiales, actos públicos y otros servicios necesarios, y contó con la colaboración de intelectuales como Luis Felipe Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Laín Entralgo y Regino Sainz de la Maza; un aura de estudiosos y pensadores cuya finalidad

⁷ En *Memorias de un dictador*, recuerda Giménez Caballero que Franco le comentó: “Quisiera que se ocupara [Millán Astray] de la Propaganda. Como todo está militarizado, hay que contar con algún general al frente”. Giménez Caballero traza en estas páginas el perfil del general Millán Astray. Giménez Caballero, 1981, p. 101.

última no era otra que la de atraer a la intelectualidad liberal española al franquismo e ir neutralizando a Falange (E. Giménez Caballero, 1981: 115).

La Comisión de Censura (Orden del 2 de noviembre de 1938, publicado en el BOE del 5 de noviembre de 1938), a cargo del Ministerio del Interior, convirtió a Serrano Suñer en su presidente y el responsable de designar los cuatro vocales nombrados por sus ministerios, que actuarían de censores, a saber: Defensa Nacional, Educación Nacional, Jerarquía Eclesiástica y Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda, centralizándose el poder en Burgos. La gran cantidad de trabajo sobrepasó con creces los medios iniciales, puesto que se revisaban no sólo las películas de la zona nacional, sino también las incautadas en la zona contraria más las revisiones propias de censuras y dictámenes anteriores. Además de esto, la incautación de material importado con especial referencia a la guerra civil española centró la atención del bando nacional, que contaba con una red importante a nivel internacional, que permitía conocer de primera mano qué noticias se recibían en el extranjero sobre la causa rebelde. Los empresarios hubieron de salvar la escabrosa situación con diversas formas de financiación, puesto que tenían que gestionarse los gastos de catalogación y censura, así como los retrasos propios que ésta implicaba en materia de infraestructura.

Manuel Augusto García Viñolas se hizo cargo del Departamento Nacional de Cinematografía –dentro de Propaganda– ese mismo año de 1938 con una política proteccionista e intervencionista, dispuesto a crear una filmografía propiamente española. Para ello, creó un archivo en el que constasen los negativos de todas las cintas filmadas en el país durante la guerra (Orden del 6 de julio de 1938). En el cine Avenida de Burgos se realizaban pases privados para diplomáticos y prensa extranjera en los que se mostraban filmes de inspiración nacionalista, alabando los logros del ejército nacional. Eran habituales en estos pases Ramón Serrano Suñer, Raimundo Fernández Cuesta (Secretario General del Movimiento) y Pilar primo de Rivera (Jefa Nacional de la Sección Femenina). Filmes primigenios de este proyecto son *Canciones de guerra*, *La guerra en los jardines de la Granja*, *Ciudad Universitaria* y el ejemplo de contrapropaganda *Prisioneros de guerra*, cinta a la que presta su voz el propio García Viñolas.

El *Noticiero Español*, precursor del No-Do, comenzó su andadura en abril de 1938 en contrapartida a la cantidad de noticiarios que abundaron durante la contienda, habida cuenta de la importancia que la prensa internacional concedía a estas

informaciones (R. Sala Noguera, 1991). Se incluían entre sus noticias informaciones tardías acerca de la evolución de la zona republicana, en general imágenes de destrozos, tales como iglesias en llamas o puentes derribados. En muchos casos, las mismas imágenes se hacían corresponder con diferentes narraciones, una forma básica de manipulación que, no obstante, cumplía su servicio. El material que se filmaba era entonces enviado a Berlín, donde se procesaba con indicaciones precisas. Sin embargo, este noticiario sólo llegó hasta 1942, fecha en la que fue sustituido por el No-Do.

2.4 El cine de la autarquía: 1939-1950

Como señala José Enrique Monterde, el nuevo régimen empleó dos formas básicas y complementarias para manejar el aparato cinematográfico tras la guerra: un férreo control y un exacerbado proteccionismo sobre las producciones nacionales (J. E. Monterde, 2009: 188); medidas que, pese a parecer antagónicas, se mostraron complementarias una vez acabada la guerra. Tras la creación en 1937 de la Delegación de Prensa y Propaganda y el Departamento Nacional de Cinematografía al año siguiente, en noviembre de 1938 se organizó la Junta Superior de Censura Cinematográfica, cuyas competencias incluyeron también la censura previa de guiones, además de la concesión de los permisos de rodaje y las modificaciones pertinentes antes o durante el rodaje. La Comisión de Censura estaba constituida por el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, un eclesiástico, el director de Primera enseñanza del Ministerio de Educación, un representante del ejército y otro de Prensa y Propaganda⁸.

El gobierno consideró imprescindible en el nuevo giro político de la nación la implantación del sistema de doblaje (1941), medida que, con el paso de los años, se volvió nefasta para el cine producido en nuestro país. La costumbre de visionar cine importado también en español permitió al público la exigencia de mayor número de películas extranjeras en cartel, puesto que los espectadores preferían estrellas norteamericanas consagradas en pantalla que, en general, producciones nacionales con algún rostro conocido. De hecho, la obligatoriedad de doblaje se rescindió en 1947, aunque para entonces el público ya había convertido la costumbre en hábito, y las cosas continuaron tal y como estaban hasta el día de hoy. Además, la creación del No-Do

⁸ Para una referencia más extensa sobre la censura, véanse los imprescindibles trabajos de Gubern, tanto en solitario (Gubern, 1981) como junto a Doménech Font (Gubern y Font, 1975).

(Noticiarios y Documentales Cinematográficos), siguiendo el modelo del italiano LUCE y exigiendo su visionado antes de las sesiones cinematográficas, eliminó las posibilidades de producción de cortometrajes de autores españoles, lo que rescindió la vía más lógica de su desarrollo profesional.

Los Premios Nacionales de Cinematografía (1940) otorgaban dos gratificaciones de 400.000 pesetas y 4 de 250.000 pesetas, habiendo de repartir el 20% entre el equipo de la película. Tras la conversión de la Comisión de Censura en Junta Superior de Ordenación Cinematográfica (1946), ésta concedió a algunos títulos el calificativo de “interés nacional”, caso de que se exaltasen “los valores raciales o de nuestros principios morales y políticos”, y la implantación de diversas categorías que enlazan con el proteccionismo oficial llevado a cabo por el régimen, que no pretendía sino un mayor control sobre los contenidos expuestos en pantalla. Se establecieron 3 categorías –según el coste de la producción y su “calidad”–: primera, con 3-5 licencias de doblaje; segunda, con 2-4 licencias; y tercera, sin licencias, aunque al final estos datos no fueron sino meros referentes y películas analizadas en este trabajo como *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943) percibieron un total de 15 licencias.

La concesión de licencias de doblaje permitió a las productoras la importación de cine extranjero “proporcional” al número de producciones nacionales realizadas. Esto significaba que muchas de las películas filmadas no llegaron a estrenarse, puesto que su único fin era permitir la importación de –por lo general– cine norteamericano de consumo, preferido por la audiencia. Los cines españoles se vieron obligados a ofrecer una cuota de pantalla, esto es, forzar la proyección de cine español en pantalla tras una temporada de cine extranjero en cartel. En principio, una semana de cine español por cada 6 semanas de cine extranjero (1941), modificado a cinco semanas de cine extranjero en 1944. La formación del Fondo para el Fomento de la Cinematografía Nacional supuso que el personal del Sindicato Nacional del Espectáculo controlaba asimismo la producción nacional, otorgándole un valor preponderante a las películas basadas en guiones literarios escritos por personajes respaldados por la política del estado.

Cifesa (41 películas), Suevia Films (38), Emisora Films (25) y Aureliano Campa (19) son las principales productoras de este período (J. E. Monterde, 2009: 205). Cifesa, de clara tendencia falangista, vivió su etapa de mayor esplendor hacia el final de la guerra y antes de su decadencia a mediados de la década de los cuarenta. Suevia Films,

productora de Cesáreo González, toma el relevo y aleja su cine de cualquier tipo de matiz socio-político susceptible de ser censurado. Cifesa se configuró como el estandarte del régimen en cuestiones cinematográficas:

“El régimen de autarquía impone, y nosotros aceptamos como buenos españoles, el máximo esfuerzo. Es decir que, si la cinematografía española va a gozar de mayores cuidados y vigilancia por parte del Estado, la producción ha de cuidarse en la elección de temas y ejecución de técnicas, que Cifesa ni escatimó nunca ni regateará ahora que su esfuerzo cuenta con la garantía del Estado”

Noticario Cifesa, nº20, julio 1939, citado en (F. Fanés, 1982: 77)

Como afirma Fanés, durante la primera mitad de los años cuarenta la guerra civil sigue siendo un trauma que marca profundamente a la sociedad y del que no se habla, salvo contadas excepciones, que derivaron en un intento de creación de cine bélico iniciado con *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia) y que no cuajó. Pese a la creencia generalizada, el 80% de la producción de Cifesa durante la década de los cuarenta fue comedia; los dramas de corte histórico dirigidos por Orduña –*Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1952)– quedaron en segundo plano porcentual frente a los films de una pulcra temática amorosa de ascenso social y unos cuidados decorados de la productora que, según Fanés, se convirtieron en estandarte de Cifesa (F. Fanés, 1982: 124).

A mitad de la década entra en escena Cesáreo González, quien convirtió en su máxima la afirmación de que “un intelectual no debe ver cine porque el cine no es para intelectuales. El cine es para gente como yo” (P. I. Taibo I, 2002: 91). Movidada por las posibilidades de un negocio en vías de expansión y la decadencia en la que entraba su más directa competidora, Suevia Films se decantó por un cine sin complicaciones, sencillo y cercano a la gente que buscaba en la posguerra un entretenimiento similar al del fútbol de los domingos o las corridas de Dominguín, y no al cine de Eissenstein o Griffith. Sin embargo, y pese a que Suevia intentó desarrollar todo su potencial sin significarse en el terreno político, el cine bélico tiene en estas dos productoras sus mayores benefactores puesto que, si bien *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), *Harka* (C. Arévalo, 1941) o *A mí la legión* (J. de Orduña, 1942) son ejemplos inequívoco de las tendencias políticas de la primera, películas como *Bambú* (J. L. Sáenz de Heredia, 1945), *El abanderado* (E. Fernández Ardavín, 1943) o *Polizón a bordo* (F. Rey, 1941) fueron creadas con el consentimiento de Cesáreo González, aunque sí es cierto que en

estos casos el condicionante político se empleó como excusa para una línea argumental sencilla de amoríos y desventuras.

Acabada la guerra, Benito Perojo y Florián Rey se alzaban como los más importantes directores del cine español, destacando el trabajo del segundo en los estudios de Berlín con su mujer, la actriz Imperio Argentina. Sin embargo, una nueva oleada de directores tomarán el relevo en esta nueva etapa: José Luis Sáenz de Heredia, junto con Rafael Gil y Juan de Orduña encabezarán la lista de realizadores, que contaba entre sus filas con Luis Marquina, Luis García Maroto, Ignacio F. Iquino y Edgar Neville –sin duda, el más independiente de todos ellos y el más incomprendido en su momento.

Con una brillante carrera en los años cuarenta, Sáenz de Heredia obtuvo éxitos tan sonados como *Raza* (1941), *El escándalo* (1943), *Bambú* (1945), *Mariona Rebull* (1947) ó *La mies es mucha* (1948), no adscribiéndose a una tendencia concreta, aunque potenciando la ideología dominante mediante un discurso que lo señaló como cercano al régimen. Por su parte, Rafael Gil debutó con la comedia protagonizada por Antonio Casal, *El hombre que se quiso matar* (1941), y continuó haciendo películas tan interesantes como la hilarante *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) o adaptaciones literarias tan exitosas como *El clavo* (1944), *La pródiga* (1946) y *La fe* (1947). Neville, que no cosechó en vida grandes éxitos, realizó varios trabajos en Roma tras la guerra, que desembocaron en una interesantísima trayectoria en España, con títulos emblemáticos como su trilogía de policíacos –*La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de Carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946)–, su comedia *La vida en un hilo* (1945), la adaptación de *Nada* (1947) –con guión de Conchita Montes– o *El último caballo* (1950).

En el cine español de posguerra aparecen comedias, películas bélicas, históricas, folklóricas, musicales, dramas, policíacas, religiosas, taurinas e incluso de dibujos animados. Como dato importante, de entre todas estas tipologías, las películas que expusieron una clara ideología de poder resultaron ser la minoría; porque, como apunta Monterde, cantidad no implica necesariamente significatividad (J. E. Monterde, 2009: 230).

2.6. Continuismo y relevo generacional: 1951-1962

Señala Monterde que tres son los factores decisivos para determinar las lindes de esta etapa cinematográfica española: la presencia de España fuera de nuestras fronteras, reflejada en la vuelta de los embajadores en 1951; la problemática interna, con las huelgas obreras en Cataluña, el País Vasco y Asturias; y el nacimiento de nuevas formas de oposición al sistema establecido, como la contestación universitaria, especialmente virulenta en 1956. Además, la llegada de los tecnócratas al poder y su Plan de Estabilización (1959) y el cargo de Arias Salgado como ministro de Cinematografía (1951-1962) contribuyen a las bases desde las que el nuevo gobierno de Fraga Iribarne plantearía un modelo más aperturista gracias a los Planes de Desarrollo, con el turismo y la emigración exterior como principales generadores de divisas (J. E: Monterde, 2009: 239-245).

La Iglesia unificó criterios de censura en 1950 con la creación de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos, desde donde etiquetaba a las películas de “1” (“apta para todos los públicos”) a “4” (“gravemente peligrosa”). Además, en lo que a cuestiones económicas se refiere, el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) propuso categorizar las películas en 6 grupos a la hora de otorgar subvenciones: “interés nacional” (50%), “primera A” (40%), “primera B” (35%), “segunda A” (30%), “segunda B” (25%) y “tercera” (sin subvención), aunque posteriormente se eliminaron las subvenciones a los filmes de segunda B y tercera categoría. En 1958 se creó el “crédito cinematográfico a plazo medio”, dependiente del Banco de Crédito Industrial, de modo que el crédito sindical perdió protagonismo ante las subvenciones y créditos a plazo medio.

En 1955 se creó la “cuota de distribución”, que obligaba a distribuir una película española por cada 4 extranjeras. Con esta medida se intentaba paliar la predominancia del cine norteamericano sobre el español. Asimismo, continuó vigente la “cuota de pantalla” que, como ya señalé en el epígrafe anterior, obligaba a exhibir una película española por cada 6 extranjeras, aunque conforme avanzaron los años estos porcentajes sufrieron modificaciones. Por añadidura, se pretendió establecer una red de coproducciones con otros países, aunque estas medidas hubieron de verse restringidas a colaboraciones con Francia e Italia:

“En vez de asumir el tímido reto de potenciación de la calidad iban a preferir mantener la dinámica del clientelismo y el chanchullo, donde la consideración cultural del cine era excepcional y donde siempre predominaba la doctrina del beneficio inmediato y no de la inversión a medio o largo plazo.” (J. E. Monterde, 2009: 257)

La actividad de las dos principales productoras de la década anterior, Cifesa y Suevia Films, siguió manteniéndose, si bien la primera desplazó su actividad principal hacia la distribución y se aventuró en proyectos de directores noveles, aunque ya se evidenciaba su decadencia. Por otro lado, la productora de Cesáreo González emprendió una serie de proyectos dispares que abarcaban los subgéneros del musical (cine folklórico al estilo de la etapa anterior, cupletismo, “niños prodigio”) o el cine de autor más reivindicativo. En esta época, algunos directores que encontraron difícil llevar a la pantalla sus propuestas, se decantaron por crear sus propias productoras. Es el caso de Edgar Neville y Carabela Films o Ignacio F. Iquino con Ifisa.

Asimismo, surgieron nuevas productoras que renovaron el panorama español y le infundieron cierto aire de “modernidad”. En la primera mitad de la década destacó Aspa Films, creada por Vicente Escribá (1950) y que llevó a las pantallas guiones de índole religioso que solían obtener la calificación de “interés nacional”, caso de *Balarrasa* (J. A. Nieves Conde, 1951), *Sor Intrépida* (R. Gil, 1952) o *La guerra de Dios* (R. Gil, 1953). Otras productoras fueron Ariel –*Los jueves milagro* (Berlanga, 1957)–, Pecsá –*¿Dónde vas Alfonso XII?* (L. C. Amadori, 1958)– o Procusa, que centró su actividad en coproducciones como *Los últimos días de Pompeya* (M. Bonnard, 1959). En la segunda mitad de la década destacaron Ágata Films –con el binomio J. L. Dibildos/P. Lazaga– y Asturias Films, dedicadas a la nueva comedia.

Los directores que había trabajado en la época anterior continuaron su labor en los años cincuenta. Entre ellos, Sáenz de Heredia con sus *Historias de la radio* (1955), Rafael Gil y su *Sor Intrépida* (1952), Juan de Orduña alcanzó el éxito tras su ciclo histórico con *El último cuplé* (1957) y Ladislao Vajda con *Marcelino pan y vino* (1954). Sin embargo, la llegada del Nuevo Cine en los años sesenta vio cómo otros autores llegaban a su ocaso en la dirección, caso de J. Mihura o E. Neville. Una de las estrellas indiscutibles del régimen, Ana Mariscal, se vuelca en la dirección, a la que se unen Pedro Lazaga, Manuel Mur Oti y J. A. Nieves Conde, entre otros:

“Resulta inoperante caracterizar el cine español mayoritario y oficialista de la década de los cincuenta a través de sus artífices, puesto que su misma esencia radica en la pervivencia

o nacimiento de determinadas instancias genéricas o ciclos temáticos. La continuidad respecto a la década autárquica se plantea en dos géneros básicos, la comedia y el musical folklórico, pero se rompió en dos ciclos tan significativos como el histórico y el literario.”

(J. E. Monterde, 2009: 268-9)

El cine histórico y el de adaptaciones literarias vieron reducida su aparición a coproducciones o modestas aportaciones “de relleno” y el drama rural fue sustituido por otro de tintes más urbanos acorde con la emigración de las áreas rurales a la ciudad. El género religioso vivió momentos de esplendor con las versiones sobre la vida de *Teresa de Jesús* (J. de Orduña, 1961) o San Martín de Porres, más conocido como Fray *Escoba* (R. Torrado, 1961), aunque se reavivaron géneros como el policíaco y el bélico, se desarrolló un tipo de *western* a la española y apareció el cine de “niños prodigio”, con Pablito Calvo, Joselito y Marisol. Asimismo, la comedia y el musical folklórico llegaron a su época de esplendor: la primera modificó sus argumentos hacia una temática “de parejas”, punto de partida de la comedia desarrollista; por su parte, el musical folklórico evolucionó desde una perspectiva andalucista de épocas anteriores hacia una forma más “modernizada”, donde el cuplé fue el protagonista y Sara Montiel alcanzó el estrellato protagonizando *El último cuplé* de Orduña (1957).

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), creado en 1947, supuso el comienzo de una nueva ola de directores, entre los que se encontraban Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem en su primera promoción. Además, la vida universitaria se activó gracias a la labor del Sindicato Universitario (SEU), que promovió la vuelta del cineclubismo. Estas dos entidades fueron el caldo de cultivo bajo el que empezó su andadura un tipo de cine alejado del oficialista, con rasgos de indentidad propios y que daría pie a las famosas Conversaciones de Salamanca. En el entorno del IIEC se creó la productora Altamira (1949), con fundadores del entorno como, de nuevo, Bardem y Berlanga, quienes realizaron conjuntamente *Esa pareja feliz* (estrenada en 1953). Uninci también produjo *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), donde Bardem realizó el guión y Berlanga asumió la dirección. Tras estas colaboraciones, el trabajo de Berlanga optó por trabajos en clave de humor, caso de *Calabuch* (1956), a la que seguirían *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Por su parte, Bardem se decantó por un cine de calado social donde realizaba una severa crítica de la busguesía acomodada, caso de *Calle Mayor* (1956) y *Muerte de un ciclista* (1955) y ninguna de sus obras posteriores alcanzaría las cotas estéticas de estas obras.

Como comenté con anterioridad, Arias Salgado se hizo cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, encuadrada dentro del Ministerio de Información y Turismo, creado en 1951. Sin embargo, la personalidad más destacada en este momento fue la de José M^a García Escudero, nombrado ese mismo año primer director general de Cinematografía y Teatro. Escudero pretendió definir una nueva política cinematográfica, aunque tales pretensiones se quedaron en anhelos cuando se vio obligado a dimitir en 1952 (volvería a este cargo en 1962). Escudero había apoyado la concesión de “interés nacional” a *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), una película incómoda para el régimen debido a su temática de inmigración, situación de la mujer, trabajo, estraperlo... y se opuso a que *Alba de América* (J. de Orduña, 1952), pese a ser una de las grandes producciones de Cifesa dentro del ciclo histórico, perteneciese a la misma categoría.

García Escudero⁹ fue parte responsable de las Conversaciones de Salamanca (14-19 de mayo, 1955), dirigidas por B. Martín Patino bajo los auspicios de la revista *Objetivo*. Bardem se encargó de presentar al cine español de la época como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”. La reclamación de un (inexistente hasta ese momento) código de censura fue su principal objetivo, aunque tampoco debe obviarse el apoyo de la administración a un cine “de calidad”. Berlanga comentaba de forma irónica que su llegada y la de Bardem impulsó una verdadera censura, puesto que hasta ese momento no había casi nada que censurar por el temor a la propia censura.

⁹ García Escudero desarrolló una interesante labor crítica dentro del campo cinematográfico español, con frecuentes publicaciones. Véanse, entre otras, García Escudero, 1954; 1958; y 1962.

CAPÍTULO 3. Apuntes biográficos y trayectoria profesional de Manuel Parada

A pesar de que no es mi intención un estudio biográfico detallado sobre el compositor, no por ello he dejado de lado esta parcela en mi investigación. Mostraré algunos aspectos de su vida y su repercusión en la vida social madrileña (y española) como compositor cinematográfico. Un estudio pormenorizado de su actividad teatral sería en sí misma una obra de gran envergadura que debería abordarse con la misma intensidad que la cinematográfica, puesto que son continuas las intersecciones entre ambas. Tras un análisis exhaustivo de su archivo, la realización de varias entrevistas a su familia (su viuda, tres hijas, yernos y nieto), la revisión de los fondos de los conservatorios en los que cursó estudios (Salamanca y Madrid), los fondos de los Archivos Militares de Segovia, Ávila y Guadalajara y de realizar una detallada recopilación de documentos hemerográficos sobre el autor, me acerco a la figura de Manuel Parada desde el respeto y sabiendo que queda mucha labor por hacer sobre un autor tan prolífico.

3.1 Círculo personal y vida social de Parada: la “otra generación del ‘27”

Debido a sus encargos para teatro y el género lírico, además del cine, Parada mantenía una estrecha relación con autores vinculados a la “otra” generación del '27. Se ha comprobado que mantuvo fructíferas relaciones profesionales con José López Rubio, los hermanos Mihura o Edgar Neville (apartado 3.2), pero en las siguientes páginas presentaré el pensamiento de Parada, su círculo de amistades con mayor detenimiento.

Parada contrae matrimonio con M^a Reyes Elícegui Cans el 19 de noviembre de 1941. Aunque tuvieron 5 hijos, sólo sobreviven M^a Reyes, M^a Luisa y M^a del Pilar, puesto que dos fallecieron: Mary Luz Parada murió en Madrid en 1948 y Manuel Antonio murió en La Coruña en el verano de 1957. Pese a los comentarios vertidos acerca de su filiación política, lo cierto es que su familia sostiene que Parada fue un liberal moderado, algo que encaja con el círculo personal que frecuentó. Durante la entrevista que mantuve con Marisa, una de las hijas de Parada, me comentó con pesar que el calificativo de “pro-régimen” es un sambenito que acompañó a su padre, aunque la verdad era bien distinta: “Él tenía su vida dentro del mundo de la cultura y pare usted de contar. De política nada, o sea, entre la cultura, ¡pero vamos!, de escritores, de literatos, de músicos, en este ambiente. Y la gente que venía a mi casa era toda gente de ese estilo”¹.

¹ Entrevista con M^a Luisa Parada (2007).

Alejado de los ambientes frívolos de la capital, Parada no sólo frecuentaba los ambientes musical. Solía ir a las tertulas literarias; en especial, a la del Café Gijón y a la Casa de Suecia –después del Gijón–, aunque por la noche se dejaba caer por la tertulia del Lyon. En aquellas charlas se encontraban, entre otros, Cela, Regino Sáinz de la Maza, Narciso Yepes, Tono, Mihura, Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, José María Arozamena, José M^a Pemán, Rafael y Guillermo Fernández Shaw, Ernesto Halffter, o Mingote². Parada y su mujer salían todas las noches con Ruiz Iriarte, José Lopez Rubio y otros amigos; cenaban o iban al teatro y luego se iban al Café Lyon :

“En su forma de ver la vida, el tipo de vida que les dio [a sus hijas] fue mucho más avanzada que la que les correspondía en la sociedad sórdida del Madrid de aquella época. Le gustaba mucho viajar, le gustaba mucho ir a Francia, las ideas nuevas, hablar de todo; de poesía, de literatura, de política. (...) Cuando tratabas a Jesús Romo, a Salvador Ruiz de Luna, a Pepe López Rubio o a la gente que le correspondió de su círculo, de tener una amistad mucho más cercana, yo no sentía la impresión de estar con franquistas. No por trabajar en esa época, quiere decir que seas de ese régimen”³.

Parada entabló amistad con Alfredo Kraus a raíz de la inauguración del teatro de la Zarzuela, donde Kraus interpretó un papel en *Doña Francisquita*, mientras Parada dirigía. En esa época, el maestro solía trabajar durante las mañanas en el despacho de la SGAE y por la tarde ensayaba en el teatro. La familia de Parada tenía un palco para asistir a ensayo y así fue como conocieron a los grandes de la lírica del momento. Parada asistía a todos los conciertos de la Monumental y del Palacio de la Música.

A Parada le fascinaba la cultura francesa, sobre todo la poesía, y leía *Le Figaro* y *Paris Match*. Viajaba con relativa frecuencia a París porque había trabado amistad con el delegado de la SGAE española en París, desde donde podía acceder a la Francia progresista. El amor de Parada por Francia lo motivó a enviar a sus hijas M^a Pilar y M^a Reyes a Francia, animándolas a sacar el carnet de conducir a los 18 años y buscar trabajo, algo poco frecuente para una chica acomodada de la época⁴.

Entre sus amigos íntimos se encontraban Federico Moreno Torroba, Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Antonio Mingote, Jesús Guridi, Jacinto Guerrero –que lo consideraban “casi de la familia”–, Buero Vallejo y un entonces joven Antón García

² La familia conserva una interesante cantidad de *Christmas* navideños de Mingote.

³ Comentario del marido de su hija M^a Pilar. Entrevista con la familia Parada (2007).

⁴ Su hija M^a Luisa recuerda que, en París, ella y M^a Reyes se habían encontrado con Ruiz Iriarte. En el hotel se encontraba Jean Coucteau, que le regaló un bosquejo de retrato autógrafo. Entrevista a la familia Parada (2007).

Abril, al que cuidó y aconsejó en sus elecciones compositivas, puesto que él llevaba otras directrices en ese momento. Edgar Neville, Conchita Montes y la familia de Parada se veían a diario y Alfonso Paso quería mucho a Parada. Con Jacinto Benavente mantenía otro trato porque pertenecían a generaciones diferentes, pero también se hablaban. Conocía a Jardiel Poncela, García Nieto y Pepe Hierro. Departía con Joaquín Rodrigo, aunque nunca fueron realmente amigos.

El 1 de enero de cada año, fecha de su santo, se presentaban en su casa de la calle Génova (esquina Colón) muchos íntimos: músicos –Moreno Torroba, el pianista José Tordesillas, Jesús Romo, Ruiz de Luna–, escritores –Víctor Ruiz Iriarte y José López Rubio– y otros amigos. Aunque Parada no era muy dado a la interpretación, sus familiares comentan que las sesiones de piano “a dieciocho manos, no cabían”. Asimismo, esto ocurría en su casa de veraneo en Torrevieja, donde también organizaban esporádicamente sesiones de músicos con los organizadores y jueces del festival de habaneras. Pese a que Parada trabajaba mucho de noche, conforme avanzan los años pasa más temporadas en Torrevieja por encargo. En una semana se hacía su película y volvía a Madrid.

Hombre religioso, aunque no solía frecuentar el templo, sus hijas recuerdan que durante sus veraneos en El Escorial conversaba con unos y otros, y mantenía largas charlas con el párroco. En estos veraneos, para cuya patrona escribe Parada el *Himno de la Virgen de Gracia de San Lorenzo del Escorial*, parlamentaba en el Café Miranda con Andrés Segovia. Era Parada un hombre al que le encantaba hablar. Del mismo modo le interesaba el periodismo. Siempre escribía notas, aunque nunca escribió de forma regular en un periódico, excepción de sus reseñas en *La Gaceta de Salamanca*. A Parada también le gustaba embarcarse en un viaje sin previo aviso, desde una visita a sus familiares a Salamanca hasta un viaje gastronómico repentino a Toledo. El entonces novio de su hija pequeña, M^a Pilar, recibió visitas suyas mientras cursaba estudios en la universidad de Burdeos. Según su yerno, el marido de M^a Reyes, Parada le decía: “José, vamos; la que quiera, que me siga”.

Parada es amigo de sus amigos, aunque en ocasiones tenga que tomar decisiones: fue lo que ocurrió en noviembre de 1955, porque coincidieron el ensayo general en el Reina Victoria de *La guerra empieza en Cuba*, de Ruiz Iriarte, y un estreno paralelo en Lara de Luca de Tena. En esta ocasión, la prensa recogió que Manuel “Paradas” se había decidido por el ensayo, así como Vicente Gallego, Eduardo

Manzanos, García Espina o Regino Sáinz de la Maza⁵. Como Pese a evitar ser noticia, en algunas ocasiones era objeto de reseñas periodísticas con un toque de humor⁶. Es el caso de Pepe Ramos Martín, que en 1952 acababa de alcanzar el éxito en Barcelona con *La galeota*, musicada por Codina e interpretada por Manolo Gas, y le leyó a Parada un sainete “de aire nuevo” titulado *Cachito de Cielo*, “que brinca de entusiasmo por el obsequio”⁷.

En otra ocasión, el actor Rafael Alonso, que reaparecería en los escenarios meses más tarde en el Reina Victoria con *Tina*, fue motivo de reseña periodística porque había invitado a “un arroz” en su casa a algunos amigos: Manuel Parada, Víctor Ruiz Iriarte y Antonio Egea, a los que intentó, tras la comida, sorprenderles con la lectura de una nueva comedia. “Aquello verdaderamente era un atraco. Y por más que insistió, los invitados, fuertes con lo ingerido, le pudieron. Denuestos ingeniosos, cuartillas por los aires... Y, al fin, no hubo lectura. Y “el arroz” les cayó de maravilla”⁸.

A finales de 1956, tras la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez, coincidiendo con el número 60 de la revista *Poesía Española* y sus cinco años de publicación ininterrumpida, la revista le dedicó un número extraordinario en el que más de treinta poetas le escribieron poemas –Gerardo Diego, José Hierro, Adriano del Valle, José M^a Souvirón,...–, pintores como Eduardo Vicente, Miguel Acquaroni, Álvarez Ortega o Andrés Cornejo ilustraron las páginas de la revista y los músicos Joaquín Rodrigo, Manuel Parada y Alfredo Domínguez compusieron música para tres canciones de Juan Ramón⁹.

El maestro era una gran aficionado al fútbol y al mundo del toro. En octubre de 1963 se celebró una comida homenaje de la Peña Valentín a Alfredo Di Stéfano, presidida por Alfonso de Borbón, la marquesa de Villapesadilla, Vicente Gallego, Nati Mistral y los académicos José M^a Pemán y Melchor Fernández Almagro. Entre los asistenses se encontraban, además del maestro Parada, Joaquín Calvo Sotelo, Ralph Forte, los hermanos Mihura, el doctor Eusebio Oliver, Sebastián Miranda, Domingo Ortega, Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Sánchez, Tono o Juan Belmonte, entre otros. Edgar

⁵ M. Pombo Angulo: “Ensayo general de *La guerra empieza en Cuba*”, *La vanguardia española*, 19 de noviembre de 1955.

⁶ El enlace de la boda su hija Marisa con el ingeniero Manuel Ibáñez Bosch en la iglesia de San Jerónimo el Real ocupó el tabloide rosa de la *Hoja del lunes*. “Sociedad. Enlace Ibáñez Bosch-Parada Elícegui”, *Hoja del lunes*, 12 de junio de 1967.

⁷ Micifuz: “Carta informativa”, *Hoja del lunes*, 7 de julio de 1952.

⁸ Téllez Moreno: “Atraco frustrado”, *Hoja del lunes*, 3 de septiembre de 1956.

⁹ “*Poesía española*, num. 60: *Homenaje a Juan Ramón Jiménez*”, *ABC*, 16 de diciembre de 1956.

Neville, retenido en Málaga, envió grabada en una cinta su adhesión, “graciosa y viva como todo lo suyo”¹⁰.

La muerte de Gombau en 1971 fue un duro golpe para Parada. Emocionado, le escribió unas cuartillas que fueron publicadas y que guardó en su archivo personal, junto con los recortes de prensa de sus obras más importantes:

“Tiembla mi torpe pluma, ahora más que nunca, porque mi corazón la mueve a escribir sobre un Gerardo Gombau que ya no está conmigo, que ya no me habla de sus inquietudes, de sus ilusiones, de sus trabajos, de sus eternas dudas, de su concepto de la estética musical, de sus preocupaciones sobre el porvenir musical de España y del mundo (...).

Yo, ahora, ante unas páginas de una estupenda obra musical que tengo en mi poder y que se titula *Música 3.1*, ante esas notas de rasgos nerviosos, a veces confusos, una obra que antes de llevarla al editor tuvo, como tantas otras veces, la gentileza de enseñarme, acompañando sus comentarios de “tremendas dudas”, yo, con los ojos llenos de lágrimas y el corazón afligido, escribo estas líneas pobres, sin duda, porque ellos no podrán explicar bien lo que era y lo que significaba para la música española Gerardo Gombau.

Al duelo que su muerte significa para nuestra patria, tengo que añadir lo que en particular supone para Salamanca, para su cultura, sus amigos, sus compañeros... ¡Adiós, Gerardo, amigo, compañero, paisano...!¹¹

El teatro Gran Vía de Salamanca ofreció un concierto-homenaje a la memoria de Gerardo Gombau al cumplirse el primer aniversario de su muerte. Manuel Parada presentó el acto, durante el transcurso del cual homenajeó a su amigo y compañero de profesión y, posteriormente, Franco Gil dirigió a la Orquesta de Cámara de Madrid interpretando obras de Gombau: *Sonata* para orquesta de cámara, *Alea-68* para grupo instrumental y cinta magnetofónica, *Danza para una ballet charro*, *Escena y danza charra* y *Siete claves de Aragón*¹².

Parada falleció el día 9 de julio de 1973, víctima de un inesperado infarto de miocardio a los sesenta y dos años de edad cuando iba a escribir la música para *El hombre y la tierra*. El entierro partió al día siguiente desde su domicilio de la calle Félix Bóix a la Sacramental de San Justo, celebrado a las 10.15 de la mañana. Su necrológica apareció por duplicado en periódicos como el *ABC*, además de reseñas periodísticas en los principales periódicos nacionales y regionales; sus compañeros de la SGAE dedicaron dos páginas a la necrológica sobre el antiguo vicepresidente y director de la

¹⁰ “Homenaje a Alfredo Di Stéfano”, *ABC*, 29 de octubre de 1963.

¹¹ M. Parada: “Unas emocionadas cuartillas del maestro Parada”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

¹² J. Montillana: “Concierto en memoria de Gombau, en Salamanca”, *ABC*, 13 de diciembre de 1972.

Sección de Televisión. En ese mismo número, la entidad le concedía la Medalla de Oro de la SGAE por unanimidad a título póstumo, también se le concedió la Medalla de Oro del Festival de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja ese mismo año.

Su entierro atrajo a un gran número de público. Entre las personalidades asistentes, Pedro Segú (director general de Espectáculos), Luis Ángel de la Viuda (director de Televisión Española), Orbe Cano (presidente y consejero de la SGAE), Víctor Ruiz Iriarte y José López Rubio, relevantes personalidades del cine, del teatro y de la música española, así como numerosos amigos y familiares. El propio Antonio Fernández-Cid le dedicó unas últimas palabras en el *ABC*:

“[...] De vez en cuando, su pluma se ponía al servicio de empeños que acreditaban su clase. En general, prefirió renunciar a esta meta difícil, no siempre correspondida, y cultivar la parcela del profesionalismo, engalanándolo, eso sí, con su buen saber, su fácil precisión, su estupendo oficio y sus dotes múltiples. Por ello, una tan copiosa cosecha de trabajos en el triple campo del cine, conquistador de múltiples premios, de galardones sin cuento, de la ilustración y el fondo teatrales (...), en las lindes de la revista, la comedia, musical, la opereta, con algunos disparos en la diana del éxito y siempre con una dignidad máxima. Parada, colaborador irremplazable para los directores cinematográficos y de teatro, capaz de añadir, cortar, completar en el estilo ajeno perfectos nexos, acomodar los propios a lo conveniente –también de dirigirlos él mismo (...)– se nos perfiló así como el profesional modelo. Y esto en un país de sucedáneos, en el que abundan más de lo deseable en el paisaje ligero quienes llegan a él sin las bases musicales que se dirían imprescindibles, bien merece el reconocimiento”¹³.

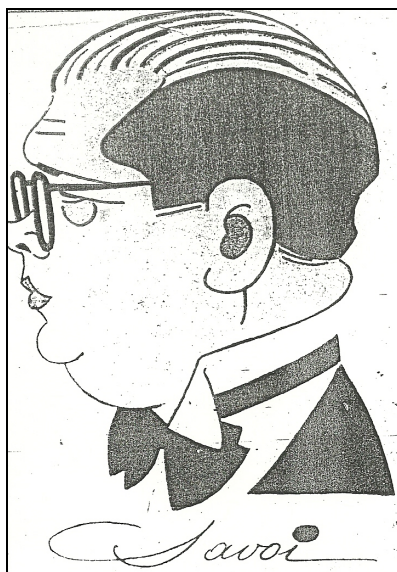


Figura 3.25. Caricatura de Parada (Fuente: *Primer Plano*)

¹³ A. Fernández-Cid: “Manuel Parada, un ejemplar profesional de la música”, *ABC*, 14 de julio de 1973.

3.2 Manuel Parada: compositor y gestor

Manuel Parada de la Puente nace en San Felices de los Gallegos (Salamanca) el 26 de junio de 1911. Tras iniciar sus estudios musicales bajo la tutela del profesor Goyenechea y cursar al mismo tiempo la licenciatura de Derecho en la Ciudad Pontificia, el joven Parada realiza sus estudios musicales en el conservatorio de Salamanca¹⁴ y aún dispone de tiempo libre para realizar frecuentes colaboraciones literarias en el periódico salmantino *La Gaceta Regional* durante los primeros años treinta, así como crónicas sobre la vida musical madrileña. Parece más que probable que el interés que el compositor profesó al teatro musical tuviese sus inicios en estas colaboraciones continuas en las que desplegaba sus dotes periodísticas, que desarrollaría más adelante en escritos sobre el mundo zarzuelero, a los que me referiré más adelante.

Parada continúa sus estudios en el Conservatorio de Madrid bajo el estrecho seguimiento de Conrado del Campo, quien le instruyó en el mundo de la composición e influyó de manera decisiva en su estilo bajo las directrices del posromanticismo, sin abandonar sus raíces salmantinas. Manuel Parada da por terminados sus estudios en el conservatorio con obras de renombrada factura y sin decantarse por ningún género en concreto, aunque dando preferencia a sus piezas sinfónicas: el nocturno *La calle del silencio*, las *Boleras* (inspiradas en canciones y danzas de San Felices de los Gallegos) y su *Poema de niños* (cuadros sinfónicos en tres tiempos). Para piano realiza hasta esta fecha, entre otras, su *Danza española* y *Muñecos* (suite de danzas). Sin embargo, su éxito más sonado resultó ser el sainete de ambiente madrileño *El niño del lavadero*, basado en el libro de Carlos García Muñoz y estrenado en la Peña Chapí. El propio Julio Gómez, al referirse al estreno del sainete, consideraba que “la música es muy espontánea y graciosa, prometiendo en su autor, el joven Parada, un buen compositor de teatro”, especificando asimismo que todos los números musicales debieron ser repetidos y su autor musical, que también dirigía, “constantemente ovacionado”¹⁵.

El resurgimiento de la vida musical salmantina a principios de los años treinta¹⁶ promueve en compositores locales el uso de piezas de los cancioneros regionales para la creación de obras de concierto. Mientras continúa con sus colaboraciones musicales,

¹⁴ No he podido constatar datos sobre sus estudios en el Conservatorio de Salamanca, puesto que no se conservan expedientes académicos anteriores a 1934.

¹⁵ “Peña Ruperto Chapí”, *El liberal*, 5 de junio de 1935

¹⁶ Recuerdo los conciertos de las orquestas Sinfónica y Filarmónica (con el pianista Berdió) en el Coliseum, la presencia del *Cuarteto Corvino* en Inter Radio y el *Cuarteto España* (con el violinista Celso Díaz), los conciertos de la Asociación de Cultura Musical y sus sesiones culturales y los conciertos de la Plaza Mayor.

Manuel Parada se consagra como “uno de los salmantinos que más jóvenes han terminado la carrera musical”, con grandes elogios de maestros como Joaquín Turina, quien le augura un “brillante porvenir”¹⁷. Su dedicación al estudio de la tradición popular charra data de esta época, en la que eran frecuentes sus intervenciones como director musical; sirva como ejemplo la organizada en marzo de 1935 por el salmantino Modesto Rebollo junto con los Coros de la Casa, en la que “el prestigioso músico y compositor” Manuel Parada dirigió canciones de su maestro Goyenechea (*El lino y Ea... ea*, para cuatro voces mixtas; *La charrascona*, para cinco voces mixtas) y el propio Rebollo (*Sones de antaño y hogaño*, con Pedro Terol como solista)¹⁸.



Caricatura de Parada
(*La Gaceta Regional*, 21 de noviembre de 1932)

El sábado 4 de enero de 1936 estrena en el Café Novelty sus *Tres momentos charros*, una suite escrita para el *Cuarteto España*, formado por Antonio Arias, Quintero, Pablo Ceballos y Gerardo Gombau. El cancionero de Dámaso Ledesma sirve de inspiración a esta obra, compuesta por el “sentimental grotesco” *Funeral* (basado en *Ya se murió el burro*), la “sentida” *Solana* y el “colorista” *Canción y Danza*, sobre temas originales de ambiente charro. El compositor, a través de temas representativos de la música popular de su tierra, propone una “modernidad sincera que acusa bien la personalidad del joven y ya notable músico salmantino”¹⁹, “con musicalidad vanguardista y acierto descontado”²⁰, que mereció las ovaciones del público y que Víctor Espinos escribió del siguiente modo:

¹⁷ *La Gaceta Regional*, 21 de noviembre de 1932 (no consta título). Archivo Personal Manuel Parada.

¹⁸ “Salamanca en Madrid. Reportaje de *Unión Radio* sobre la *Casa charra*”, *La Gaceta Regional*, 24 de marzo de 1935

¹⁹ “Hoy se estrena una obra de nuestro colaborador musical, señor Parada, en el concierto de Novelty”, *La Gaceta Regional*, 4 de enero de 1936

²⁰ “Los momentos actuales y *Tres momentos charros*, de Parada”, *La Gaceta Regional*, 5 de enero de 1936

“[...] En el primer episodio se sacan consecuencias excesivas del “ya lo llevó Dios” con que la famosa copleja despide al asno de Villarino. El ejemplo de Berlioz, de Saint-Saëns, de Listz, de nuestro Usandizaga, de *tutti quanti* han utilizado el hondo *Dies Irae* para sus músicas quizá no pensarían en este empleo del escalofriante himno litúrgico para el funeral -¡grotesco había de ser!- del burro que acarrea el vinagre... ¡tu-rú-rú-rú-rú!...”²¹

Tres momentos charros mereció diversas versiones orquestales en Madrid, estrenada por Jordá dirigiendo a la Orquesta Sinfónica, además de la versión de la Orquesta de la Radio de Berlín, lo que supuso una amplia y elogiosa repercusión en la prensa, a diferencia de su obra escénica. En esta ocasión, opiniones como la de Regino Sainz de la Maza consideraron la obra bien concebida, en la que predominaba el elemento popular “y nutre con su sabia el juego armónico y orquestal, desplegado en la obra con brillantez de medios por el joven maestro”²². Conrado del Campo se deshizo en elogios con uno de sus alumnos predilecto:

“[...] Los *Tres momentos charros* de Manuel Parada, bellamente logrados por el compositor, y en los que con tanta dignidad musical se enlazan y compenetran el puro aroma de la melodía popular y el valor y elevado sentido de las formas y medios expresivos del arte sinfónico dentro de un “modernismo” ponderado y sentido, obtuvieron la más favorable acogida”²³.

Mi interés en esta obra estriba en que *Tres momentos charros*, junto con su conocida *Canciones del caminante*²⁴, son sus principales aportaciones al campo de la música sinfónica, siendo estrenadas por las Orquestas Nacional y Sinfónica. Toda la obra sinfónica posterior que Parada escribe para el audiovisual y el teatro musical estará condicionada por estas obras de temprana factura que le supusieron grandes elogios en su juventud. Entre los manuscritos de Parada se encuentra una carta sin fechar ni finalizar en la que el autor expone su punto de vista acerca del empleo del “folklore” en las músicas académicas y el problema del falso (o no) andalucismo y su abuso:

“Desde que vio la luz la célebre zarzuela *El caserío* apenas sí salió a la escena alguna obra más de tipo regionalista que haya pasado al repertorio de nuestro teatro lírico. Allí se juntaron tres autores meritísimos que dieron al teatro una zarzuela que acumulaba en sí

²¹ “La Sinfónica en el Monumental”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

²² “Informaciones musicales. Un domingo filarmónico”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

²³ “Orquesta Sinfónica. Conciertos matinales”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

²⁴ MP106 y MP107, Biblioteca Nacional.

Capítulo 3. Apuntes biográficos

tipos, costumbres y espíritu regional, este avalado mucho más con esa música admirable que Guridi compuso.

Y no bastaba cuidar la veracidad folk-lórica, sino hacerla teatral y muy fácilmente representable, cosa que es lógica tratándose de notables libretistas como lo son Romero y Fernández Shaw que tantas muestras valiosas dieron de su capacidad y sentido teatral y musical.

Es difícil llevar a la escena la vida de las regiones que poseen ricas costumbres folk-lóricas sin caer en la falsedad, cosa a la que estamos acostumbrados cada lunes y cada martes en cuanto se trata, por ejemplo, de Andalucía. Andalucía, la más explotada y más “destrozada”, literaria y musicalmente hablando.

La más explotada, hasta el punto que, todos sabemos, en el extranjero es la única que se conoce y que se tiene la creencia que es la representación de toda España.

La más destrozada, por la enorme cantidad de autores que sobre ella han caído y que, faltos de observación personal, produjeron obras de ambiente andaluz con el sólo conocimiento de un “gitano” de la calle de “Sevilla, de Madrid”, dando lugar a que la inmensa producción andaluza desbordara las fronteras y fuese a caer al extranjero ya falsificada, influyendo en autores “no españoles” para hacer también obras de tipo “español”, tomando como norma las que habían caído en sus manos de autores hispanos.

De vez en cuando aparecen en nuestro teatro obras de ambiente gallego, aragonés, vasco, zamorano, asturiano, levantino, pero que debido al poco interés del asunto y la poca selección folk-lórica pasan a ser una más entre la verdadera montaña de producciones de esta índole.

Hasta la fecha, Salamanca se ha librado de las “moscas” que caen sobre todo lo que es rico y poco conocido. Apenas un breve ensayo, que pasó casi desapercibido, con *La dulzaina del charro* y si el músico era de los nuestros, no así los libretistas.

Esto de que no nos toque a nuestro folk-lore, por una parte nos va bien; por la parte del abuso y el desconocimiento. Por otra no es así. Seguirá mucho tiempo desconocido y dará lugar a que se aprovechen para otras obras elementos y datos de “charrería” y cuando queramos salir al mundo nos digan que eso no es nuestro.

¡Salir al mundo! O yo soy muy apasionado o no llego a comprender por qué razón a Salamanca se la conoce por la Universidad y no por su folk-lore. La belleza de éste es tan grande y tan encantadora que puede competir con cualquiera de las demás provincias. Parece que la bandera del folk-lore “charro” debe ser el traje de charra que por lo que vale y el oro que lleva encima lo hace ser más rico que cualquiera de los de otras regiones.

¿Por que la vida de un charro no ha de ser más o igual de interesante que la de cualquier “mal-age” del sur? O una moza charra ¿no puede ser más preciosa que una sevillana?

Desde luego, digo que un fandango es mejor que cualquier “macabra” “granaína” de esas que hacen llorar.


Yo me llevaría un alegrón el día que viese salir de España a cualquier extranjero llevando en su equipaje una “flauta” de “charrería” en lugar de una pandereta o una guitarra.

Ninguna de las tres cosas tocaría pero al fin y al cabo si llevaba una “flautilla” ya se encargaría de hacer propaganda nuestra.

Si nuestras corporaciones oficiales tuviesen un día el buen acuerdo de preocuparse del folk-lore salmantino estaríamos de enhorabuena. Sería un paso dado para el comienzo de una [sin concluir]”

Este pensamiento de Parada lo acompañará durante toda su carrera, bien sea cinematográfica o teatral. Con los antecedentes expuestos, no es de extrañar que el joven compositor realizase un *Scherzo para sinfonía charra* como colofón a sus estudios en el conservatorio madrileño en 1934, obteniendo el primer premio de composición por unanimidad por encima del malagueño de origen alemán Emilio Lehmberg. Tras doce días de encierro para componer la partitura a gran orquesta obligada de 1935, un *Scherzo de Sinfonía*, la obra recibió la admiración de, entre otros, los maestros Vega, Larregla, Villar y Julio Gómez por su depurada técnica y el “delicioso color salmantino de sus temas”²⁵: uno de ellos extraído del Cancionero de Ledesma; el otro, de elaboración propia, entroncado con la tradición popular de su tierra natal. La obra, que incluía una intervención del piano para ser ejecutada por su amigo Gerardo Gombau, causó gran expectación antes del estreno, en los ensayos previos. Conrado del Campo dirigió los ensayos y el estreno pese a encontrarse enfermo, según comentó el propio Parada.

²⁵ “Manuel Parada de la Puente. Primer premio del Conservatorio”, *La Gaceta Regional*, 23 de julio de 1935



Sábado, 4.
En Novelty.

Sexto Programa extraordinario.
Homenaje a los compositores contemporáneos.

La música moderna, al igual que sus hermanas la arquitectura y la pintura, ha tomado nuevos derroteros.
Debussy y Ravel en Francia imponen un arte nuevo; mejor, un concepto distinto de arte.
La escultura (signo representante de la estilización en la forma es nuestro paisano Mateo Hernández) y la literatura de post-guerra harían sonreír con desdén a nuestros abuelos.
Entre los músicos contemporáneos una figura que puede parangonarse con la de Stravinsky en Rusia es la de nuestro Manuel de Falla, que ha creado la escuela española, que figura a la cabeza entre los compositores de vanguardia.
Rosita G.^a Ascot de Bal, una de las discípulas preferidas de Falla, es autora de la «Andaluza», buena muestra de la técnica de su maestro.

Figura en el presente programa una obra que por primera vez se toca, dedicada al «Cuarteto España» por su autor, el compositor salmantino, Manuel Parada; ha escogido para ella temas representativos de nuestra música popular, desarrollados limpiamente, con una armonización atrevida, mezclando junto al sentimental-grotesco «Funeral» sentida «Solana» y el colorista final.
En toda la obra campea un afán logrado de modernidad sincera que acusa bien la personalidad definida de un músico nuevo.
Manuel Parada, bajo la dirección de Conrado del Campo, maestro de la generación actual, ha obtenido primer premio de composición en el Conservatorio de Madrid, y en los «Tres momentos charros» hace honor a él y a su patria chica.

Danzas fantásticas (orgía)	Turina.
{ Pieza en forma de habanera	Ravel.
{ Sonata (primer tiempo) piano y violín	Debussy.
{ Andaluza	Rosita G. ^a Ascot de Bal.
{ Farueta (del sombrero de tres picos), piano solo	Falla.
Tres momentos charros:	
a) <i>Funeral</i>	
b) <i>Solana</i>	
c) <i>Canción y Danza</i>	Manuel Parada.
{ Vida breve	Falla.
{ Danza del fuego	

NOTA. El próximo programa extraordinario se dedicará a Chapí.

Programa de mano del estreno de *Tres momentos charros* en el Café Novelty (4 de enero de 1936)

Sus compañeros y amigos de aquel entonces le llamaban de forma cariñosa el “simpático Manolo”: “[...] su silueta chaparra, engafada y bonachona tiene un simpático aire de *schubertiada*. Con la nerviosidad y emoción de las iniciaciones corre la orquesta, repasa papeles, indica sentidos y matices.”²⁶ La crítica del ensayo general – al que también acudió “el egregio” Pérez Casas– estuvo firmada por Nogara:

“Suenan vagas y tenues las notas de un breve preludio que va creciendo hasta el sonoro acorde en dominante alterada que se abre hacia la juguetona evocación de las danzas salmantinas. ¡Bello tema –original, pero con savia charra– el generador del *scherzo*!

²⁶ “Parada estrena su *Scherzo*”, *La Gaceta Regional*, 28 de marzo de 1936.

¡Magnífico desarrollo, policromía orquestal, rico recamado de contrapuntos, que centellean con células de la charrería!

(...) Cuando hacia el final traban épica batalla el sacro motivo del coral, que anticipa la peroración y los ritmos saltarines de la canción generadora; cuando evoluciona la tonalidad desde los orgánicos acordes del metal, hasta las fulgurantes figuraciones de los violines, alternando graciosamente los modos folklóricos, los gregorianos y las tonalidades clásicas o actuales, soñamos en una evocación sintética y sorprendentemente plasmada de la Salamanca sabia y la Salamanca charra, del solemne románico de la Vieja Catedral y las airosas cresterías de los palacios del renacimiento, de la sabiduría, de la piedad y de la alegría retozona de los pueblos, dehesas y romerías.²⁷

Nogara compara el desarrollo temático de Parada con el de Bretón en el poema sinfónico que éste dedicó a Salamanca. También se alude al estilo del joven compositor, que no duda en aunar tradición y modernidad, pero sin dejarse llevar por las modas estéticas de su tiempo:

“[...] Se manifiesta seguro conocedor de los complicados recursos de la orquesta actual: hasta ha añadido el piano y el xilófono. La cuerda canta efusivamente, la madera va pintoresca, el metal, a veces como fanfarria straussiana. El colosal instrumento está dominado. (...) El *Scherzo* de Parada es moderno sin snobismo, es charro, sin demasiado literalismo, está hondamente sentido, sin gestos de dramatismo, ni dulzuras de meloso empalago. (...) Una sabia amplificación de los temas: el difícil saber lógico de un desarrollo, que no es mera repetición o yuxtaposición de pases, sino libar de cada tema fragmentos melódicos o rítmicos, ir con ellos dando vida y unidad a toda la composición.”²⁸

El estreno despertó mucha curiosidad en la crítica y el público, sobre todo el salmantino. El formato de la pieza requerida por el jurado del conservatorio madrileño ya había causado confusión. Julio Gómez se quejaba acerca de la preferencia del conservatorio por la música sinfónica, alegando que el repertorio patrio contaba con suficientes “riquezas tradicionales” en la música vocal religiosa y teatral sin necesidad de incentivar la creación de un repertorio sinfónico explícito de éxito duradero²⁹. Según Nogara, la elección de la pieza estaba perfectamente justificada por obligar a los estudiantes a un formato concreto sin olvidar la capacidad de inventiva³⁰. Entran aquí debates acerca de cuestiones estilísticas que implican la influencia de autores como

²⁷ *Íbid.*

²⁸ “Scherzo para una Sinfonía Charra”, *La Gaceta Regional*, 29 de marzo de 1936.

²⁹ Julio Gómez: “En el conservatorio. Los concursos de composición”, *El liberal*, 29 de marzo de 1936.

³⁰ Nogara: “Scherzo para una Sinfonía Charra”, *La Gaceta Regional*, 29 de marzo de 1936.

Saint-Saëns, Dukas o Strauss quienes, junto con César Franck y Rimski Korsakov sirvieron de inspiración a los compositores noveles. Gómez, que dedicó un extenso artículo a los galardonados, tanto a *Paradas*³¹ como a Lehmborg, apuntaba que los nuevos talentos salidos del conservatorio en los últimos años adolecían de técnica en la parte constructiva de la obra, dejando entrever la falta de seguridad: “Y no olvidemos que los estudiantes de un Conservatorio deben demostrar que allí les han enseñado las formas clásicas, no que se les ha enseñado a desdeñarlas”³².



Manuel Parada tras el obtener el Primer Premio del Conservatorio de Madrid (*La Gaceta Regional*, 23 de julio de 1935)

Conrado del Campo, por su parte, animó a Parada a completar los otros tres tiempos de la obra. Estaba entusiasmado con los temas de carácter popular y religioso e incluso le aconsejó al joven compositor en el estreno desarrollos cíclicos a la manera franckiana. Fue el mismo Conrado del Campo quien dirigió la obra de su alumno, “un tercer pollo (con algunos espolones), (...) que está haciendo sus primeras armas en la dirección de orquesta”³³.

Apunta en estas primeras obras sinfónicas de envergadura el estilo compositivo de Parada, el que también desarrollará en el cine y que le permitirá consagrarse como uno de los principales compositores de su generación. De entre sus obras sinfónicas, unas 20 en total, Parada se muestra especialmente orgulloso del *Scherzo*³⁴. Bailables para el gran público, como *Romería española* (1935), “le va aficionando al saborete de

³¹ Es frecuente encontrar en plural el apellido de Parada en referencias periodísticas.

³² “En el conservatorio. Los concursos de composición”, *El liberal*, 29 de marzo de 1936.

³³ Palabras cariñosas de Joaquín Turina en su crítica del estreno. “Notas musicales”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

³⁴ “Manuel Parada acapara las partituras del cine español. Es el músico de moda”. Archivo Personal Manuel Parada.

la cobranza de sus derechos de autor”³⁵. Le apasionan el mundo sinfónico postromántico y las piezas de carácter diáfano que atraen al público por su capacidad de elaboración temática. La restricción compositiva que propone Gómez al pedir que se ajuste a las formas académicas consagradas por la tradición resulta demasiado encorsetada para Parada que, aunque hace uso de formas clásicas, no reniega de su predilección por el libre desarrollo temático, para lo cual el cine, un nuevo arte en vías de expansión en España, se presentaba como una opción interesante.

Tras la guerra civil, donde Parada desempeñó el papel de integrante de una banda militar (J. Arce, 2000)³⁶, ocupa el cargo de director musical del Teatro Provincial de la Falange Femenina de Madrid y trabaja como director de orquesta. En el mes de marzo de 1940, la Banda Municipal, “en su deseo de dar a conocer valores españoles”, invita a Parada a dirigir nuevamente sus *Tres momentos charros* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid³⁷. De hecho, el nuevo régimen está muy interesado en promocionar a compositores jóvenes y no duda en ofrecer la recién creada Orquesta Nacional para tales fines, estrenando ese mismo año obras de Manuel Parada, Muñoz Molleda, Dámaso Torres y Moreno Bascuñana dirigidas por José Cubiles. Regino Sáinz de la Maza escribe una crítica acerca del concierto y no duda en considerar a estos autores noveles como los continuadores del renacimiento musical español, “músicos de la nueva promoción”³⁸.

Es innegable el éxito de los *Tres momentos charros* de Parada, como demuestra el concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica en 1943, reseñado de nuevo por Sáinz de la Maza³⁹. Además, Parada ahonda en sus habilidades como director de orquesta (que se reflejarán más adelante en su trabajo cinematográfico), colaborando en producciones como *El amor brujo* de Falla en 1942, con figuras de la compañía de danza de Vicente Escudero y Carmita García, dirigiendo también otras obras sinfónicas⁴⁰. Su popularidad continúa creciendo, sobre todo gracias al estreno de *Raza* en 1941 y las continuas colaboraciones con el Teatro Español en esta década, dejando de lado sus

³⁵ “Manuel Parada de la Puente. Primer premio del Conservatorio”, *La Gaceta Regional*, 23 de julio de 1935.

³⁶ Formato CD.

³⁷ “En el teatro del Círculo de Bellas Artes”, *Hoja oficial del lunes*, 4 de marzo de 1940.

³⁸ Regino Sáinz de la Maza: “Notas teatrales. Presentación de la Orquesta Nacional”, *ABC*, 27 de julio de 1940.

³⁹ Regino Sáinz de la Maza: “Notas teatrales. Informaciones musicales. Un domingo filarmónico”, *ABC*, 23 de febrero de 1943.

⁴⁰ “TÍVOLI. Presentación de la compañía de danzas españolas de Vicente Escudero y Carmita García”, *La vanguardia española*, 12 de marzo de 1942.

composiciones sinfónicas para centrarse en su carrera cinematográfica y su obra lírica e incidental para teatro, que lo llenará de entusiasmo en las décadas siguientes. El homenaje recibido en la Casa Charra en 1944, previo discurso de Fernández-Cid, no vino sino a corroborar la creciente fama del salmantino. Parada, “emocionado”, interpretó al piano una “inspiradísima alborada” tras las cuartillas de Fernández-Cid, que examinó la labor artística desarrollada por el compositor, destacando sus composiciones, basadas en el “rico y digno folklore charro”⁴¹.

3.2.1 Parada, ilustrador musical para teatro

Tras la guerra civil, Manuel Parada retomó su labor compositiva y reanudó su trabajo como creador de música incidental para teatro, que desarrollaría de forma constante durante los años cuarenta y que va a compaginar con su recién adquirida faceta de músico cinematográfico, iniciada en 1941 con la superproducción española *Raza* y ampliada con sus trabajos para televisión con el *No-Do* (1943). El maestro Parada escribió música incidental para casi cincuenta obras teatrales, en su mayoría teatro clásico; escribe la música para la representación del auto sacramental de Lope de Vega *Del pan y del palo* (1939) en San Lorenzo del Escorial, comenzando así una actividad profesional de gran intensidad en la que priman sus encargos teatrales y filmicos.

Comenzó entonces una serie de colaboraciones con Cayetano Luca de Tena, Felipe Lluch Garín y otros habituales de la escena madrileña, que pusieron su sello personal al teatro de posguerra. Lluch Garín pretendía una visión del teatro como industria, arte y servicio del estado y resultó una figura clave del entramado teatral español del franquismo. Durante trece años consecutivos, Parada será director musical del Teatro Español entre 1940 y 1952 –además de colaboraciones esporádicas en años posteriores–, habilitado tras la guerra con la creación del Consejo Nacional de Teatro (1940) y que marca las directrices de un teatro basado en los clásicos y en autores españoles ya fallecidos. El Teatro Español se inaugura en noviembre de 1940 con *La Celestina*, dirigida por Cayetano Luca de Tena y Manuel Parada y adaptada por Felipe Lluch Garín. Además, ese mismo año se estrena *España, una, grande y libre*, donde

⁴¹ “Homenaje al maestro Parada en la Casa Charra”, *ABC*, 21 de mayo de 1944.

también intervienen Lluch, Luca de Tena y Parada, que contó con el compositor Ángel Martín Pompey para las partituras de música incidental⁴².

Al año siguiente, Parada presenta *Las mocedades del Cid*, también bajo la dirección compartida con Luca de Tena y Lluch, estreno al que asiste el propio Franco. Entre 1940 y 1942 se ofrecieron en el Teatro Español obras de Shakespeare, las mejores comedias de Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Lope de Vega, Calderón y Zorrilla (M. L. Burguera Nadal, 2007). En enero de 1941 estrena en el Teatro Español *Las bizarrías de Belisa*⁴³, obra clásica para la cual creó música incidental, que continuará ese mismo año con *La decantada vida y muerte del general Mambrú*, *La losa de los sueños*, *Las mocedades del Cid*, *Don Juan Tenorio* (dirigida José Franco) y *Lo que el viento se llevó* (dirigida por Luca de Tena), todas ellas en estrecha colaboración con Lluch Garín. *Las bizarrías de Belisa* es una de las comedias más ortodoxas de Lope de Vega y contiene algunas de las escenas más poéticas de su teatro. Adaptada por Felipe Lluch Garín, es una comedia urbana de enredo sobre amores juveniles, de póstuma publicación y que se convirtió en la última obra conocida escrita por Lope de Vega. Al finalizar la obra se representó la tonadilla de Valledor *La decantada vida y muerte del general Mambrú*, “admirablemente instrumentada de nuevo”⁴⁴, “con un sentido de época”⁴⁵ por Manuel Parada, cantada por Carmen Bonet, José Luengas y Franco.

La prematura muerte de Lluch en 1941 y la negativa de Luca de Tena a asumir su cargo obliga a Manuel Augusto Gacia Viñolas a tomar las riendas de la dirección del Teatro Español, aunque Luca de Tena asumirá la dirección en 1942. González Ruiz llevó a cabo la adaptación de *La tragedia de Macbeth*, ejemplo de las posibilidades de modernización escénica en la nueva propuesta de Estado, proponiendo una traducción ejemplar de la tragedia shakespeariana. Mercedes Prendes y Vicente Soler fueron los actores principales, Sigfrido Burmann el escenógrafo y Parada realizó una partitura “para acompañar adecuadamente los momentos culminantes”⁴⁶.

⁴² Para un primer acercamiento al Teatro Español, así como al listado de obras de los compositores que trabajaron en él, véase la tesis doctoral de Carrillo, 2008: *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1940- 1952 y 1962-1964)*. También en internet:

http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/10884/Tesis_Mercedes_Carrillo.pdf?...1

⁴³ En la partitura manuscrita de Parada aparece titulada *Las bigamias de Belisa* (MP150), “adaptación espectacular de Felipe Lluch Garín”.

⁴⁴ M. Rodenas: “Notas teatrales. *Las bizarrías de Belisa* y *La decantada vida y muerte del general Mambrú*”, *ABC*, 18 de enero de 1941.

⁴⁵ Jorge de la Cueva: “Teatro Español”, *Ya*, 18-1-1941.

⁴⁶ “El miércoles se pone en el Español *La tragedia de Macbeth*”. Archivo Personal Manuel Parada.

Durante el período en que Luca de Tena es director del Teatro Español, éste se caracterizará por una mayor presencia de textos clásicos españoles, mayor importancia de la escenografía y la aparición del director-empresario (F. Bernal y C. Oliva, 1996: 39). Luca de Tena se rodeó de figuras destacadas tanto en el campo de las adaptaciones literarias (Dámaso Alonso, Ruiz-Iriarte, o Jiménez Caballero) como en el de la escenografía (Burmán, Burgos o Comba) La música se presenta como elemento escénico de primer orden, junto a la iluminación, la puesta en escena, el vestuario o el maquillaje:

“Primero hay que decidir qué estilo de música conviene a la obra y, por lo tanto, qué tipo de instrumentos son necesarios. En *Macbeth* utilizamos sólo instrumentos de percusión. En *Don Gil de las calzas verdes*, violines, flautas, fagotes y un xilófono. En *El gran minué* fue necesario un clavecín. *El alcalde de Zalamea* no exigió más que trompetas y tambores. (...) El músico necesita un guión detallado de la duración, el arranque y el fin de cada fragmento. Y, sobre todo, una indicación del carácter de los mismos. Con estos datos y un ejemplar de la obra, un buen músico puede hacer maravillas. (...) Yo he tenido la suerte de trabajar durante once años con el mismo colaborador, Manuel Parada, a quien creo que difícilmente aventajará nadie en este cometido. Su conocimiento del teatro y su extraordinario sentido de la instrumentación han hecho su trabajo insustituible para mí.” (C. Luca de Tena, 1953, en M. Carrillo, 2008: 235-37)

En 1942 se ponen en escena, además de *Macbeth*, *La dama duende*, *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *María Estuardo*. Como puede observarse, Calderón de la Barca fue, junto con Lope de Vega, uno de los autores españoles más representados en el Teatro Español en esta época. *La dama duende*, comedia de enredo del autor en la que destacaron las actrices Mercedes Prendes, Porfiria Sanchiz y Amparo Reyes junto a los actores Vicente Soler, José Franco, Luis Durán y Juan Pereira presentaba unos “fondos musicales de Manuel Parada perfectamente ambientados”, al igual que los atuendos y decorados destacaron por su “absoluta fidelidad”⁴⁷.

La imagen grandilocuente y católica de España parecía reafirmarse al acudir a Calderón en busca de obras que representar. *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, auto basado en la oposición del cuerpo y el alma, fue estrenado en julio de 1942 en el paseo de las Estatuas del Retiro bajo la organización de la Vicesecretaría de Educación Popular. De nuevo con puesta en escena de Sigfrido Burmann y vestuario de gran

⁴⁷ M. Rodenas: “*La dama duende*, en el Español”, *ABC*, 5 de junio de 1942.

calidad de Vicente Viudes bajo la dirección de Luca de Tena (“que tantos éxitos está logrando esta temporada”⁴⁸) y la escenografía de Emilio Burgos, entre los actores de reparto destacaban de nuevo José Franco, Horna y Durán, los dos últimos habituales de la escenografía española de los cuarenta y que trabajaron en gran número de películas cuya música compuso Manuel Parada. Las relaciones entre personalidades del teatro y el cine eran continuas, sobre todo guionistas, diseñadores de vestuario y escena, así como intérpretes, que alternaban ambos mundos. Horna, por ejemplo, trabajó con Parada en *Las aguas bajan negras*. Rafael Durán lo haría en cintas tan emblemáticas como *El gran galeoto*. *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* se repondrá meses más tarde con motivo de la celebración del Día de la Hispanidad patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y, de nuevo, al año siguiente, junto con *La mojianga de la muerte* (1943), también musicada por Parada.

Por su parte, *María Estuardo* fue presentada con Elvira Noriega como actriz principal, junto con Armando Calvo (conde de Leicester), José Bruguera, Manuel Kayser, Porfiria Sanchiz, Alfonso Horna y demás actores de reparto. Adaptada por González Ruiz, “ha enaltecido la idea de Schiller, dando al diálogo en prosa intensidad, galanura y emoción”. Además de *La mojianga de la muerte* y *Romeo y Julieta*, en 1943 se presentaron trabajos de gran éxito en el Español: *El castigo sin venganza* y *Tríptico de la pasión*. “Con justificada expectación”⁴⁹, Lope de Vega vuelve a ser protagonista con motivo de la inauguración del teatro el 12 de octubre, de nuevo el Día de la Hispanidad con *El castigo sin venganza*, según la adaptación de Joaquín de Entrambasaguas. A la cabeza del reparto figuraban Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz y José M^a Seoane, acompañados de Porfiria Sanchiz y Manuel Kayser, entre otros. Bajo la dirección de Luca de Tena, destacaron los decorados de Manuel Burgos y Ressti, los figurines de Manuel Gómez (“ambos de gran suntuosidad”), el vestuario de Comba y las “ilustraciones musicales”⁵⁰ del maestro Parada:

“Si la obra (...) se adentró en la emoción de los espectadores, mayor fue su deslumbramiento ante la esplendidez de los decorados, del suntuoso vestuario, de la postura escénica, en suma, labor magnífica de una dirección bien probada por sus frecuentes y rotundos aciertos.”⁵¹

⁴⁸ “Autos sacramentales en el Retiro”, *ABC*, 2 de julio de 1942.

⁴⁹ “Hoy abre sus puertas el Español”, *ABC*, 15 de octubre de 1943.

⁵⁰ “El día 12 inauguración del teatro Español”, *ABC*, 10 de octubre de 1943.

⁵¹ M. Rodenas: “*El castigo sin venganza* en el Teatro Español”, *ABC*, 16 de octubre de 1943.

La representación del *Tríptico de la Pasión* (1943) genera a Parada una mayor popularidad, llegando a aparecer su caricatura en algunos periódicos de la época. En el reparto se encontraba un joven Mario Berriatúa, que actuó de secundario en gran número de películas, entre las que se encuentran *Raza*, *Mariona Rebull*, *Las aguas bajan negras* y *La revoltosa*. Glosa evangélica de Nicolás González Ruiz, la obra se estrenó en el Teatro Español bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, con Emilio Burgos como escenógrafo de una obra de “nuevo concepto y sentido popular” y contó con Parada como adaptador musical, autor y director de una partitura para coros y gran orquesta: “el fondo musical del maestro Parada, expresivo y tan elocuente, que en muchos momentos es un subrayado con fuerza de diálogo”⁵². La obra está compuesta de dos jornadas y quince cuadros breves y precisos, desde *Las bodas de Caná*, pasando por *La vocación de los apóstoles*, *La curación del leproso* y *La resurrección de Lázaro*, entre otras, hasta la *Crucifixión del Señor*. Como principales características, destacaron la figura de Jesús, que apenas aparecía en escena, adivinándose su presencia por una voz lejana o las murmuraciones de los que le veían; un tríptico gótico, escenario que permitía ver los diferentes fondos escenográficos de cada paraje; la utilización de la luz; y, por último, más de setenta personajes distintos, cuestiones sin precedentes en el teatro español de la época.



Nicolás González Riuz, Cayetano Luca de Tena y “maestro Paradas”
Nicolás González Riuz, Cayetano Luca de Tena, Comba, Burgos y Parada
Nicolás González Riuz, Cayetano Luca de Tena y “maestro Paradas”
(Archivo Personal Manuel Parada)

⁵² Cita de J. de la Cueva en el diario *Ya* (1943). Archivo Personal Manuel Parada.

Parada realiza en 1944 la música incidental para *Fausto 43*, *Baile en capitania*, *Fuenteovejuna*⁵³, *Otelo* y *Don Juan Tenorio*, siempre bajo la dirección de Luca de Tena. La versión libre que José Vicente Puente hizo del clásico de Goethe, *Fausto 43*, “que tanto interés ha despertado en los círculos literarios madrileños”⁵⁴ contó con un montaje de Luca de Tena, decorados de Burmann, figurines de Chausa y música de Parada, además del ballet del Lope de Rueda, dirigido por Roberto Carpio. La interpretación, como venía siendo costumbre, corrió “a cargo de la gran Compañía del Español”⁵⁵, con Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz, José M^a Seoane y José Bruguera en los papeles principales.

Por su parte Ernesto Jiménez Caballero realizó la adaptación del clásico *Fuenteovejuna*, un acontecimiento escénico excepcional debido al “lujo y grandeza de la presentación escénica”⁵⁶. Además de la realización y dirección de Luca de Tena, Burmann “ha logrado una escenografía maravillosa y perfecta, superando incluso sus propias invenciones”. Destacaron los figurines de José Caballero “en entonación casi musical con los colores de la escena; el juego de la luz, tanto en los pasajes a los que se ha dado una versión simbólica como en aquellos otros de contenido realista; y la colocación, disposición y juego de las figuras, incluida la numerosa y bien movida comparsa”. Además, la obra contó con “la inspiradísima y ambientada música” de Manuel Parada, que el público ovacionó con el mismo rigor que a los protagonistas⁵⁷: Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz, José M^a Seoane, Porfiria Sanchiz y Rosita Yarza, entre otros. Una interesante y significativa muestra del gremio actoral, que compaginaba sus trabajos en teatro con las apariciones en la gran pantalla.

Con motivo del centenario del estreno de la famosa obra de Zorrilla, Luca de Tena ofreció en el Teatro Español una representación “lujosa, suntuosa y magnífica”⁵⁸ del *Don Juan*, con gran acogida del público. Burmann ideó y realizó unos decorados donde combinó colores y luces del escenario, Vicente Viudes creó unos figurines que

⁵³ M. Carrillo, 2008, p. 224, defiende que esta obra teatral se presentó en el Español en 1945. Sin embargo, las críticas periodísticas la reseñan ya a finales del año 1944, aunque tuvo reposiciones en años posteriores.

⁵⁴ “Un gran espectáculo en el Español”, *ABC*, 17 de febrero de 1944.

⁵⁵ “*Fausto* reúne todas las garantías”, *ABC*, 20 de febrero de 1944.

⁵⁶ A. Marquerie: “Español: Un acontecimiento escénico excepcional. Representación magna de *Fuenteovejuna*”, *ABC*, 13 de octubre de 1944. El crítico consigna parte de las innovaciones propuestas por Luca de Tena en esta representación, justificando “el asombro y la admiración con que fue acogido este nuevo triunfo escénico”.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ A. Marquerie: “Español: Magna representación del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, y gran triunfo escénico y escenográfico”, *ABC*, 1 de noviembre de 1944.

destacaban por su “fantasía poética, deliberadamente desligada de servidumbres históricas” y Parada “subrayó inspiradísimamente diversos momentos de la acción”⁵⁹.

1945 es el año de *El flautista mágico*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Don Juan Tenorio* (reposición), *Antígona*, *La discreta enamorada*, y *El sueño de una noche de verano*. Sobre el argumento de la narración alemana *El flautista de Hamelín*, se estrenaron con éxito en el Español las estampas de este cuento infantil escenificado, cuya música fue escrita por el maestro Parada en colaboración con Esteban Vélez, la decoración corrió a cargo de Emilio Burgos, la realización de Ressti y los figurines de Vicente Viudes. Una jornada teatral “con toda sencillez, dignidad y decoro escénico y con sentido verdaderamente poético de lo que debe ser teatro para niños”⁶⁰.

Una versión de *Antígona* de Sófocles adaptada por Pemán se estrenó en el Teatro Español con mucho éxito en mayo de ese año, con “rango de auténtica fiesta de arte teatral”⁶¹. El director y realizador, Luca de Tena, incluso encarnó uno de los personajes por enfermedad repentina de uno de los actores. Los figurines corrieron a cargo de Carlos Pascual de Lara, la escenografía de Emilio Burgos, los bailables fueron dirigidos por Carpio y la música fue compuesta por Parada (“inefable valor de fondo el de la flauta”⁶²). Mercedes Prendes, José Rivero, José M^a Seoane, Porfiria Sanxhiz y Manuel Kayser fueron parte del reparto del estreno. *Antígona* volvería a representarse en mayo de 1947 con Aurora Bautista, Julia Delgado Caro, Paquita Gallego y Fernando Rey en los papeles principales.

El 7 de diciembre se estrenó en el Español el *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, adaptación de Nicolás González Ruiz bajo la realización de Luca de Tena, en la que también aparecían la escenografía de Burmann, los figurines de Vicente Viudes y la música de Parada. El crítico Alfredo Marquerie consideró que el espectáculo “carece de precedentes en nuestra escena y supera las propias y anteriores realizaciones logradas por él [Luca de Tena] sobre el mismo escenario”⁶³. Sigfredo Burmann supo “dar vida plástica al bosque mágico” y los figurines de Viudes sirvieron a la misma causa, al igual que la adaptaciones de Mendelssohn y los cortes de música original de Parada. El cuerpo de baile estuvo dirigido por José Luis de Udaeta,

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ A. Marquerie: “Español: Estreno de *El flautista mágico*”, *ABC*, 23 de enero de 1945.

⁶¹ A. Marquerie: “Español: La versión de *Antígona*, de Sófocles, hecha por Pemán, se estrenó con triunfal y resonante éxito. Un maravilloso espectáculo de arte y poesía”, *ABC*, 13 de mayo de 1945.

⁶² *Ibid.*

⁶³ A. Marquerie: “Español: Triunfal estreno de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Un espectáculo maravilloso”, *ABC*, 8 de diciembre de 1945.

descollando la actuación de la primera bailarina, al igual que los protagonistas, Mercedes Prendes, José M^a Seoane, José Rivero, Blanca de Silos y Aurora Bautista, recientemente incorporadas con el rango de “primeras actrices” a la compañía. De igual modo, resaltaron Porfiria Sanchiz, Manuel Kayser, M. de Tejada, Cuenca u Horna:

“Las soluciones de mecánica escénica, como el tríptico plegable (...), la adecuación y correspondencia de colores y luces en el bosque, la presencia ideal de esta selva mágica sin descuidar los detalles del verismo, el estudio de gestos, ademanes y actitudes, para lograr valores coreográficos y corales, rimado con la acción, la poesía y la música, el juego de los telones de gasa, las aladas e ingravidas intervenciones de los séquitos fastuosos y de los cortejos de hadas (...) aventaja y supera a las mejores realizaciones del extranjero.”⁶⁴

Esta escenificación volvería a representarse dos años más tarde con Luca de Tena secundado por Juan Germán Schröder en los jardines de Montjuich, organizada por el ayuntamiento de Barcelona y la Subsecretaría de Educación Popular con motivo de una visita de Eva Duarte de Perón a España. La primera dama argentina, acompañada por Carmen Polo de Franco, acudió a esta función teatral interpretada por Aurora Bautista y Maruchi Fresno en los papeles principales, secundadas por las habituales figuras del Teatro Español con los cortes incidentales de Parada (que, como se ha visto, también había adaptado fragmentos de Mendelssohn) interpretados por la Orquesta de Cámara de Barcelona.

En 1946 se realizan *La conjuración de Fiesco*, *El acero de Madrid*, *El médico de su honra* y *Ricardo III*. De esta última realización quedó honda constancia en la crítica de A. Marquerie, donde la adaptación de González Ruiz, la escenografía de Burmann, los figurines de Chausa y la “impresionante música de fondo”⁶⁵ de Manuel Parada marcaron un nuevo triunfo del Teatro Español. Manuel Dicenta, que encarnó al protagonista, le dio “la figura, el gesto, el ademán, la comprensión y, sobre todo, el acento, que le colocan a la altura de los mejores trágicos europeos”⁶⁶. Mercedes Prendes (Ana de Warwick) y José Rivero (Eduardo IV) completaron el reparto.

La malcasada y *El mercader de Venecia* se ponen en escena en 1947 y, en años sucesivos, *El burgués gentilhomme* (1948) y *Hamlet* (1949). El comienzo de la década de los cincuenta estaría marcada por el final de las colaboraciones de Luca de Tena y Parada, puesto que el primero dimite de su cargo por diferencias con el nuevo primer

⁶⁴ Íbid.

⁶⁵ A. Marquerie: “En el Español se representó triunfalmente *Ricardo III*, de Shakespeare”, *ABC*, 14 de diciembre de 1946.

⁶⁶ Íbid.

actor en 1952. En 1950 se representan, entre otros, *El villano en su rincón*, *El gran minué* y *El alcalde de Zalamea*. Al año siguiente, *Entre bobos anda el juego*, finalizando sus colaboraciones en 1952 con *La tejedora de sueños* y *Ruy Blas*. Además, Parada realiza la música para el sainete de Ramón de la Cruz *La pradera de San Isidro* (1950), bajo la dirección de Luca de Tena con decorado de Emilio Burgos, otra producción de la compañía del Español. Colaboró en la producción el ballet de Karen Kafft, al igual que la bailarina Marianela de Montijo. La obra se estrenó con motivo de la celebración en Madrid de la Fiesta del sainete, patrocinada por la Asociación de Prensa, reestrenándose, asimismo, el sainete *Aquí hase farta un hombre*, de Jorge y José de la Cueva, con música de Chapí.

Victor Ruiz Iriarte presentó en el Español la comedia *El gran minué*, dirigida por Luca de Tena, donde Manuel Parada compuso “unas bellísimas ilustraciones musicales” y Vivente Viudes “dibujó unos primorosos trajes y unos decorados llenos de gracia y de fantasía”⁶⁷. Guillermo Marís, M^a Jesús Valdés y Gabriel Llopart fueron los protagonistas de una historia ambientada en la primera mitad del siglo XVIII, con “ritmo de ballet” y tónica burlesca:

“Los personajes pueden ser como muñecos de una antigua caja de música que rompen a hablar y tan pronto nos divierten con esta o aquella fresca insolencia, como se ensimisman entre sí y hablan increíblemente graves. (...) En un siglo XVIII de farsa, inventado con un pie de realidad, el autor puede permitirse convocar al juego a todos, o a casi todos, los elementos teatrales que contiene un escenario. Luz, colores, música de fondo, bellísimos trajes y admirados decorados... Y también unos pasos de danza”.

La llegada de Tamayo al Teatro Español vino precedida de varios intentos de contratación de un director para cada obra puesta en escena, aunque al final se optó por la presencia de Modesto Higuera como director. Sin embargo, las críticas desfavorables obligaron a su sustitución, momento en el que aparece en escena Tamayo. Tamayo exigió tener el puesto de director-empresario, poder elegir el repertorio y colaborar con quien estimase oportuno (M. Carrillo, 2008: 240-241). Tras colaboraciones esporádicas con Luis Fernando de Igoa (*La moza del cántaro*, 1952) y Alfredo Marqueríe (*El abanico*, 1952), Parada realiza una serie de trabajos con Tamayo en 1954: el auto sacramental calderoniano *La cena del rey Baltasar*, *Don Juan Tenorio* (reposición) y *La alondra*. Al año siguiente realizan juntos una nueva versión de *El*

⁶⁷ V. Ruiz Iriarte: “Comedia. *El gran minué*. Autocrítica”, *La vanguardia española*, 4 de septiembre de 1951.

pleito matrimonial del alma y el cuerpo y, en los sesenta, dos obras de gran éxito de público: *En Flandes se ha puesto el sol* (1961) y una nueva reposición de *Fuenteovejuna* (1962).

Aún así, antes de comenzar su relación con Tamayo en el Español, Parada realizó la música incidental del auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón para la compañía Lope de Vega (1953), que en ese momento dirigía Tamayo, adaptada y revisada por Nicolás González Ruiz. La loa, que no se había representado nunca en versión “moderna”, vio cómo Manuel Dicenta “dio la nota vibrante al cuadro interpretativo”⁶⁸ con su representación del mundo, premiada por el público con calurosos aplausos. Aunque las reducidas dimensiones del escenario limitaron la “desbordante inspiración de los realizadores”, acostumbrados a representaciones en grandes espacios o al aire libre, no por ello se menospreció la interpretación de José Bruguera, Alfonso Muñoz, Francisco Rabal, Asunción Sancho y M^a Asunción Balaguer.

Entre *La cena del rey Baltasar* y la reposición del *Don Juan* de Zorrilla, Parada tuvo ocasión de participar en los festivales artístico-populares organizados por el Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Barcelona, bajo cuyos auspicios la compañía M^a Jesús Valdés puso en escena el mito de *Electra* en versión de José M^a Pemán en el Teatro Griego. Interpretada por M^a Jesús Valdés, José M^a Mompín, Mariano Asquerino, Adela Carboné, M^a Paz Molinero y Pepa García Noval, dirección escénica de José Luis Alonso (director artístico de la compañía) y decorados de Cortezo, Parada creó unos cortes incidentales para la obra.

Con decorados de Hidalgo de Cariedes, los figurines de Burgos y la música de Parada, Tamayo recuperó al *Don Juan* con un reparto que causó gran expectación: Guillermo Marín, Antonio Armet, Miguel Gómez de Tejada, Marsicharch, Diego Hurtado, la –entonces– revelación Nuria Espert o M^a Dolores Pradera, que dio vida a Doña Inés. La obra volvería a reponerse al año siguiente (1955) con éxito con M^a Dolores Pradera en idéntico papel, Félix Navarro y Milagros Leal. Asimismo, volvieron la escenografía de Hidalgo de Caviedes, los figurines de Burgos y la música incidental de Parada, “que se hicieron elogiar sinceramente”⁶⁹.

La alondra, con montaje de José Tamayo, decorados de Burmann, figurines de Viudes y música de Parada, cuenta la aventura de Juana la Loca a favor del

⁶⁸ V. Sanjuan: “Comedia: *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca”, *La vanguardia española*, 31 de marzo de 1953.

⁶⁹ T. Moreno: “Crónica de teatros. Estrenos, noticias, cuentos y chismografía. Visto y oído”, *Hoja del lunes*, 31 de octubre de 1955.

interrogatorio en el proceso de Rouen en una sucesión de imágenes: la aldea donde nació, con sus padres, con Beaudricourt, en la corte con el delfín y ante la hoguera. Mary Carrillo, Guillermo Marín, Juan José Menéndez y José Bruguera fueron los actores principales de esta versión de la obra de Jean Anouilh, que había cosechado con anterioridad grandes éxitos en París y donde las luces, los cambios de ambiente, los movimientos de los personajes y la música estaban “pensados y cuidados hasta el máximo por este director admirable y excepcional”⁷⁰.

Una reposición de *Fuenteovejuna* al aire libre *in situ* en la plaza del pueblo en 1956 volvió a recurrir al trabajo de González Ruiz, Burgos, Carpio y Parada, además de Aurora Bautista (“impetusa *fiera* en su momento”⁷¹), Manuel Dicenta, Andrés Mejuto, Alfonso Muñoz o un joven Antonio Ferrandis como protagonistas. Dirigida en esta ocasión por Tamayo, a la representación acudieron el director general de Cinematografía y Teatro, José M^a Ortiz (jefe de Teatros de la Dirección), Modesto Higuera (ahora director de Cámara) y gran cantidad de periodistas de Madrid. Esta versión se llevó a diversas capitales provinciales, entre ellas Oviedo, coincidiendo con la festividad de San Mateo, donde se desplazaron Aurora Bautista (“la extraordinaria actriz de teatro y cine español”⁷²), Ana M^a Méndez, Mercedes Barranco, Andrés Mojuto o Manuel Dicenta.

Fuenteovejuna volvería a ser objeto de elogios en 1962 al ser la obra elegida para abrir el XXI⁷³ Festival Internacional de Teatro en prosa, celebrado en Venecia como parte de una serie de actos culturales realizados en conexión con la Bienal de Arte. Los críticos elogiaron “la ingenuidad teatral y el vigor de la obra, mostrando especial predilección por el vestuario, de Vístor M^a Cortezo, y la puesta en escena”⁷⁴. Además de la aportación de Parada y la coreografía de Alberto Lorca, o la dirección de Tamayo, los papeles principales corrieron a cargo de María Sala, José Rubio, Anastasio Alemán, Manuel Escalera, Manuel Dicenta y María Carrasco.

Parada recibió el Premio Nacional de Teatro en 1956 de la mano del ministro de Información y Turismo, Arias Salgado. Entre los premiados también se encontraban Elvira Noriega, Teresa Berganza, Luisa de Córdoba, Carmen Rolland, Rosario Gómez,

⁷⁰ J. L. Alonso: “Antecrítica del traductor de *La alondra* de Jean Anouilh, que hoy se estrenará en el teatro Comedia”, *El mundo deportivo*, 4 de noviembre de 1955.

⁷¹ “Estrenos, noticias, cuentos y chismografía. Visto y oído”, *Hoja del lunes*, 9 de septiembre de 1956.

⁷² “Desde Oviedo. Hoy, a las ocho de la tarde, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Actuación extraordinaria de Aurora Bautista”, *Voluntad*, 13 de septiembre de 1956.

⁷³ La crítica del *ABC* del 12 de septiembre de 1962 señala que es el XXI Festival, mientras que a crítica del día siguiente de *La vanguardia Nacional* propone la XXV edición.

⁷⁴ “Elogios en Venecia a la representación de *Fuenteovejuna*”, *ABC*, 12 de septiembre de 1962.

Pinito del Oro, Miguel Mihura y José López Rubio, Alberto Closas, Ángel Picazo, Felipe Moreno, familia Díaz, los periodistas Castán Palomar y Campmany, los autores del Calderón Suárez y Moncada y el empresario valenciano Barber. El acto, “simpatiquísimo, terminó con un vino de honor, que sirvió muy requetebién Pedro Chicote”⁷⁵. Al año siguiente, promovido por sus inquietudes en el mundo teatral, Parada se hace empresario teatral, hecho que recogen los periódicos de la época de forma divertida, puesto que señalan que con tanto trabajo el maestro no tiene tiempo para nada más:

- Manolo, ¿me llevas en tu coche?

Y responde lealmente:

- Aguarda a que lo tenga, porque ahora soy empresario⁷⁶.

Uno de los mayores éxitos teatrales de Parada le sobrevino ya en la década de los sesenta con *En Flandes se ha puesto el sol*, obra original de Marquina con “bella música de fondo”⁷⁷ de Manuel Parada, decorados y figurines de Emilio Burgos –“llenos de belleza y de grandeza, de justicia histórica y de excelente ambientación”⁷⁸– y dirección escénica de José Tamayo, que supo “cuidar actitudes, posiciones, composiciones y movimientos con plasticidad llena de finura y de buen gusto”⁷⁹. Entre los actores destacaron Luisa Sala (que encarnó a la protagonista femenina), Carlos Lemo (Don Diego Acuña), Victoria Rodríguez, Rosa Luisa Goróstegui, María Rus o Aurora Peña. La obra original, que había sido estrenada por Marquina en el Urquiza de Montevideo medio siglo atrás por la compañía Guerrero-Mendoza, sentó las bases del neorromanticismo escénico español, junto con *La hijas del Cid* y *Doña María la Brava*, esta última también llevada al cine por Luis Marquina en 1948, también con música del maestro Parada.

Parada escribe música incidental en 1964 para otras dos obras que se estrenaron en la misma jornada en el Español en Navidad: *El villano en su rincón*, de Lope, y *Los milagros del jornal*, de Arniches. Bajo la dirección de Miguel Narros, las obras contaron con decorados y figurines de Vicente Viudes y Redondela y estuvieron interpretadas por Susana Canales, Guillermo Marín, Juan Sala y Arturo López (*El*

⁷⁵ “Entrega de premios”, *Hoja del lunes*, 25 de febrero de 1957.

⁷⁶ “Cambio de fortuna”, *Hoja del lunes*, 22 de julio de 1957.

⁷⁷ A. Marquerie: “Reposición en el Español y estreno en el Cómico”; *ABC*, 28 de mayo de 1961.

⁷⁸ A. Marquerie: “*En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina, fue repuesta en el Español”, *ABC*, 21 de mayo de 1961.

⁷⁹ *Ibid.*

villano en su rincón), Olga Peiró, Amparo Martí, Anastasia Alemán y Joaquín Roa (*Los milagros del jornal*). Según el crítico Enrique Llovet, el montaje de Narros para la primera obra, “expresivo, minucioso, feliz en la composición de las figuras y clarificante”, tenía un error: subrayar la localización en París “con tipos españoles ¡y aceituneros!”⁸⁰. Además, señalaba que salvo Marín, el resto de la compañía no sabía “decir el verso”.

Además de sus colaboraciones con el Español, condicionado por su nueva faceta de empresario teatral, Manuel Parada creó en los años sesenta música incidental para un gran número de obras teatrales de diversa índole; entre ellas, la comedia *El carrusel* de Ruiz Iriarte. Estrenada en Lara en 1964, contó con la presencia de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado en los papeles principales, además de la dirección de escena del propio Diosdado, decorados de Torre de la Fuente o música de Parada, que compuso “una bellísima melodía que ilustra musicalmente la comedia”⁸¹.

Bajo la dirección de José Luis Alonso, con dirección escénica de Claudio de la Torre, decorados y figurines de Emilio Burgos y coreografía de Alberto Portillo, Parada compuso una *Canción de la espera* para el estreno de *El cerco* (1965) en el María Guerrero. Obra original de Claudio de la Torre, contó con la presencia de José Bodalo, Antonio Ferrandis, Vicente Ros, Silvia Roussin, Rosario García Ortega y M^a Paz Molinero en los papeles principales. “Un reparto, hoy por hoy, de teatro oficial, nutrido y escogido”⁸², lo cual indica, en palabras del crítico, la mayor diversidad en cuestiones teatrales y el traspaso de poderes del Español a otro tipo de teatros que van ganando en espectadores y calidad artística.

La compañía de Gracita Morales estrenó ese mismo año en el Teatro de la Comedia *Un paraguas bajo la lluvia*, de Victor Ruiz Iriarte, montada con decorados y figurines de Martín Zerolo y música de Parada, que contó con Gracita Morales y Antonio Vico en los papeles principales. Ruiz Iriarte había escrito “con pulera picarda” cuatro historias de amor que se repiten desde finales del siglo XIX hasta el momento presente del estreno de la obra “en un tono y lenguaje muy contenido que, en algunos

⁸⁰ E. Llovet: “*El villano en su rincón*, de Lope, y *Los milagros del jornal*, de Arniches, en el Español”, *ABC*, 23 de diciembre de 1964.

⁸¹ V. Ruiz Iriarte: “Autocrítica”, *ABC*, 4 de diciembre de 1964.

⁸² J. Téllez Moreno: “Estreno de *El cerco*, de Claudio de la Torre, en el María Guerrero”, *Hoja del lunes*, 1 de marzo de 1965.

momentos, pudiera acercarse al vodevil por un cierto verdor desenfadado, aunque sin excesos”⁸³.

Parada también escribió música para varias obras del asturiano Alejandro Casona: *Corona de amor y muerte* y *Retablo jovial*. La primera de ellas se estrenó por primera vez en España en Toledo en 1966, puesto que se había representado por primera vez en Buenos Aires en 1955. La Organización de Festivales de España, bajo la dirección de Tamayo, estrenó a medianoche del 7 de junio al aire libre en la plaza de la catedral esta “leyenda dramática”⁸⁴ en tres actos y varios cuadros con “ilustraciones musicales” de Manuel Parada. La Compañía de José M^a Rodero, Marisa de Leza, Gabriel Llopart y Esperanza Grases estuvo encargada de representar esta obra, que ostentaba decorados de Emilio Burgos y figurines de Víctor M^a Cortezo. “El apasionante tema de los trágicos amores de Inés de Castro”⁸⁵ colmó las expectativas del crítico del *ABC*, Baro Quesada, sobre todo en cuestiones musicales: “Las nueve composiciones del maestro Parada realzan el marco ambiental y sentimental de *Corona de amor y muerte*. Suenan bien, se oyen con agrado, son enjundiosas variaciones que tienen viejo sabor y una vena melódica muy notable”⁸⁶. Por su parte, el crítico de *La vanguardia*, Martínez Tomás, no dudó en comentar que “las ilustraciones musicales de Manuel Parada ponen un sensible subrayado sonoro a diversas escenas”⁸⁷.

Sin embargo, no obtuvo el mismo éxito al año siguiente *Retablo jovial*, donde intervenían figuras de la Compañía Lope de Vega como Berta Riaza, Gabriel Llopart o Antonio Soto. Los decorados y figurines corrían a cargo de Emilio Burgos y la música de Parada, bajo la dirección de José Tamayo. La obra, estrenada en la Plaza Mayor madrileña con motivo del VI Festival de verano –organizado conjuntamente por el Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento–, fue presentada entre un variado programa de “ballets extranjeros y folklóricos, redondeado por un nuevo montaje antológico de nuestra zarzuela”⁸⁸. El crítico del *ABC* se lamentaba de la falta de presupuesto para la programación teatral “y, todavía más, que el espacio dedicado a

⁸³ “Estreno en Madrid. *Un paraguas bajo la lluvia*, de Ruiz Iriarte”, *La vanguardia española*, 16 de septiembre de 1965.

⁸⁴ J. Baro Quesada: “En Toledo se representa por primera vez en España *Corona de amor y muerte*, de Casona”, *ABC*, 7 de junio de 1966.

⁸⁵ J. Baro Quesada: “Estreno de *Corona y muerte*, de Alejandro Casona, en Toledo”, *ABC*, 8 de junio de 1966.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ A. Martínez Tomás: “Teatro Griego. Estreno de *Corona de amor y muerte*. Leyenda dramática, de Alejandro Casona”, *La vanguardia española*, 12 de agosto de 1966.

⁸⁸ L. López Sancho: “*Retablo jovial*, de Casona, en la Plaza Mayor”, *ABC*, 26 de junio de 1967.

Teatro lo ocupen totalmente cuatro piecillas de Alejandro Casona de mínima significación dentro del teatro contemporáneo español”⁸⁹. Los intérpretes no gustaron mucho, al igual que no pasaron de “discretas” las ilustraciones musicales de Manuel Parada y de “rutinarios y cortos los servicios de la luminotecnia y el sonido”⁹⁰.

La comedia *Primavera en la plaza de París*, de Ruiz Iriarte, se estrenó a principios de 1968 en el Teatro Arlequín bajo la dirección de Enrique Diosdado, con Amelia de la Torre, Gabriel Llopart, Lolita Losada, Gloria Muñoz, Nuria Giménez, Joaquín Roa, Alberto Bové y Juan Diego como protagonistas. La obra, continuación de *La muchacha del sombrero rosa*, estrenada el año anterior, contó con decorados de Torre de la Fuente e “ilustraciones musicales”⁹¹ de Parada. Ese mismo verano, Ruiz Iriarte revisó *El alcalde de Zalamea* bajo la dirección de José Tamayo con motivo del Festival Internacional de Granada, a cargo de la compañía Lope de Vega con nuevas “ilustraciones musicales”⁹² de Manuel Parada. Y en octubre de 1969 se estrenó la humorada de Alonso Millán *Amor dañino o la víctima de sus virtudes*, interpretada por Florinda Chico, Ismael Merlo, Marisol Ayuso, Rosarcía Ortega y Pedro Valentín, con escenografía de Manuel Mampaso. Parada, por su parte, “le dibujó a la ruralia unos compases de pito y parche que ambientaban el caso con su aire”⁹³.

El maestro Parada continuará realizando colaboraciones teatrales durante los años años siguientes, siendo 1971 el más fructífero. De hecho, en enero de 1970 pone música a la obra de Max Frish –en versión de Jaime Salom– *La muralla China*, con motivo de la II Campaña Nacional de Teatro. La obra, “una sátira histórico-político-social a la vez que escéptica y con visión realista”⁹⁴, estrenada en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla, contó con los figurines de Víctor M^a Cortezo y Miguel Chang y los decorados de Sigfredo Burmann. Además, estuvo protagonizada por Javier Escribá, Irene Daina, José Vivo, M^a Esperanza Navarro, Manuel Otero y María Basso, dirigidos por José Tamayo, que contó con Antonio Amengual como ayudante de dirección. En enero del año siguiente la obra volvió a representarse en el Teatro Bellas Artes, esta vez

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ L. López Sancho: “Primavera en la plaza de París, de Ruiz Iriarte, en el Arlequín”, *ABC*, 3 de febrero de 1968.

⁹² A. Moncayo: “La única exhibición veraniega de la Lope de Vega”, *Hoja del lunes*, 24 de abril de 1968.

⁹³ “Viernes. Teatro Maravillas: *Amor dañino o la víctima de sus virtudes*, de Juan José Alonso Millán”, *Hoja del lunes*, 20 de octubre de 1969.

⁹⁴ “Estreno de *La muralla china*”, *La vanguardia española*, 26 de enero de 1971.

con Pilar Velázquez como protagonista femenina, con “unos fondos musicales precisos al socaire de la muralla y del emperador”⁹⁵. En el *ABC* se lee:

“Un atractivo espectáculo visual lleno de colorido, al que han servido a maravilla el sobrio, pero efectista decorado de Burmann, la extraordinaria lección luminotécnica que da Tamayo, el buen gusto de los figurines de Burgos y de Chanco [Miguel Chang], creando dos ámbitos de color, uno esplendoroso, gris el otro, y los subrayados musicales del maestro Parada, que ha hecho uno de sus trabajos más penetrantes en esa difícil tarea de crear ámbito o comentario músico al acontecer escénico”⁹⁶.

En ese mismo 1971, Parada es uno de los compositores designados componentes del Consejo Superior de Teatro, junto con Federico Moreno Torroba y Carmelo Alonso Bernaola, del mismo modo que se incluían tres directores de teatro profesional (entre ellos, Cayetano Luca de Tena), tres directores de teatro vocacional, tres directores de ballet o coreógrafos, tres escenógrafos o figurinistas, dos realizadores de escenografía y vestuario, tres actrices (una de ellas, Irene Gutiérrez Caba), tres actores (uno de ellos Guillermo Marín), tres autores dramáticos, tres representantes de las empresas de compañía, tres representantes de empresas de local, tres críticos de la prensa diaria (entre ellos, Lorenzo López Sancho y Gabriel García Espina) y quince vocales de libre designación ministerial.

Parada se desplazó hasta Sevilla ese año con motivo de una reposición del *Juan Tenorio* de Zorrilla, organizada por la Delegación de Fiestas Mayores y dirigida por Antonio Díaz Armet, conocido en los ambientes sevillanos por el espectáculo *Yo, Bertold Brecht*, protagonizada en el Álvarez Quintero por Fernando Fernán Gómez y Massiel. “Moderno y clásico a un tiempo el rico vestuario de la sastra Francisca Sánchez y adecuadas las ilustraciones musicales de Parada, coadyuvaron a redondear el éxito de la puesta en escena, que el público supo apreciar premiando con abundantes aplausos”⁹⁷. Para las navidades de 1971, Parada se embarcó en una versión del *Adriano VII*, de Peter Luke, adaptación de José López Rubio y decorados de Burmann bajo la dirección de José Osuna. Estrenado en el Teatro Eslava, la obra (“que divierte y

⁹⁵ G. García Espina: “*La muralla china*, de Max Frish, en el Bellas Artes”, *Hoja del lunes*, 25 de enero de 1971.

⁹⁶ L. López Sancho: “*La muralla china*, de Max Frisch, en el Bellas Artes”, *ABC*, 24 de enero de 1971.

⁹⁷ Arjona: “*El Tenorio*, en el Teatro Lope de Vega, o una experiencia que debe prodigarse”, *ABC* (Edición de Andalucía), 2 de noviembre de 1971.

conmueve por su apasionante contenido humano”⁹⁸) contaba con Manuel Galiana, Carmen Lozano, Alberto Bove, José Codoñer, Ana Sillero o Fernando Sánchez Polack.

3.2.2 Parada y su pasión por el género lírico

Parada compuso música para la zarzuela y el género arrevistado con mucha asiduidad durante las décadas de los cincuenta y sesenta, obteniendo diversos galardones por su trabajo. Es más que probable que esta decisión estuviese condicionada por el éxito de *A todo color* en 1950, al que siguió *Colorín, colorao* a finales de ese mismo año, decidiéndose a empeñarse a fondo en la zarzuela, la revista y la opereta, donde cosechó grandes éxitos, junto con el cine, que nunca abandonaría pese a su visible desencanto en los años cincuenta, como señaló en una entrevista:

- Hubo un momento que entre Leoz (q.e.p.d.) y yo hacíamos la casi totalidad de las partituras cinematográficas de la producción española
- ¿Ganó mucho dinero?
- Sí. Mucho.
- ¿Por qué lo ha dejado?
- Quedé harto del cine y de su mundo.⁹⁹

Parada llega a afirmar que escribía para el género de la revista “por necesidades de subsistencia” y que había vivido de la música exclusivamente porque “soy un profesional auténtico”, llegando a declarar que la música teatral era la que más ingresos le había generado, por encima de la sinfónica o la cinematográfica¹⁰⁰.

Parada creía que en el teatro lírico se imponía la necesidad de renovar las fórmulas, costumbres y modos, con la luminotecnia y la dirección escénica como base imprescindible para esta renovación. Consideraba que un sentido distinto de la plástica y del movimiento en escena era necesario en el montaje de las obras líricas de su tiempo. Por otro lado, era consciente de que, a mediados de los cincuenta, el género pasaba por un momento de crisis; no obstante, “todos los géneros teatrales pasan por momentos en que la crisis se produce...”¹⁰¹, debido en este caso a la “casi absoluta

⁹⁸ Según cartel de la obra. Véase en *ABC*, 28 de diciembre de 1971.

⁹⁹ Sestelo: “El maestro Parada”, *Espectáculo*, año VIII, nº 93, marzo-abril 1955.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

carencia de obras e intérpretes que puedan ofrecer un interés al público”¹⁰². Consideraba que el remedio para la crisis podían ofrecerlo compañías como la de Luis Sagi Vela:

“El remedio, pues, está en el talento y la dignidad artística. El realizar sobre el escenario espectáculos líricos con un sentido renovador de viejas fórmulas en cuanto se refiere a la presentación y manera de hacer. Se hace precisa la incorporación al género de esos indudables valores líricos en cuanto a intérpretes se refiere, que existen en España gracias a las cuatro o cinco escuelas magníficas de canto que hay en la actualidad. Estimular a los autores y compositores para el trabajo en las producciones líricas y procurar que al final no vean en ello nada más que un tiempo perdido y unas ilusiones rotas, al no encontrar el provechoso fruto de su trabajo. La ayuda absolutamente precisa de los departamentos oficiales de una manera constante y sin reservas. Una protección ponderada y justa, sin derroches ni precipitaciones y una organización sencilla y eficaz”¹⁰³.

Desde un perspectiva muy realista y sincera, el maestro comentaba en una entrevista para *Espectáculo* que la razón por la que los músicos escribían sólo para la revista era puramente económica y de reconocimiento del trabajo:

“La excesiva facilidad con que se puede colaborar en este género, teniendo en cuenta que a veces, cuando las circunstancias lo exigen, es posible escribir una partitura completa en quince días, es una de las causas. Otra lo es que tras ese record de velocidad el autor está expuesto a que con la mínima responsabilidad esta revista, bien arropada por una presentación lujosa, la gracia de unos cuantos actores cómicos y la esplendidez de líneas anatómicas de las *vedettes*, alcance un número de representaciones considerable, produciendo, en consecuencia, unos derechos de autor muy dignos de ser tenidos en cuenta. (...) Está claro y es humano que el autor se decida por este género, prefiriéndolo al lírico, que exige un esfuerzo mucho más intenso en la labor creadora y técnica, dejando, además, la incógnita del éxito, dudosa en época de crisis.”¹⁰⁴

Pese a que en la época se consideraba a la revista un género inferior, Parada pretendía modificar el sentido del género en España, en la línea de los espectáculos presentados por la Compañía Los vieneses (revistas) o *Al sur del Pacífico* (comedia musical). Su punto de vista acerca del teatro lírico y sus problemas queda patente en un manuscrito sin acabar y sin fechar que aparece entre sus pertenencias y que se encuentra en la Biblioteca Nacional (MP), condicionado por su cargo de empresario teatral, como veré más adelante:

¹⁰² A. Rodrigo: “El maestro Parada”, Radiocinema, nº 191, 20 de marzo de 1953.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Sestelo: “El maestro Parada”, *Espectáculo*, año VIII, nº 93, marzo-abril 1955.

Capítulo 3. Apuntes biográficos

“A la vista del panorama teatral que se avecina, el verano, y con más extensa perspectiva la temporada próxima, es conveniente que por los medios más al alcance de los empresarios, autores, actores y demás elementos que del teatro viven se vayan abriendo nuevas normas por las que haya de regirse la vida del teatro.

Ese anuncio de actividades en más de veinte teatros en verano, diez con revista o más, adquiere una grave perspectiva; y como síntoma es, a mi juicio, preludio alarmante de catástrofe económica. Si a la vista del resultado de las pasadas temporadas se ha demostrado que Madrid no tiene la suficiente capacidad económica para mantener tanto teatro dedicado a ese género, el anuncio de lo que va a haber en el verano pone los pelos de punta pensando en el resultado económico de la temporada.

En los últimos tiempos se han estrenado tal cantidad de revistas, cortadas, salvo raras excepciones, por el mismo patrón, que la atención del público se va desviando hacia otros espectáculos. La indiferencia se apodera de él y no siente necesidad de acudir a pasar un buen rato en una revista entre otras cosas porque esto del buen rato no sucede.

En esta desorientación por la que anda el negocio teatral se han olvidado, a mi juicio, varias cosas importantes, y creo que hasta no volver a encauzar el espectáculo en sus moldes convenientes la cosa seguirá pobre y ruinosa.

Se ha dado de lado, de la forma más inhábil y absurda, al valor eterno que es la calidad artística. La falta de ingenio, la confusión de géneros, la carencia de profesionalismo y la ausencia de técnica teatral han invadido los escenarios y el enjendro [sic.] es fácil que surja. Se han querido cubrir estas lagunas deslumbrando al espectador con una plástica, de mejor o peor gusto, pero siempre rica en virtud de la cual se encarece de una manera estúpida el coste del montaje que, salvo raras excepciones, nunca se llega a amortizar. Existe una descompensación entre el valor artístico del espectáculo y el presupuesto de montajes que una vez que estos han dejado de ser atractivos en el interés del público no le queda otro aliciente que el valor artístico del que carece.

Se han despreciado constantemente los valores líricos escénicos. Se ha creído que el aliciente de una mujer guapa y esbelta era suficiente para olvidarse de una buena voz o una buena actriz. Un micrófono, patente que acredita la pobreza de voz y que ya se utiliza como la cosa más natural del mundo, y no es natural; unas vocecitas de niñas de colegio o de “clásicas fregonas” destempladas y desagradables, carentes de timbre y no digamos de sentido musical; una confusión lamentable entre lo que es música de teatro y música de baile en sala de fiestas, una falta de construcción musical en los números, una equivocación constante en el acompañamiento orquestal que tapa y obstaculiza la letra de los números ocasionando al tiempo una molestia auditiva por excesivo ruido, la casi fórmula obligada de que toda la música seaailable del tipo más en voga en cabarets; en fin, una confusión total de lo que es una obra teatral, esto es lo que [sin acabar]”

La actividad compositiva de Parada se vuelve frenética en los años cincuenta: escribe música incidental para cine y teatro a la vez que compone revista y zarzuela.

Buena nota tomó la revista *Primer Plano* en su sección “Estrictamente Confidencial” en 1950, donde indicaba que “Loco por la música lo está el maestro Parada, quien está escribiendo a la vez la música de *A todo color*, *El villano en un rincón*, *La noche del sábado*, etc., etc..., y se pasa el tiempo entre notas, ensayos y platós”¹⁰⁵. Lo cierto es que para esa fecha el maestro ya había acabado de componer la música para su fantasía humorística musical *A todo color*, posiblemente la obra que le reportó mayores éxitos. Estrenada en el Teatro Lope de Vega con un montaje de Luca de Tena y bocetos y figurines de Emilio Burgos, Guillermo y Rafael Fernández Shaw crearon unas estampas basadas en piezas destacadas del Museo del Prado que llevaron a la escena en esta fantasía humorística. Jóvenes y conocidas figuras como Huguette Nox, Marujita Díaz, Matilde Muñoz Sampedro, Antonio Riquelme y Manuel Requena estuvieron al frente del equipo actoral, figurando también la bailarina Marianela de Montijo y el ballet de Karen Kaft.

Tuvo una gran acogida por la crítica, asegurando que el camino elegido por el músico en esa época había dignificado el género de la comedia musical¹⁰⁶, rompiendo – según sus propias convicciones– con el folklorismo tan en voga en la época. Parada incluyó un bolero cantado y seguidillas en la primera parte, una marcha militar y una tarantela, finalizando con la pieza titulada *El jardín del amor*, de gran sonoridad orquestal. Una estampa goyesca abre la segunda parte en la pradera de San Antonio de la Florida, unas seguidillas y un bolero, seguida de fox, chotis, samba, una danza de las brujas y, para concluir, el “poema sinfónico” *Gloria a Velázquez*, basado en el cuadro de Las Meninas, que incluye una pavana. Parada llevó este espectáculo a su tierra natal, Salamanca, donde dirigió la orquesta y dedicó unas palabras a su maestro salmantino Goyenechea, fallecido, a la vez que recogía el éxito del espectáculo.

El compositor escribió unas palabras en la autocrítica publicada el mismo día del estreno en *ABC*:

“*A todo color* es el fruto del contacto amistoso y diario en el veraneo escurialense. ¿Que cómo es la música? Muy alegre; acaso... demasiado alegre. Pero perdonenme ustedes que así sea en gracia a haber grabado música durante muchos años para millares de metros de celuloide en docenas de películas españolas, con muchas escenas dramáticas y muchos efectos de rostros “draculianos” y portazos violentos. Y uno, que es optimista y alegre, quiere de vez en cuando adentrarse por los caminos de la travesura y la sonrisa, y nunca

¹⁰⁵ “Loco por la música”, *Primer Plano* 497, 23 de abril de 1950.

¹⁰⁶ “El gran maestro Parada, inspiración y arte ganado por la comedia musical”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

Capítulo 3. Apuntes biográficos

mejor que ahora al encontrar un libro delicioso, pleno de posibilidades musicales; un director de prodigio, Cayetano Luca de Tena, entrañable y fraternal amigo, y unos intérpretes “de alta fidelidad y sincronismo”. Todo, en el marco ideal del teatro Lope de Vega, cuya empresa aceptó la obra, que ha montado esta Empresa de Grandes Espectáculos, sensata y no exenta de esplendidez.

Y así, “bien arropadito”, se presenta ante ustedes un músico “novel” en estas lides, que acata respetuoso el juicio de la crítica y del público.”¹⁰⁷

Un público que sucumbió ante este espectáculo, “un escrupuloso estudio del cromatismo de nuestros mejores cuadros del Museo de Pinturas, en alarde, rayano en lo asombroso, de la combinación de tonos y exactitud de los trajes de época”¹⁰⁸. Aparecen en escena reflejados lienzos como *Diana Cazadora*, *El caballero de la mano en el pecho*, la reina *M^a Luisa de Parma*, *El Conde-duque de Olivares*, *Spínola*, *Las lanzas o Los Borrachos Velázquez*, *Los caprichos* de Goya y donde también hicieron acto de presencia el Greco y Rubens.



Cartel del estreno de *A todo color* (Fuente: ABC)

El mundo cinematográfico también se hizo eco de esta obra, señalando la relación existente entre esta creación para teatro y las ya realizadas por el compositor para cine, “una revista ideada y efectuada como una película en technicolor”:

¹⁰⁷M. Parada: “Autocrítica de la fantasía lírica *A todo color*, que esta noche se ofrecerá al público del Lope de Vega”, *ABC*, 21 de abril de 1950.

¹⁰⁸ “Novedades teatrales de a semana. Una buena revista”, *Hoja del lunes*, 24 de abril de 1950.

“El maestro Manuel Parada, adiestrado en una extensa y triunfal labor cinematográfica, ha compuesto una música jubilosa y variadísima y, en muchos momentos, de bellísimas calidades, como en el ballet *Capricho de Goya*, cuadro que por sí solo contiene muy ricas sugerencias para una película de hondo casticismo español.”¹⁰⁹



Cartel del estreno de *A todo color* (Fuente: ABC)

El gran éxito obtenido por la revista “obligó”, tras dos meses y medio en cartel, a que un grupo de autores y actores de teatro, escritores, músicos, críticos y periodistas , encabezado por el director general de Cinematografía y Tetro, Gabriel García Espina, organizaran un homenaje a los hermanos Fernández Shaw, Parada y Luca de Tena. Se subrayaba el mérito del espectáculo, “de conseguida calidad técnica y artística, constituido íntegramente con elementos españoles, sin aportaciones extranjeras, y verdadero ejemplo de elevación del género artístico a que pertenece”¹¹⁰. El homenaje consistió en un agasajo que se efectuó en el hotel Emperador el día 14 de julio de ese mismo año.

La obra continuó representándose más allá de las 500 representaciones, presentándose *a posteriori* en Barcelona en el Teatro Calderón el Sábado de Gloria de

¹⁰⁹ L. G. Mesa: “Reflejos del cine español. Anotaciones de actualidad. Esta vez el teatro señala una orientación al cine”, *Fotogramas* 86, 13 de mayo de 1950.

¹¹⁰ “Un homenaje a Guillermo y Rafael Fernández Shaw y a sus colaboradores en la revista *A todo color*”, *ABC*, 11 de julio de 1950.

marzo de 1951¹¹¹, cuyo estreno, “un auténtico acontecimiento artístico”¹¹², lo dirigió el propio Parada. De hecho, el estreno de esta obra marca un punto y aparte en la vida teatral barcelonesa y de este teatro en particular, “cultivándose de un modo casi absoluto la revista”, desfilando las mejores producciones de revistas nacionales y extranjeras “a base de espectáculos de la mayor calidad, dignidad y fastuosa presentación”¹¹³. Los autores de la obra y Parada también dedicaron unas palabras a modo de autocrítica en *La vanguardia española* para el estreno en Barcelona:

“La sugestión de un tema de tantas perspectivas musicales como plásticas –las figuras de los más famosos lienzos del Museo del Prado, viviendo de noche sus propias aventuras–, nos llevó a libretistas y músicos a concebir y desarrollar esta fantasía en tono de farsa, que tiene ahora acogida en el lujoso teatro Calderón de Barcelona.

Para lograr nuestras aspiraciones necesitábamos la colaboración de un director que convirtiera nuestro humorístico sueño en realidad, y hemos de confesar que Cayetano Luca de Tena se superó a sí mismo, acumulando buen gusto, alegría, cultura, optimismo e ingenio. Otro colaborador inapreciable fue Emilio Burgos, autor de los bocetos y figurines.

Jóvenes y prestigiosas figuras de la calidad de Huguette Nox, Maruja Mas, Elena Granda, Antonio Riquelme, Manuel Requena y Pepín León al frente de un cuadro de notables artistas y de unos conjuntos seleccionados, en los que figuran la gran bailarina Marianela de Montijo –que ha alcanzado también como *vedette* los tres entorchados– y el *ballet* de Karen Kaft, ponen a contribución su voluntad y su arte, que son extraordinarios.

Todos ellos merecen nuestra gratitud. A nosotros nos bastará con que la crítica y el público de Barcelona puedan apreciar la orientación y la finalidad de la obra y el enorme esfuerzo realizado por quienes a nuestro lado cometieron esta empresa, impulsados por un espontáneo sentimiento de amor al teatro.”¹¹⁴

Tras el éxito conseguido con esta fantasía, no es de extrañar que los hermanos Fernández Shaw, Manuel Parada y Luca de Tena volvieran a reunirse para la realización de su continuación, *Colorín colorao, este cuento se ha acabado*, estrenada en el teatro Madrid el 30 de diciembre del mismo año, 1950. Una nueva aventura en el Museo del Prado cuya rimada autocrítica fue presentada el día antes del estreno en *ABC*:

“Anécdota fiel a otra receta: –la amatoria inquietud del Rey-Poeta, –que se traduce en más de un devaneo. –Lanza el Amor, con el mejor deseo –para chicos y grandes, su saeta. – Color y forma. ¡Se abre la paleta, –buscando siempre sugestivo empleo! –Música, luz y

¹¹¹ “Teatros. Calderón. Temporada de revistas”, *La vanguardia española*, 10 de marzo de 1951.

¹¹² “Calderón. Próximo estreno de *A todo color*”, *La vanguardia española*, 16 de marzo de 1951.

¹¹³ “La nueva temporada del Sábado de Gloria”, *El mundo deportivo*, 16 de marzo de 1951.

¹¹⁴ “Teatros. Calderón. *A todo color*. Autocrítica”, *La vanguardia española*, 24 de marzo de 1951.

sombras, alegría, –mientras que urdiendo van su fantasía –la seda, el tul, la gasa y el moaré. –Fiesta para los ojos. Y, entretanto, –excursiones al mundo del *bel canto* –y escapadas al remo del *ballet*.

Y el compositor suscribe:

Yo, de mi música, agrego –que quise darle ternura, –color, picardía, fuego... –Crítica y público, luego, –juzgarán la partitura. –Y a sus bondades me entrego.”

En esta ocasión tampoco faltaron la bailarina Marianela de Montijo ni el ballet de Karen Kaft, pero incluía como protagonistas a Pilar Osuna –“la voz que acaricia”¹¹⁵– y también a Pili Sala al grito publicitario de “¡Belleza! ¡Juventud! ¡Elegancia!”¹¹⁶. La centésima representación de la obra, de nuevo en el Teatro Calderón, coincidió con un homenaje dedicado a los autores de la revista, donde “hubo un lucido fin de fiesta a cargo de Pilar Osuna, que fue aplaudidísima, y las principales figuras del elenco”¹¹⁷. La popularidad de esta revista fue tal que se radió en diferentes emisoras a lo largo de los años cincuenta¹¹⁸.

La cuarta de A. Polo se estrenó el 4 de mayo de 1951 en el Lope de Vega por la compañía titular de revistas con libro de Carlos Llopis, permaneciendo en cartel del teatro hasta el 22 de octubre de ese año y pasando luego a representarse en el teatro Cómico. Paquito Cano cumplió las veces de director, del mismo modo que Adrián Ortega asumió el papel del primer actor, Maruja Boldoba fue la *vedette*¹¹⁹, Mercedes Muñoz Sampedro la actriz cómica, actuando también Mari Carmen Alvarado, Carmen Lozano y Antoñita Arias. Es éste un vodevil en dos actos en el que se combinan escenas bufas con unos enredos de ambiente parisiense, “números musicales llenos de ritmos modernos y efectos musicales que allí, donde de cae el libro, sirven de poderoso refuerzo para mantener el interés”¹²⁰:

“Estos reparos se compensan con la partitura del maestro Parada, quien ha escrito dieciséis números, unos burlescos, como el de la boda mora, lleno de efectos cómicos; tros, de cálida frase melódica, como el dueto en movimiento de *fox*, y otros, en fin, de preciosos efectos orquestales, cual las evocaciones de las Cuevas del Drap –precioso vals-canción que

¹¹⁵“El teatro. Resumen gráfico de los viernes”, *ABC*, 9 de febrero de 1951.

¹¹⁶“Guía del espectador”, *ABC*, 11 de enero de 1951.

¹¹⁷“La centésima representación de *Colorín Colorao*”, *ABC*, 14 de febrero de 1951.

¹¹⁸ Por ejemplo, en *Radio España* (9 de diciembre de 1955) y en *Radio Juventud* (9 de junio de 1955). Fuente: “Guía del radioescucha”, *La vanguardia española*.

¹¹⁹ Tras iniciarse en la película *La alegría de la huerta* (Ramón Quadreny, 1940), llegó a ser primera *vedette* del teatro Lope de Vega.

¹²⁰“En el teatro Pole de Vega fue estrenada anoche la revista de Llopis y el maestro Parada *La cuarta de A. Polo*”, *ABC*, 1 de junio de 1951.

Capítulo 3. Apuntes biográficos

interpretó Elsa Arjona, al frente del conjunto– y de Chopin en Valdemosa, que tuvo en Maruja Boldoba magnífica intérprete, y que fueron repetidos por aclamación”¹²¹.

Con estas declaraciones no es de extrañar que la oficialista *Primer Plano* se hiciese eco del triunfo de Parada, puesto que “en más de sesenta películas quedó bien patente la deliciosa vena melódica del maestro”, añadiendo que “no es de extrañar que el campo de la revista quiera asumir ahora su producción brillante y efectista, con la que tan ruidosas ovaciones arranca siempre”¹²².



Cartel de *La compañía de A. Polo* (Fuente: *Hoja oficial del lunes*)

Como en el caso anterior, la revista se estrenó en el Teatro Calderón de Barcelona en febrero de 1952, suscitando gran expectación al haber permanecido en el cartel madrileño durante más de siete meses¹²³. A medida que avanzan los días, se afianza en el Calderón el éxito de esta revista, provocando “la risa continua del

¹²¹ “En el teatro Pole de Vega fue estrenada anoche la revista de Llopis y el maestro Parada *La cuarta de A. Polo*”, *ABC*, 1 de junio de 1951.

¹²² “El teatro en *Primer Plano*. Maestro Parada. El compositor del momento”, *Primer Plano* 555, 3 de junio de 1951.

¹²³ “Comedia. La Compañía de revistas del Lope de Vega, de Madrid”, *La vanguardia española*, 5 de febrero de 1952.

público”¹²⁴, donde también aparecían la cantante Finita Gessa, los actores Gabriel Salas, Juanito escribano y Carlos Asensi, además de un gran conjunto de vicetiples y bailarinas.

La primavera teatral de 1952 se inicia en el Teatro Price el Sábado de Gloria con una producción de la empresa Lasarreta-Carcellé, la revista *Las Olímpicas*, de José F. Díez, con música del maestro Parada bajo la dirección artística de Cayetano Luca de Tena¹²⁵. Éste volvería a acompañarlo en *Las hijas de Helenia* (1952), “modernísima”¹²⁶ revista basada una vez más en el libro de Pepe Díez, estrenada de nuevo en el teatro Price el Sábado de Gloria con Josefina Canales, Tony Leblanc, Rosita Cadenas, Antonio Riquelme, Fina de Granada y Venancio Moreno. La obra, que también se representaría posteriormente en el teatro Lope de Vega, se había anunciado como “Un libro del más fino humor. Una partitura deliciosa. Una interpretación genial. Una presentación de buen gusto”¹²⁷. Sin embargo, las críticas de su estreno barcelonés en el Calderón demuestran que la obra no tuvo el éxito esperado:

“La fantasía humorística-deportiva (...) no supone, evidentemente, superación alguna, y queda, por consiguiente, muy rezagada en el campeonato. Algunos rasgos de ingenio desparramados por el libro, de José F. Díez, y ciertos cuadros que anima una música fácil del maestro Parada, quien tampoco ha logrado superarse a sí mismo, prestan, sin embargo, al nuevo espectáculo atractivos que lo mantienen en una relativa satisfacción del público. Público, por otra parte, predispuesto a entregarse a la gracia, un tarto desorbitada, y de discutible gusto a veces”¹²⁸.

El público, sin embargo, obligó a repetir los cuplés *Los siete sabios de Grecia*, el dueto caricaturesco de estilo gitano y el pasodoble *Palillos repiqueteros*. La versión catalana contó con el primer actor Paquito Cano, la bailarina M^a Jesús, la vedette Encarnación Ruiz y los intérpretes Finita Gessa, Maruja Villamil, Pilar Gratal, Navarro Luna, Gabriel Salas, Julio Nadal y Juan Escribano, encargado de varios papeles.

Manuel Parada colabora con Jacinto Guerrero en la revista *Espábleme usted al chico* (1953), presentado por la Compañía Colsada con libro de Paradas, Giménez y Paco Torres. Presentado en el teatro de La Latina, Parada compuso una partitura

¹²⁴ “Teatros. Calderón. El éxito de *La cuarta de A. Polo*”, *La vanguardia española*, 19 de febrero de 1952.

¹²⁵ “Novedades teatrales de la semana”, *Hoja del lunes*, 17 de mayo de 1952.

¹²⁶ “El maestro Parada, inspiración y arte ganado por la comedia musical” (circa 1952). Archivo Personal Manuel Parada.

¹²⁷¹²⁷ Véase, por ejemplo, el periódico *ABC*, 22 de abril de 1952, p. 25.

¹²⁸ U. F. Zanni: “Calderón. Estreno de la revista *Las hijas de Helenia*”, *La vanguardia española*, 20 de noviembre de 1952.

“pimpante, alegre y cascabelera”¹²⁹ interpretada por Trudi Bora, las *vedettes* Mercedes Sal, Nieves Plaza, Carmen Seguí y Estrella Aparicio y el bailarín Alfonso del Real. Trudi Bora y Alfonso del Real fueron las principales figuras elegidas por la Compañía Colsada para la representación de la obra en La Coruña, donde se señala la música de Parada como “pegadiza, facilona y sin ninguna calidad artística”¹³⁰.

El maestro compone –de nuevo para la compañía Colsada– un sainete arrevistado en tres actos, *¡Ki-ki-ri-ki!*, original asimismo de Paradas, Jiménez y Torres, que volvió a contar con la “*supervedette*” Trudi Bora y el primer actor Alfonso del Real. La música del maestro Parada “sirve a maravilla con bellas melodías de ritmo alegre y retozón, la función que la partitura tiene en la revista”¹³¹, alcanzando gran éxito el *fox La viudez es muy amarga*, el pasodoble *Manzanares*, el número *Lágrimas de cocodrilo*, *Pelea de gallos* y la habanera de *Las castañeras*. Estrenado en el Teatro Colón en agosto de 1954, los periódicos asturianos dan noticia de su representación en agosto de 1954 también en el teatro Jovellanos de Gijón, con los actores Isa de Castro, Estrella Aparicio, Rubens García, Mercedes Sal y Manuel Navarro¹³².

Parada se alzó con el Premio Nacional del Género Lírico en 1954 junto a los hermanos Guillermo y Rafael Fernández Shaw por la zarzuela *Contigo siempre*, que dotó a la obra con 100.000 pesetas y que también premió con 50.000 pesetas a *La alegre alcaldesa*, obra lírica de Pedro Sánchez Neira con música de Jesús García Leoz¹³³. Parada afirmó sobre esta obra:

“Nunca estoy satisfecho de mis obras. Acaso porque me exijo demasiado. Pero puedo decirle que posiblemente por la ambición de la obra y el esfuerzo realizado en su composición, lo que más me satisface es precisamente la que está sin estrenar. Me refiero a *Contigo siempre*, cuyo libro escribieron los hermanos Fernández Shaw.”¹³⁴

Tras la inauguración del Teatro de la Zarzuela con *Doña Francisquita* en 1956, *Contigo siempre* se estrenó en dicho escenario con un montaje totalmente nuevo de Tamayo¹³⁵.

Tras siete años en cartel en Broadway y dos en Londres, la comedia musical *Al sur del Pacífico*, de Oscar Hammerstein y Joshua Loga, con música de Richard

¹²⁹ “Novedades teatrales de la semana. Siguen los éxitos líricos”, *Hoja del lunes*, 4 de mayo de 1952.

¹³⁰ “Colsada, compañía de revistas”, *Hoja del lunes*, 2 de agosto de 1954.

¹³¹ “Estreno de *¡Ki-ki-ri-ki!* en el teatro de La Latina!”, *ABC*, 10 de abril de 1955.

¹³² *Voluntad*, 26 de agosto de 1954.

¹³³ BOE, Orden del Ministerio de Información y Turismo, 12 de enero de 1955.

¹³⁴ Sestelo: “El maestro Parada”, *Espectáculo*, año VIII, nº 93, marzo-abril 1955.

¹³⁵ “Dentro y fuera del escenario (noticias y comentarios teatrales)”, *ABC*, 11 de julio de 1956.

Rodgers, inspirada en la novela *Cuentos del Pacífico*, de James A. Michener, llegó a España en 1955 en una producción de Luis Sagi Vela traducida por López Rubio, asesorada por el maestro Parada y dirigida por Tamayo que contó, además, con la escenografía de Burmann, los figurines de Víctor Cortezo y el equipo luminotécnico de Manuel Gallardo. Entre los artistas que interpretaron la obra destacan el propio Sagi Vela, Marta Santaolalla, Antonio Martelo, Teresita Silva, la debutante María Rey y la colaboración de Gustavo Rojo. El estreno, en el teatro de la Zarzuela, levantó “la máxima expectación”¹³⁶ ante una obra que había permanecido tantos años en carteleras extranjeras y “con un rango y una categoría que –francamente –y que nadie se ofenda– no es frecuente en nuestros escenarios”¹³⁷. “Tecnicolor vitalmente animado (...) el éxito superó todos los cálculos y el fervor fue unánime”¹³⁸, multiplicando “los cálculos sobre el futuro de la zarzuela, que (...) originará una invasión de obras musicales norteamericanas”¹³⁹ con un género tan en crisis en el momento como la zarzuela. La presentación de la obra fue “suave y hermosa: el agua irisada y las estrellas se encienden. Además, como hace calor, las muchachas exponen su anatomía tan descubierta como pueden a la brisa de Balikpapan”¹⁴⁰. La obra se presentó en el teatro Calderón de Barcelona el Sábado de Gloria de ese mismo año, esperado “con inusitado interés”¹⁴¹. La labor de Parada en la obra fue elogiada por Fernández-Cid:

“Una revisión en que el cuidado para la obra original, en el tacto de los acoplamientos, los cambios de tesitura y demás detalles forzosos, resulta ejemplar. (...) Suena muy bien la orquesta, por la sutil instrumentación; también por el trabajo de Parada y los profesores que actuaron a sus órdenes.”¹⁴²

¹³⁶ “El acontecimiento de la semana: *Al sur del Pacífico*, en la Zarzuela”, *Hoja del lunes*, 17 de enero de 1956.

¹³⁷ A. Marquerie: “En la zarzuela se estrena la comedia musical *Al sur del Pacífico*”, *ABC*, 26 de enero de 1955.

¹³⁸ Téllez Moreno: “Estrenos, noticias, cuentos y chismografía. Visto y oído”, *Hoja del lunes*, 31 de enero de 1955.

¹³⁹ Á. Zúñiga: “Redescubrimiento de la zarzuela”, *ABC*, 5 de febrero de 1955.

¹⁴⁰ M Pombo Angulo: “Ensayo general de *Al sur del Pacífico*”, *La vanguardia española*, 26 de enero de 1955.

¹⁴¹ “Calderón. *Al sur del Pacífico*”, *La vanguardia española*, 5 de abril de 1955.

¹⁴² A. Fernández-Cid: “En la zarzuela se estrena la comedia musical *Al sur del Pacífico*”, *ABC*, 26 de enero de 1955.



Cartel del estreno de Al sur del Pacífico (Fuente: ABC)

Parada también escribió *El caballero de Barajas* (1955), comedia lírica con libreto de López Rubio y con figurines de Burgos que fue Premio Nacional de la temporada (con 20.000 pesetas de concesión) y también Premio María Rolland, estrenándose en el Teatro Alcázar en septiembre de 1955 por la compañía de Luis Sagi Vela. Protagonizado por Luis Sagi-Vela (también premiado con el María Rolland como primer actor lírico), Manuel Ligeró, la entonces promesa y tiple Ana M^a Alberta y Luisa de Córdoba –“que triunfó rotundamente en su cometido múltiple: dialéctico, lírico y coreográfico”–, la obra resumía “el concepto actual de lo que debe ser un espectáculo de esta clase, limpio, original y alegre”¹⁴³. El coro –tan en desuso hoy– también se hizo aplaudir”¹⁴⁴.

¹⁴³ A. Marquerie: “En el Alcázar se estrenó *El caballero de Barajas*, de López Rubio y Parada”, *ABC*, 24 de septiembre de 1955.

¹⁴⁴ Téllez Moreno: “Estrenos, noticias, cuentos y chismografías. Visto y oído”, *Hoja del lunes*, 29 de septiembre de 1955.



Ana M^a Alberta, Luis Sagi Vela, Miguel Ligeró y Luisa de Córdoba en el estreno de *El caballero de Barajas* (Fuente: ABC)

La Compañía no escatimó en gastos destinados a la propaganda de la obra. El *caballero de Barajas* e Iberia unieron sus fuerzas “en un alarde de generosidad”¹⁴⁵ con motivo de las cien representaciones, cuya finalidad consistía en un concurso previa adquisición de localidades de la comedia de López Rubio y Parada. Se entregaba a los participantes un número para participar en el sorteo mensual, consistente en dos pasajes de ida y vuelta en un avión de la compañía para cualquier línea peninsular o de las Islas Baleares, más de 1.000 pesetas en dinero con para gastos de viaje¹⁴⁶.

En su trayectoria por el teatro lírico, Parada no sólo se dedicó a la composición, sino que también fue relativamente frecuente su presencia como director de orquesta, pese a que al maestro no le gustase demasiado. Ése es el caso del estreno de *La verbena de la Paloma* en la Corrala de la calle de Mesón de Paredes, celebrado el día 30 de mayo de 1955 para las fiestas de San Isidro, con carácter privado y donde el maestro Parada dirigió –con la colaboración especial del maestro Argenta– la Orquesta de Cámara bajo la dirección de Tamayo, con decorados de Burmann y figurines de Burgos. En la empresa colaboraron los servicios municipales de arquitectura, alumbrado y parques y jardines, ambientando el recinto de la Corrala y los alrededores según el Madrid de finales del siglo XIX. Los papeles principales corrieron a cargo de Pilar Lorengar (Susana), Manuel Ausensi (Julián), Matilde Vázquez (“Señá” Rita), Manuel Ligeró (Don Hilarión), Carlota Bilbao (Casta), Blanquita Suárez (la tía Antonia), Teresa

¹⁴⁵ “Aviso. Premio *Caballero de Barajas*”, ABC, 1 de noviembre de 1955.

¹⁴⁶ “Un caballero rumboso”, ABC, 8 de octubre de 1955.

Berganza (la cantaora “de musicalidad exquisita y voz preciosa”¹⁴⁷), Antonio Riquelme (el tabernero), Marcelino Ornat (Don Sebastián) y Julián Sanjuan (el sereno). Los coros incluían cien voces para el pasacalle, cantado también desde los corredores de las casas vecinas, dirigidos por el maestro Pereda¹⁴⁸. La puesta en escena tuvo tanto éxito que el ayuntamiento de Madrid y la Comisión de Festejos y Deportes, a petición del público, convocó a una segunda prórroga con localidades desde diez pesetas¹⁴⁹.

El presidente de la Comisión de Festejos, José M^a Gutiérrez del Castillo, y el concejal delegado del Teatro Español, Manuel Pombo Angulo, acompañados por el secretario del ayuntamiento, Juan José Fernández-Villa y el entonces director del teatro, José Tamayo se reunieron con la prensa madrileña para exponer el propósito de ofrecer al año siguiente, 1956, de nuevo en la Corrala, varias representaciones de *La Revoltosa*. Tras el éxito obtenido el año anterior, que suponía la aceptación y el apoyo unánime del vecindario, Pombo explicó la ampliación que había sufrido el escenario natural y Tamayo expresó su deseo de aprovechar “hasta el límite las enormes posibilidades del recinto, superiores a las de cualquier escenario, para ofrecer una representación capaz de llegar al público sin concesiones a una desorbitada espectacularidad”¹⁵⁰. Parada dirigió musicalmente *La revoltosa* en el espacio de la Corrala bajo la atenta mirada de Tamayo, en la que intervinieron como actores principales Luisa de Córdoba (Mari Pepa) y Pedro Terol (Felipe), acompañados por Selica Pérez Carpio, Tony Soler, Rafael L. Somoza, Miguel Ligero, Luis y Mariano Ozores (padre e hijo), M^a Luisa Moneró y el ballet de Pilar López con el “nutrido” coro del sainete¹⁵¹.

El gusto de Parada por el género lírico le lleva, junto a Roberto Carpio, a presentar la Compañía Lírica Española coincidiendo con el estreno de la “opereta de gran espectáculo, en dos actos y ocho cuadros” *Río Magdalena* (1957) el Domingo de Resurrección en el teatro Albéniz, obra de la que Carpio fue director y autor junto a Alfonso Paso, Parada compositor y que contó con Enrique Estela y A. J. Vela como directores de orquesta en su estreno. Entre los actores principales se encontraban Tomás Álvarez –“el espléndido barítono recién llegado de América, donde triunfó en toda la línea”¹⁵²–, Santiago Bares, Josefina Canales, Enrique Fuertes, Alfonso Goda, J. M. Rupert, Rosy de Valenzuela, Manuel Zayas y la colaboración de Luisa de Córdoba

¹⁴⁷ A. Marquerie: “*La verbena de la Paloma*, en la Corrala”, *ABC*, 31 de mayo de 1955.

¹⁴⁸ “El domingo, *La verbena de la Paloma*, en la Corrala”, *ABC*, 27 de mayo de 1955.

¹⁴⁹ Cartel publicitario en *ABC*, 12 de junio de 1955.

¹⁵⁰ “Representaciones de *La Revoltosa* en la Corrala”, *ABC*, 16 de mayo de 1956.

¹⁵¹ Téllez Moreno: “Estrenos, *La revoltosa* en la Corrala”, *Hoja del lunes*, 7 de mayo de 1956.

¹⁵² “Estrenos, noticias, cuentos y chismografía. *Río Magdalena*”, *Hoja del lunes*, 14 de enero de 1957.

junto con un conjunto de actores, coros y cuerpos de baile¹⁵³. Ambientada en la Colombia de los años de Carlos IV, las críticas no fueron demasiado alentadoras, aunque Parada realizó un trabajo admirado por la crítica, que el público premió en su estreno, habiendo de saludar desde el palco escénico los autores¹⁵⁴. La obra fue calificada como un “límpido intento de opereta, género casi olvidado”:

“Intento, más que realidad. Confieso mi desilusión. No por el trabajo del maestro Parada, muy dentro de su línea pulcra, firme, de músico dueño de un oficio indudable. Desilusión, porque al anunciarse que Alfonso Paso, autor de comedias en triunfo –agudo, fácil, personal–, se embarcaba en esta nave lírica, pudo pensarse en un timón dirigido a otros derroteros, que buena falta hacen. (...) Los géneros han de renovarse. Las evoluciones de los estribillos líricos, como las bocas cerradas del coro; el valetudinario tenor cómico (...), la tiple cómica utilizada en el comienzo, son causa de vinculaciones de las que ni el propio maestro Parada se ha podido librar.”¹⁵⁵

Como es de suponer, la obra fue presentada en provincias. En el caso concreto de Sevilla, de nuevo con la empresa Lusarreta-Soler en el teatro Álvarez Quintero, la crítica consideró el éxito de la jornada del maestro Parada, “autor de una partitura jugosa, inspirada, y con momentos de especial fuerza melódica, que fueron subrayados con aplausos por el público”¹⁵⁶.

La Compañía Lírica Española concedió a sus creadores diferentes subvenciones, caso del concurso de empresas y compañías teatrales, que otorgó a los empresarios Carpio y Parada 300.000 pesetas “para el desarrollo de campañas de dicho género”¹⁵⁷. Así pues, no es de extrañar que ese mismo año la compañía, que contaba con Tomás Álvarez como primer barítono, decidiese iniciar una gira veraniega por provincias, donde repusieron, entre otras, *Doña Francisquita* o *El rey que rabió*. Los empresarios no escatimaron en gastos y, además, contaron con la ayuda de sus más íntimos, caso de Gombau, que hizo las veces de director de orquesta en función de noche para la obra cumbre de Amadeo Vives, interpretada en el teatro San Fernando por Ana M^a Olaria y Carlos Munguia –del teatro de la Zarzuela de Madrid–, Alfonso Goda, Enrique Fuentes, José Miguel Rupert, Rosy de Valenzuela, el ya citado Tomás Álvarez y Luisa de

¹⁵³ Según cartel del estreno. Véase, *ABC*, 11 de mayo de 1957.

¹⁵⁴ “Obras líricas. *Río Magdalena* en el Albéniz”, *La vanguardia española*, 23 de abril de 1957.

¹⁵⁵ A.F.C.: “Albéniz: estreno de *Río Magdalena*”, *ABC*, 23 de abril de 1957.

¹⁵⁶ Jim: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Álvarez Quintero. *Río Magdalena*”, *ABC* (Edición de Andalucía), 15 de mayo de 1957.

¹⁵⁷ Noticia presentada en los principales periódicos nacionales el 11 de junio de 1957, caso del *ABC* o *La vanguardia española*.

Córdoba, que había obtenido el Premio Nacional de Interpretación Lírica de 1956, con la primera bailarina Elvira Cristóbal.

La Compañía Lírica Española se desplazó hasta Cartagena con el mismo reparto para la presentación de la obra de Chapí, *El rey que rabió*, con motivo de los Festivales Artísticos Populares organizados por el ayuntamiento de la ciudad y el Patronato de Información y Educación Popular del Ministerio de Información y Turismo. Los decorados fueron proyectados para el aire libre por el propio Carpio y realiza dos por Ros que contó, además, con los figurines de Rafael Borque, la luminotecnia del neoyorkino Kiegl-Bros y el madrileño Benito Delgado y la dirección orquestal del maestro Font Sabate¹⁵⁸.

En abril de 1959 se estrenó en el Teatro Goya la revista *Cantando en primavera*, obra de José López Rubio, Jesús M. Arozamena, Víctor Ruiz Iriarte, Alfredo Mañas, Fernando Moraleda y Manuel Parada. Obra de extensa colaboración, para algunos autores supuso el primer acercamiento al mundo de la revista tras el encargo de Manuel Benítez Sánchez-Cortés, empresario del teatro: “Junto a la pura ironía de la revista en sí misma, las modas musicales del siglo XX. Después de la canción popular, filigrana del mas noble folklore, otra vez la sonrisa de la caricatura”¹⁵⁹, creando cada autor sus cuadros, situaciones, diálogos y algún cantable para que luego los músicos aportasen “la última y definitiva palabra”. La obra contó con un nutrido elenco de actores (Gracita Morales, Luisa Sala, Carlos Muñoz,...), la *vedette* María Asquerino, los cantantes Estrella Alsina y Fernando Montenegro, un grupo de bailarinas bajo la dirección del coreógrafo Alberto Portillo y figurines y decorados de Viudes, Zerolo y Anchóriz.

¹⁵⁸ Manuel Parada guardó el folletín del estreno, algo poco habitual en él y que sólo se repetirá de forma llamativa para las críticas y folletines de *La canción del mar*.

¹⁵⁹J. López Rubio, J. M. Arozamena, V. Ruiz Iriarte, A. Mañas, F. Moraleda, M. Parada: “Autocrítica”, *ABC*, 23 de abril de 1959.



Representación de *La estrella trae cola* (Fuente: ABC)

La estrella trae cola fue un proyecto realizado al año siguiente por quince autores: Quintero, Arozamena, Ardavín, Abraham, Alonso, Donato, García Morcillo, Guerrero, Lehar, Francis López, Moraleda, Padilla, Parada, Juan Quintero y Simons. La obra, representada en el Teatro de la Zarzuela, supuso problemas y rumores por la falta de consenso entre los citados autores –o sus herederos– acerca del cobro de los derechos de autor. Rumores a los que tuvo que poner freno Parada, por aquel entonces vicepresidente de la SGAE:

“No ha existido jamás la menor cuestión referente a este asunto, ni puede existir, porque cada autor cobra lo que debe cobrar según lo establecido reglamentariamente por la Sociedad General de Autores. El rumor no puede haber salido más que de un sentimiento de envidia, rencor o impotencia.”¹⁶⁰

La Compañía de Celia Gámez estrenó en enero de 1960, bajo la dirección de Lola Rodríguez Aragón, *La estrella trae cola*, representándose a la vez que la “aventura de verano con música”¹⁶¹ de Parada, *Elena, te quiero*: la primera, como ya comenté, en la Zarzuela; la segunda, en el Cómico. “Por fin (...) una auténtica comedia musical”¹⁶²

¹⁶⁰ Declaraciones de Parada, “El vicepresidente de la Sociedad de Autores desmiente un rumor sobre *La estrella trae cola*”, *Hoja del lunes*, 1 de febrero de 1960.

¹⁶¹ Según cartel publicitario. ABC, 20 de abril de 1960.

¹⁶² “Estreno, en el Cómico, de *Elena, te quiero*, de Vazsary, Ruiz Iriarte y Parada”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

escrita por Janos Vaszary y Víctor Ruiz Iriarte, consistente en dos actos divididos en ocho cuadros:

“La parte musical no está “incrustada”, con mayor o menor pretexto, en los cuadros. Los intérpretes, cuando cantan, cuando la música suena, realizan algo que resulta natural en el desarrollo de la comedia. Sin retorcimientos tan al uso, sin frases o recuerdos que intenten ambientar o justificar la melodía que vaya a darse a conocer... (...) Y una serie de melodías inspiradas –algunas predestinadas a una rápida popularidad–, que el maestro Parada, con exacto sentido de lo que debe ser una comedia de este tipo, ha sabido crear con gran acierto.”¹⁶³

La obra, con bocetos de decorados de Burmann y un pequeño conjunto musical de Mario Gómez, estuvo protagonizada por Lili Murati, Pedro Porcel, Rafael Alonso (que obtuvo gran éxito con esta obra) y Luis García Ortega.



Puesta en escena de *Elena, te quiero* (Fuente: ABC)

En los años sesenta, Manuel Parada continúa compaginando sus labores en el género lírico con ciertos quehaceres, como su vicepresidencia en la Sociedad Artística del Teatro de la Zarzuela (SATZ).

¹⁶³ Íbid.



Firma del acuerdo por el que se otorgaba la empresa del Teatro Goya a Conrado Blanco
De izda. a dcha: Parada, Blanco, Ardavín y Jiménez Quesada, asesor jurídico
(Fuente: SGAE)

En mayo de 1961, patrocinado por el ayuntamiento de Sevilla, la Compañía Lírica Amadeo Vives, dirigida por José Tamayo, programó para los días 24 al 30 de mayo en el teatro Lope de Vega una “gran temporada de zarzuela”. Se representaron las siguientes obras, en las que colaboró Parada: *Bohemios*, en versión de López Rubio y Rafael Ferrer; *La viuda alegre*, de Franz Lehár, en versión más moderna de Roger Junoy; *La boda de Luis Alonso*, en nueva versión arreglada de José M^a Pemán y Parada; *La verbena de la Paloma*, *Los gavilanes*, en nueva versión de José de Ramos Martín; *Pan y toros*, en versión de José M^a Pemán y Pablo Sorozábal; y, por último, *Doña Francisquita*. En el elenco artístico se encontraban las sopranos Ana M^a Olaria y Dolores Cava, la mezzosoprano Inés Rivadeneyra, los tenores Pedro Lavirgen y Alberto Águila y el barítono Luis Villarejo, entre otros. La temporada contó con el coro y ballet titulares, dirigidos el primero por José Perera y, el segundo, con coreografías de Alberto Lorca y Luisa Pericet. Además, Antonio Lauret hizo las veces de maestro orquestador y Benito Lauret de director musical.

La directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, presidida por el comediógrafo Joaquín Calvo Sotelo, concedió la Medalla de Oro (Teatro Lírico) de 1965 a Manuel Parada. Sin embargo, una de las obras que mayores éxitos y satisfacciones le reportó a Parada ve la luz en febrero de 1966, en parte consecuencia de

sus veraneos familiares en las costas gallegas. El maestro estrena junto con Antonio Quintero una zarzuela, *La canción del mar*, en el teatro de la Zarzuela dentro de la temporada oficial de teatro lírico nacional con Jorge Rubio como director, Emilio Burgos para los figurines, Joaquín Deus como director escénico, José Perera como director del coro titular y Alberto Lorca como coreógrafo del ballet titular. La obra contó con las sopranos Mari Carmen Ramírez, Mirna Lacambra, Paloma Mairant y Rosa Sarmiento, los tenores Rafael Anguita y Enrique de la Peña, los barítonos Pedro Farres, Vicente Sardinero, Enrique Suárez y Julio Catania como bajo cantante. Además, incluía a los actores Venancio Muro, José Carpena, Andrés García Martí, Nati Piñero, M^a Luisa Rodríguez y Ricardo Ojeda.

“Hemos situado la acción (...) en las costas de Galicia; pero esto no obedece a un propósito de encasillamiento forzoso (...) que hayan de (...) definirla como arrancada de la veta sentimental, artística o atávica de una determinada región española. (...) Las palabras de amor o desesperanza, el gesto de soberbia, el arrebato místico, la copla de ronda y el “maldito seas” tienen la misma resonancia entrañable en todos los ricones de España. (...) Tuvo que revestirse de acentos y melodías galaicos por imperativos de fidelidad y gratitud hacia sus protagonistas, que existen realmente y nacieron allá.”¹⁶⁴

Único estreno lírico de ese año, la zarzuela estuvo avalada por el Ministerio de Información y Turismo y por la Sociedad General de Autores de España, “unidos en el generoso y patriótico afán de resurgimiento y auge del teatro lírico español”¹⁶⁵. Como señaló el crítico de *ABC*, “Parada, con perfecta visión, no abusa de los aires gallegos, que, no obstante su belleza, imprimirían cierta monotonía a la partitura. Se adentra, con espléndido estilo, en una música de más amplitud e incluso de ritmos modernos”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ A. Quintero y M. Parada: “Autocrítica de la zarzuela *La canción del mar*”, *ABC*, 11 de febrero de 1966.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ J. Baro Quesada: “Estreno de *La canción del mar*, de Quintero y Parada, en la Zarzuela”, *ABC*, 13 de febrero de 1966.



Puesta en escena de *La canción del mar* (Fuente: Archivo Personal Manuel Parada)

La crítica madrileña fue muy elogiosa con Parada, “que con esta partitura parece haber alcanzado la plena madurez creadora”¹⁶⁷. Incluso su conocido Nicolás González Ruiz le dedicó unas palabras:

“Uno de nuestros compositores más preparados y de más efectiva maestría, ha respondido plenamente a lo que se esperaba de él, escribiendo a conciencia una partitura llena de solidez orquestal, de amplitud melódica y de variedad, dentro de la tónica unitaria que ha de tener una obra lírica, que ha de responder a personajes, a situaciones y a un ambiente que tiene que reflejar. (...) [La música] No es populachera, aunque no rechace, naturalmente, la fuente popular de inspiración; es rica en melodías, manteniendo una calidad y una elevación que le confieren dignidad y categoría, y está instrumentada con el arte que todo el mundo ha de reconocerle al maestro Parada”¹⁶⁸



Venancio Muro, Milagros Ponti, Mari Carmen Ramírez, Pedro Farrés y Mirna Lacambra, intérpretes, y Antonio Quintero y Manuel Parada, autores de *La canción del mar* (Fuente: ABC)

¹⁶⁷ J. L. Bugallo: “Mentidero del país”, *Hoja del lunes*, 28 de febrero de 1966.

¹⁶⁸ N. González Ruiz: “Estreno de *La canción del mar*, en la zarzuela”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

Amparada por los Festivales de España, organizados por el Ministerio de Información y Turismo, se presentó la *Antología de la zarzuela* en el mes de julio de 1966 en Barcelona en la Cascada del Parque de la Ciudadela y, en agosto, en la Plaza Mayor de Madrid. Puesta en escena por Tamayo con una orquesta de 45 profesores dirigidos por Eugenio M. Marco, fueron habituales, una vez más, los decorados de Burmann y los figurines de Emilio Burgos, Víctor M^a Cortezo y César Oliva. Entre los cantantes más destacados se encontraban la soprano ligera M^a Antonia Rey, los tenores Julio Julián y José Manzaneda, la soprano dramática Celia Landa y los barítonos Luis Villarejo y Raimundo Torres. A su vez, intervinieron los actores José Pello, Selica Pérez Carpio, Segundo García, Luis Bellido, Ángel Cáceres, Juan Pereira, Luis Frutos, Julia López Moreno y Pablo Pastor.



Cartel publicitario de la *Antología de la zarzuela* en Barcelona
(Fuente: *El mundo deportivo*)

La función incluyó fragmentos de *La linda tapada*, *Don Gil de Alcalá*, *La gran vía*, *La alegría de la huerta*, la *Canço d'amor i de guerra*, *La bruja*, *La Dolores*, *Las bodas de Luis Alonso*, *La tempranica*, *El niño judío*, *Adiós, Granada*, *Puñado de rosas*, *El saboyano* y *El cabo primero*. El espectáculo se inició con un fragmento de *El laurel de Apolo*, de Pedro Calderón de la Barca con música de Parada a partir de los temas originales de Hidalgo. La primera parte del espectáculo terminó con una escenografía y coreografía a base de *El soldadito español*, *Los voluntarios* y *Cádiz*. Además, el

espectáculo finalizó con una jota sobre fragmentos de *La Dolores*, en la que intervino “una comparsa bulliciosa y desbordante”¹⁶⁹.



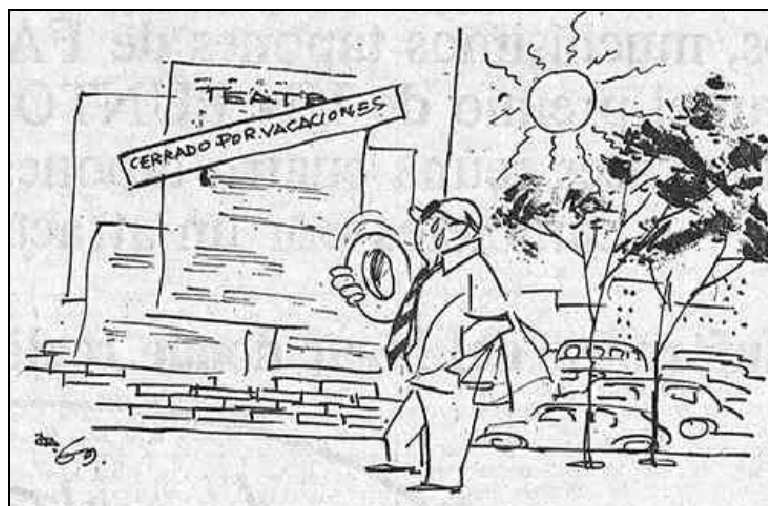
Celia Langa, Selica Pérez Carpio, Pilar López, Villarejo, José Manzanedas, el director Tamayo y el corrdinador musical, Parada (parte inferior derecha)
(Fuente: *Hoja del lunes*)

De nuevo amparada en los Festivales de España por el Ministerio de Información y Turismo, se presentó la *II Antología de la zarzuela* en el verano siguiente, dirigida por Tamayo con enlaces y partes originales del maestro Parada, coreografías de Aurora Pons, Paco de Alba y Alberto Lorca, escenografía de Sigfredo Baumann, figurines de Emilio Burgos y Víctor M^a Cortezo, y luminotecnia y sonido de la Compañía Lírica Amadeo Vives. Además del coro y ballet titular de la Compañía Amadeo Vives, el ballet de Paco de Alba y Aurora Pons, el Coro de Cantores de Madrid y la Rondalla Santa Cecilia –dirigidos por José Perera–, muchos rostros conocidos repitieron actuación: Conchita Domínguez, Dolores Ripollés, Marisol Lacalle, Julio Julián, José Manzaneda, Luis Villarejo, Raimundo Torres, Isidoro Gavari, Luis Frutos, Selica Pérez Carpio y, con carácter extraordinario, Victoria Canale. La función incluía *Cantiga XIII*, Cantares del libro del Buen Amor, El Vals de *Fuenteovejuna*, *El triste España sin ventura*, tonadilla *El Tripili*, *La revoltosa*, *Los diamantes de la corona*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *El barbero de Sevilla*, *La corte del faraón*, *Juegos malabares*, *Pan y toros*, *El gato montés*, *La calesera*, *El tambor de Granaderos*, *El bateo*, *La dolorosa*, *El baile de Luis Alonso*, *Alma de Dios*, *Las golondrinas* y *Gigantes y Cabezudos*.

El último gran éxito de Parada en el género lírico vino de la mano de *Tiovivo madrileño* (1969), solicitado por el teatro de la Zarzuela para ser representado en ese

¹⁶⁹ A: Martínez Tomás: “Se inician los Festivales de España. *La antología de la zarzuela*, selección y escenificación de José Tamayo”, *La vanguardia española*, 17 de julio de 1966.

mismo lugar según dictámen de la Junta de Apreciación de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. El maestro realizó los arreglos, enlaces y direcciones musicales, mientras que Ángel F. Montesinos se encargó del guión y la dirección escénica, Emilio Burgos de los bocetos y José Zamora de los figurines. Con motivos procedentes de éxitos del género chico y de la revista española, Parada contó con los actores Amparo de Lerma, Emilio Laguna, las hermanas Fernanda y Paloma Hurtado, Venancio Muro, Francisco Cecilio, Margarita Calahorra, Carmen Segarra y Antonio Cerro. Entre los cantantes, las sopranos ligeras Carmen Zavala y Conchita Criado, la soprano dramática M^a Asunción García, el tenor Miguel de Alonso y los barítonos Luis Cantera y Julián Ortelle, con la colaboración –una vez más– de Luisa de Córdoba, el ballet titular coreografiado por Alberto Lorca y los primeros bailarines Manolo Linares y María Gloria.



Caricatura del maestro Parada, cansado de tanto trabajo en los meses veraniegos (Fuente: *Hoja del lunes*)

3.2.3 Parada y la SGAE: género lírico, cine y televisión

Manuel Parada compagina sus tareas como compositor con el cargo de Consejero de la SGAE, entidad en la que participa desde el año 1953¹⁷⁰, siendo reelegido durante varios años consecutivos. Era norma bastante generalizada la reelección del Consejo de Administración, con lo que no fue una sorpresa que Parada

¹⁷⁰ Tras revisar las actas de las Juntas Generales de la SGAE y realizar un exhaustivo vaciado de prensa, no encontré constancia de su participación en la citada entidad anterior a esta fecha.

fuese reelegido en 1954, junto con los compositores Manuel López Quiroga, Federico Moreno Torroba, Fernando Moraleda y José Muñoz Molleda. Ese año significó la vacante del compositor Juan Quintero –cargo que ocupó Molleda– ante la perspectiva de hacerse cargo de la jefatura de la sección cinematográfica¹⁷¹. La Sociedad de Autores Cinematográficos (dentro de la SGAE) había sido creada en 1934 con la intención de incluir también a autores (guionistas, directores,...) del medio. Entre los directivos de la junta de la SGAE se encontraba Eusebio Fernández Ardavín y la gerencia había recaído en manos de José Fornas por “ser abogado competentísimo en cuestiones de propiedad intelectual”¹⁷², además de su experiencia artística y cinematográfica.

En 1958, Moreno Torroba no es reelegido vicepresidente (escrutinio del 9 de mayo de 1958), ante lo cual el nuevo Consejo, al que se incorpora el escritor de la “otra” generación del ’27, José López Rubio, nombra a Parada en el cargo de vicepresidente y consejero delegado a Jesús María de Arozamena. A partir de entonces es constante la aparición de Parada en actos públicos en calidad de vicepresidente de la SGAE, como durante los actos en memoria de Chapí ante el monumento erigido en el Paseo de Coches del Retiro, donde también estuvieron Jesús M^a de Arozamena, familiares de Chapí y numerosos autores y actores¹⁷³. Asimismo, Parada asistió junto con José M^a Arozamena al acto conmemorativo del centenario del nacimiento del escritor palentino Sinesio Delgado en representación de la SGAE¹⁷⁴.

Se torna frecuente su presencia en actos como la concesión de la Medalla de Oro de Madrid al presidente de la SGAE, Fernández Ardavín, por parte del alcalde de la ciudad, el 23 de diciembre de 1960. La principal razón para la concesión de este premio fue “la brillante tarea realizada por la Sociedad en beneficio del arte escénico y, sobre todo, el esfuerzo que ha supuesto y supone la reconstrucción del teatro de la Zarzuela y sus sostenimiento”¹⁷⁵.

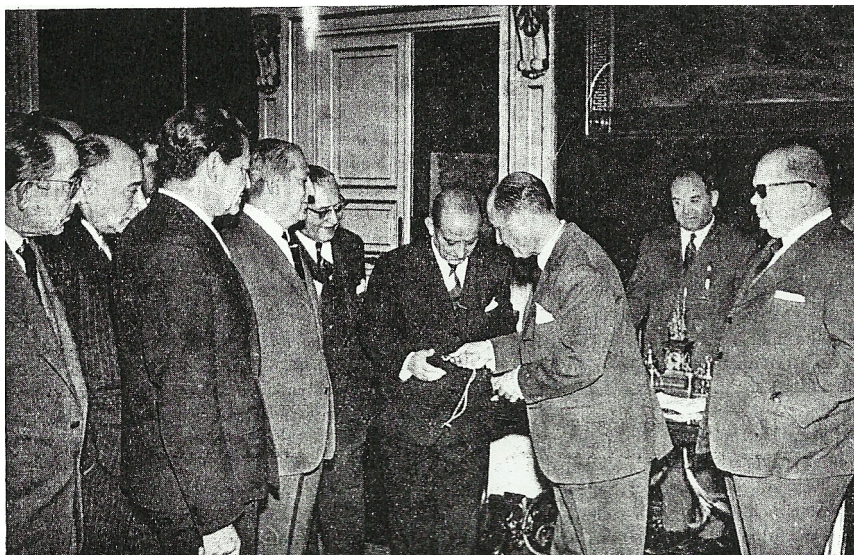
¹⁷¹ “Elecciones en la Sociedad General de Autores”, *La vanguardia española*, 29 de mayo de 1954.

¹⁷² “Nuevo organismo. La Sociedad de Autores Cinematográficos”, *La vanguardia española*, 30 de noviembre de 1934.

¹⁷³ “Cincuentenario de la muerte de Chapí. Se celebraron varios actos en su memoria”, *Voluntad*, 22 de marzo de 1959.

¹⁷⁴ “El centenario del nacimiento de Sinesio Delgado”, *ABC*, 11 de diciembre de 1959.

¹⁷⁵ “La Medalla de Oro de Madrid a la Sociedad de Autores”, *La vanguardia española*, 24 de diciembre de 1960.



Entrega de la Medalla de Oro de Madrid a la SGAE. Parada es el primero a la derecha (Fuente: Archivo de la SGAE)

Las Actas de las Juntas Generales de la SGAE también destacan la concesión de la cruz de Oficial de la Legión de Honor francesa a Fernández Ardavín por el embajador M. Roland de Margerie. A esta “sencilla ceremonia”, que se desarrolló en la biblioteca de la SGAE el 8 de febrero de 1961 asistieron no sólo altos cargos de la SGAE, sino también “las señoras de Fernández Ardavín, Parada y Moreno Torroba”, así como altos cargos de la embajada francesa y la SGAE –Calvo Sotelo, Parada, Arozamena, Halffter, Ruiz de Luna, López Rubio o Ruiz Iriarte, entre otros.

Manuel Parada también estuvo presente, en un almuerzo en honor del “ilustre y fecundo comediógrafo” Alfonso Paso el 6 de mayo de 1961. Figuras relevantes del mundo del teatro “llenaron por completo el amplio salón”, aunque no se encontraba Fernández Ardavín por problemas de salud. Tras una cuartilla introductoria de Calvo Sotelo (sustituyendo a F. Ardavín), “enjundiosa, donosa y netamente castellana”¹⁷⁶, hablaron en el homenaje Lola Membrives, Mary Carrillo, Conrado Blanco y Manuel Parada (como vicepresidente de la SGAE).

¹⁷⁶ “Almuerzo de homenaje a Alfonso Paso”, Hoja del lunes, 8 de mayo de 1961.



Alfonso Paso rodeado por las actrices Lola Membrives e Isabel Garcés, Parada –izda. foto– y J. Calvo Sotelo (Fuente: Archico de la SGAE)

El 25 de Septiembre de 1961 se inauguró en Madrid la VI Reunión Internacional de Derechos de Autor, coincidiendo con la X Reunión del Comité Permanente de la Unión de Berna para la protección de obras literarias y artísticas. Al acto inaugural en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional asistieron, entre otros, el ministro de Educación (Jesús Rubio García-Mina), así como el comisario general de la Oficina Británica de Patentes y jefe del Departamento de Propiedad Intelectual del Ministerio de Comercio (Gordon Grant). La representación española estuvo presidida por el maestro Parada, vicepresidente de la SGAE, que contó, además, con la presencia del Rector de la Universidad de Madrid (Royo Villanova) y el director general de Archivos y Bibliotecas (García Noblejas)¹⁷⁷.



X Reunión del Comité Permanente de la Unión de Berna y VI del Comité Intergubernamental del Derecho de Autor de la UNESCO. Parada en el Centro (Fuente: Archivo de la SGAE)

¹⁷⁷ “La primera sesión en la Biblioteca Nacional”, *La vanguardia española*, 26 de septiembre de 1961.

Por su situación en la SGAE, Parada debió de ejercer como jurado en dos festivales importantes: el de la canción española de Benidorm y en el habaneras de Torrevieja, presidente del jurado desde el año 1957 estableciendo la modalidad de polifonía, lo que le confirió al certamen una mayor proyección. De nuevo en condición de vicepresidente de la SGAE, Parada asistió al festival de la canción de Benidorm durante los días 9 y 11 de julio de 1959. Además de Jesús Fueyo, Delegado Nacional de Prensa, también se encontraban como vocales José Cubiles, Xavier Montsalvatge, Dionisio Porres, Emilio Romero (director de *Pueblo*), Vicente Cebrián (director de *Arriba*), Manuel Augusto García Viñolas, César González Ruano y Enrique Franco – José Luis Ferrer actuó como secretario. El festival, organizado por la red de emisoras del Movimiento, causó gran expectación y un mes antes ya se hacía “difícil el alojamiento”¹⁷⁸. El II Festival de la Canción Mediterránea se celebró al año siguiente y, de nuevo, contó con el maestro Parada, aunque en este caso en calidad de compositor: junto con Jesús M^a de Arozamena compuso una de las canciones seleccionadas por la comisión para ser interpretadas en el festival (no consta título). La presencia de la estrella italiana Tony da Lara garantizaba el éxito de la edición, retransmitida por EuroVisión para toda Europa¹⁷⁹.

Tengo constancia de la participación de Manuel Parada como jurado en el festival de habaneras de Torrevieja desde su cuarta edición y en años sucesivos, aunque no consecutivos. Sin embargo, la coincidencia de los maestros Parada, Jesús Romo Raventós y Salvador Riuz de Luna como únicos miembros del jurado desde esta cuarta edición me llevan a suponer que cumplieron estas funciones durante todas las ediciones hasta 1973, fecha de la muerte de Parada. El IV Certamen Nacional de Habaneras se celebró en Torrevieja entre los días 10 y 19 de agosto de 1958, debiendo interpretarse 3 habaneras obligadas, dos habaneras de carácter libre y dos composiciones, también libres, del folclore español o hispanoamericano. Las habaneras obligadas habían sido escritas por los miembros del jurado: *El trabajo y el amor*, con letra de F. Ardavín y música de Parada; *Enterradme en la playa*, con letra de Rafael Duyos y música de Jesús Romo; y *Volverás*, con letra de Federico Muelas y música de Ruiz de Luna¹⁸⁰.

¹⁷⁸ “El Festival de la Canción se celebrará en Benidorm los días 9, 10 y 11 de julio”, *Hoja del lunes*, 29 de junio de 1959.

¹⁷⁹ “II Festival de la Canción Mediterránea”, *La vanguardia española*, 31 de julio de 1960.

¹⁸⁰ “El IV Certamen Nacional de Habaneras”, *ABC*, 8 de abril de 1958. Una edición posterior del ABC señalaba que la canción compuesta por Ardavín y Parada se titulaba *Habanera del cañaveral*, entonada por el orfeón valenciano *El Micalet*. Destacó asimismo que el coro *Carmin*, de Pola de Siero, consiguió el primer premio en el apartado de “Pequeños conjuntos”. *ABC*, 19 de agosto de 1958.

El V Certamen de Habaneras, celebrado entre los días 9 y 15 de agosto de 1959, tuvo una asistencia de público superior a la de años anteriores¹⁸¹. El premio de composición fue otorgado a la habanera *La Cuba del Manglar*, con letra de Pedro Llabrés y música de Joaquín Gasca y, como novedad, se alternaron las noches del certamen con representaciones teatrales en el mismo recinto: *Los tres etcéteras de Don Simón*, de Pemán; *Juicio contra un sinvergüenza*, de A. Paso; y, por último, *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams¹⁸². Además, aunque la inauguración fue retransmitida al Levante, el día 15 la retransmisión tuvo carácter nacional. El siguiente año del que tengo constancia, 1962, coincidió con el VIII certamen y, como ya señalé, volvieron a repetir los 3 músicos como jurado; en este caso, la SGAE ofrecía un premio de 10.000 pesetas a la mejor habanera presentada a concurso, que quedó desierto. Aún así, el certamen crecía en expectación, puesto que a la velada de clausura asistieron más de 14.000 personas¹⁸³.

Las cosas continúan más o menos igual durante los años siguientes. La popularidad del certamen –incluido en el plan nacional de festivales de España– continuaba creciendo. Prueba de ello es la llamada de atención del periódico gijonés *Voluntad*, que señalaba la participación de la agrupación coral de Oviedo en esta IX edición¹⁸⁴. Aunque en ediciones siguientes se presentaron como piezas “obligadas” composiciones de otros autores, el hecho de que en los años durante los cuales Parada no ejerció como vicepresidente o delegado de la SGAE continuase al frente del certamen, hace suponer la importancia de este músico.

Parada no sólo ejerció como compositor o jurado en certámenes de canción debido a sus diferentes cargos en la SGAE. Probablemente influenciado por sus habituales veraneos familiares en Galicia, el maestro compuso el *Cantar de Queimada*, con letra de Isorna, que recibió una dotación económica de 10.000 pesetas al ganar –por unanimidad– en premio Mestre Xohán, convocado una sola vez por Información, Turismo y Educación Popular de Pontevedra en 1965¹⁸⁵. En julio de ese mismo año, Parada participa en el Festival de Pontevedra, como exponente de la “canción moderna, (...) melodía frívola, con ritmos exóticos, letras de circunstancias” y “una canción de

¹⁸¹ “Clausura del V Certamen Nacional de Habaneras”, *La vanguardia española*, 18 de agosto de 1959.

¹⁸² “Jurado para el V Certamen Nacional de Habaneras”, *ABC*, 7 de agosto de 1959.

¹⁸³ “Premios de habaneras”, *Hoja del lunes*, 20 de agosto de 1962; “Concesión de premios del certamen de habaneras en Torrevieja”, *La vanguardia española*, 17 de agosto de 1962.

¹⁸⁴ “Certamen de habaneras en Torrevieja. Participará la agrupación coral de Oviedo”, *Voluntad*, 7 de agosto de 1963.

¹⁸⁵ “Notas breves”, *Hoja del lunes*, 24 de mayo de 1965.

concierto, intemporal, con menos fuerza directa inmediata pero de cierto con más posible futuro en la historia de la música”. Junto con Antón García Abril –su discípulo predilecto–, López Varela, Julián Bautista, Carmen Santiago de Merás o Antonio Iglesias Vilarelle, entre otros, Parada puso música al festival, “digna, sin ambición, al margen de cualquier finalidad de sensacionalismo, popularidad y, excusado afirmararlo, triunfo comercial”.

Antonio Fernández-Cid, al referirse el año siguiente al festival de Pontevedra (1966), no dudó en señalar que ningún músico “de importancia” faltaba a la cita. Subrayaba, además, que en los años en que se había desarrollado el festival (1966 cumplía con la 7ª edición), Galicia había conseguido reunir casi un centenar de canciones de concierto basadas en textos de escritores ilustres como Rosalía de Castro o Augusto y Álvaro de las Casas. Y anotaba, por último, que importantes compositores catalanes habían contribuido a esta labor, caso de Manuel y Alberto Blancafort, Miguel Asins Arbó, Federico Mompou, Xavier Montsalvatge, Eduardo Toldrá o Manuel Valls, revelando así la diversidad y unidad de la patria¹⁸⁶. A lo largo de la historia del festival, Parada acudió a su llamada en diversas ocasiones como compositor, estrenando obras que pasaron a formar parte de su legado marcadas por un festival de éxito con unánime aceptación.

Parada y López Rubio cesan en sus funciones en la dirección de la SGAE en 1962, permaneciendo el primero inactivo hasta 1968. Aún así, es frecuente su aparición en algunas comisiones de investigación, caso de la Comisión Revisora del reparto de derechos cinematográficos, creada el 21 de abril de 1964. La comisión estaba formada por los escritores Arozamena, García Herranz, Sánchez-Silva, Masó Paulet y Tamayo Castro y los compositores Parada, Ruiz de Luna, García Abril, Gombau y Muñoz Molleda. Se retomaba así un asunto de difícil solución, puesto que en 1961 y en representación de la SGAE, Parada, Arozamena y Ruiz Iriarte habían firmado un contrato de reciprocidad con las autoridades mexicanas para que en ambos países se vigilase la percepción de los derechos de autor oportunos¹⁸⁷.

Ese mismo año se trató en Asamblea General de la SGAE el nuevo contrato firmado entre ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) y SGAE. El maestro Parada preguntó entonces por las condiciones del contrato, tras lo

¹⁸⁶ “Pontevedra: Un cancionero galaico de concierto en el Festival de Lérez”, *La vanguardia española*, 27 de julio de 1966.

¹⁸⁷ “Los autores de España arreglan sus cuentas con los de México”, *Hoja del lunes*, 11 de diciembre de 1961.

cual expuso que, puesto que la cantidad cedida por la ASCAP era como un equivalente de los derechos que no se percibían por las películas españolas proyectadas en EE.UU., dicha cantidad no debía pasar a gastos e ingresos generales, sino destinarse a la Sección de Cinematografía y Televisión, para compensar a los autores por las escasas recaudaciones obtenidas en Norteamérica. Asimismo, solicitó que se enviaran a Italia dos técnicos para examinar la situación de la Sociedad Italiana en lo referente a los autores españoles. El 22 de noviembre de 1962, fecha de la Junta General ordinaria de Cinematografía y Teatro, el conflicto planteado por los exhibidores cinematográficos continuaba. El informe de Arozamena dio pie a un debate en el que participaron activamente Ardavín, Parada, López Rubio y Vizcaíno Casas acerca de las gestiones realizadas por la Sección de Cinematografía y Teatro puesto que la televisión adquiría cada vez más importancia en cuanto a los derechos de autor.

1968 trajo consigo la jubilación de Juan Quintero, que había continuado su labor al frente de la Sección de Cinematografía. En su lugar, el consejo nombra a Parada director de la sección y decide crear un nuevo puesto dadas las necesidades surgidas, nombrando así subdirector a Manuel Tamayo. Parada alternaría este cargo en los años siguientes con el de subdirector de la Sección de Cinematografía y Teatro, para finalmente ser nombrado director de la Sección de Televisión en 1970, cargo que ocuparía hasta su repentina muerte en 1973.

3.2.4 Parada y el cine: una relación compleja

Teniendo en cuenta que me detendré con mayor profusión en los capítulos 4, 5 y 6 en la música para cine de Manuel Parada, pretendo en este apartado realizar un bosquejo de su producción cinematográfica, con pequeñas concesiones a películas en las que la prensa hizo mayor hincapié debido a su importancia socio-política. Cuando a Parada se le preguntaba a finales de los cuarenta sobre posibles estrenos de obras nuevas era bastante categórico: “No tengo tiempo material. Me he entregado de lleno al cine. Además, en España, el músico compositor, a base de obras de concierto, no puede vivir. Hay obras que no llegan a producir lo necesario para la copistería”¹⁸⁸. Manuel Parada se embarca de lleno en el cine porque, entre otras cosas, estaba muy bien pagado. Revisando los cuadros técnicos de los expedientes de películas en el Archivo de

¹⁸⁸ “Manuel Parada acapara las partituras del cine español. Es el músico de moda”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

Censura de Alcalá de Henares, encontré que sus primeras películas le generan una nada desdeñable cantidad aproximada de 50.000 pesetas, sueldo idéntico al de secundarios de lujo, máxime teniendo en cuenta que el director cobraba más o menos unas 250.000 pesetas. Conforme avanzan los años, la nómina de Parada evoluciona muy lentamente, al contrario que la del resto de realizadores o actores; tanto es así, que los primeros actores o actrices pasarían a cobrar unas 800.000 ó 900.000 pesetas y Parada se mantendría en unas 65.000¹⁸⁹.

Así las cifras, no es de extrañar que a principios de la década de los cincuenta, cuando ya había realizado grandes obras para el celuloide, se decantase por la actividad profesional en el género lírico teniendo en cuenta que –como ya señalé antes– el compositor “quedó hartó” del mundo cinematográfico. En este sentido, el recorrido de Parada es inverso al de otros colegas: en general, pretendían introducirse en el mundo del celuloide tras una carrera en el teatro musical, mientras que Parada compaginó desde sus comienzos cine y música incidental para teatro, seguridad económica que le permitió embarcarse en el género lírico con cierta soltura y el conocimiento del medio y sus profesionales, caso de Luca de Tena, Tamayo o López Rubio.

Pese a que su actividad cinematográfica decae en la década de los sesenta, su ocupación profesional siempre estará marcada por la composición musical para películas, iniciada con *Raza* –previo concurso–, cuya famosa marcha *Pasan los almogáraves* se convirtió en icono musical del régimen, pasando a engrosar las listas del repertorio militar español¹⁹⁰. Parada compuso la música de algunas de las películas más destacadas de la filmografía española del franquismo y no se limitó a un género concreto: trató la comedia y el drama, el cine histórico y el bélico, el cine de autor y el religioso. Su filmografía es tan extensa que resulta prácticamente inabarcable en un solo estudio; unas doscientas películas son claro exponente de ello. Su capacidad de adaptación a los distintos modos de ambiente y una gran rapidez en la concepción de ideas se convirtieron con los años en sus señas de identidad, así como una fiel ambientación escénica y la claridad de su escritura.

La popularidad de Parada creció de manera exponencial tras la aparición de *Raza*. No era demasiado frecuente que los críticos de cine se extendiesen en cuestiones

¹⁸⁹ Los datos son orientativos para exponer mi discurso. En análisis posteriores arrojo datos concretos en determinadas películas.

¹⁹⁰ No fue éste el único himno que escribió Parada. De hecho, el *Himno de los Paracaidistas* del Ejército de Tierra y el *Himno Nacional* de Guinea Ecuatorial son obras suyas.

musicales en reseñas periodísticas más allá de la cita del compositor; en el caso de Parada, su nombre se vuelve recurrente desde 1941:

“La música de *Raza*, concebida y compuesta bajo un punto de vista de unidad temática, ofrece en toda la acción en que se precisa un apoyo emocional auditivo de acuerdo con el momento estético. El tema básico de carácter heroico, subraya todos los momentos con las narraciones de actos en que el heroísmo de nuestra raza se puso de manifiesto.

Sobresaliendo por encima de la gran masa orquestal que juega el motivo del preludio con sonoridades brillantes, y al final se convierte en marcha triunfal, vigorosa y amplia, que por fin cede el paso al *Hossana* en un momento emocionadísimo de la película que canta un nutrido coro de niños.”¹⁹¹

Tras películas como *Aventura* (Jerónimo Mihura, 1942), colaborando desde el comienzo de su carrera en el cine con miembros de la “otra” generación del ’27, Parada escribe la música para otro clásico de la filmografía española en 1943, *El escándalo*, de nuevo con José Luis Sáenz de Heredia, que contaba con actores muy conocidos en la época, caso de Armando Calvo, Manuel Luna, Trinidad Montero, Mercedes Vecino, Guillermo Marín y Porfiria Sanchiz –habituales los dos últimos de los escenarios del Español–:

“Yo estoy muy satisfecho de todo lo que me han hecho hasta ahora en todas mis películas, y de *El escándalo* estoy encantado. Sáenz de Heredia es un artista excepcional; percibe y comprende la música maravillosamente. Mi música ha sido cuidada con un cariño y atención que la modestia de ella no se la merecía”¹⁹².

El escándalo condiciona el trabajo de Parada, cada vez más reivindicativo, sobre el resto de su obra compositiva. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) y el gran éxito de la habanera *Yo te diré* de Jorge Halpner –icono por excelencia de la pérdida noventayochista en la voz de Nani Fernández–, *Mariona Rebull* (J. L. Sáenz de Heredia, 1947) y *Alhucemas* (José López Rubio, 1948) –la primera y la última también mantienen una temática “de cruzada”–, no hacen sino acrecentar su popularidad, que sigue aumentando con títulos como *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949) –con la mexicana María Félix trabajando en el país– o la versión cinematográfica de la zarzuela *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1949), protagonizada esta versión fílmica por Carmen Sevilla y Tony Leblanc.

¹⁹¹ “La partitura musical de *Raza*, compuesta por el maestro Parada en interpretada por las orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica, coaligadas”, *Alcázar*, 31 de diciembre de 1941.

¹⁹² Entrevista a Manuel Parada. *Radiocinema*, 30 de septiembre de 1943.

En 1949 consigue el Premio Anual del Círculo de Escritores Cinematográficos por *La vida encadenada* (A. Román, 1948). Con *La vida encadenada* ocurrió algo muy parecido a *Los últimos de Filipinas*: Parada compuso los bloques no diegéticos y Jorge Halpner la canción diegética principal; en este caso, *Dámelo*. Ese mismo año compone música para películas como *Las aguas bajan negras* (J. L. Sáenz de Heredia, 1948), que trata el tema de la minería en Asturias y *Confidencia* (J. Mihura, 1948), donde Julio Peña y Sara Montiel vuelven a encontrarse tras *Alhucemas*. El estreno de *El capitán de Loyola* (J. Díaz Morales, 1949) en el Callao fue seguido muy de cerca por la prensa, que pudo acercarse a Rafael Durán, Mary Delgado, Aurora Bautista o Maruja Asquerino, “estrellas” de nuestro cine¹⁹³. El II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano concedió al maestro el premio a la mejor música por la partitura de *La noche del sábado* (R. Gil, 1950), de nuevo con María Félix como protagonista.

En los años cincuenta, Parada se embarca en producciones de temática taurina, como *Los clarines del miedo* (A. Román, 1958), con Francisco Rabal, que supuso otro Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1958 a la mejor música original, *El litri y su sombra* (R. Gil, 1959) o, ya en los años sesenta, *Currito de la Cruz* (R. Gil, 1965), cuya función de estreno corrió a beneficio de la Asociación de Auxilios Mutuos de Toreros: “Y aún anda *Currito de la Cruz* lleno de músicas, de alegres o tristes músicas, que suena la ingeniosa inspiración de Manuel Parada en un aire o en otro según caen las pesas de la historia”¹⁹⁴. Coincidiendo con la festividad de San Juan Bosco (patrono cinematográfico), el Sindicato Nacional del Espectáculo concedió a Manuel Parada –en ese momento vicepresidente de la SGAE– el premio en la categoría musical por *Mi calle* (1960), la única colaboración de Parada con el polifacético Edgar Neville en su última película. Además, ese mismo año recibe la medalla a la mejor música en los premios anuales del Círculo de Escritores Cinematográficos por el conjunto de su labor.

Tras haber puesto música en los años cuarenta a la vida de un misionero español en la India en *La mies es mucha* (J. L. Sáenz de Heredia, 1948), Parada se embarca en los años sesenta en otras dos aventuras religiosas: *Fray Escoba* (R. Torrado, 1961) y la especialísima versión de *Teresa de Jesús* de Juan de Orduña (1962). Con Torrado inicia una trilogía muy interesante con un protagonista mulato llegado de Cuba, René Muñoz, que también protagonizaría –tras dar vida a San Martín de Porres (o Fray Escoba)–

¹⁹³ *Primer Plano* 443, 10 de abril de 1949.

¹⁹⁴ G. García Espina: “*Currito de la Cruz*”, *ABC*, 2 de julio de 1965.

Cristo negro (R. Torrado, 1962) y *Bienvenido Padre Murray* (R. Torrado, 1964), *western* un tanto “atípico”. El Sindicato Nacional del Espectáculo volvió a concederle en 1962 el premio en la sección musical por el conjunto de su labor y, especialmente, por su película *Cristo negro* (Ramón Torrado, 1962): “La película lleva una hermosa banda musical de Manuel Parada –el maestro “Pilín” para los amigos– (...) confirmando así, una vez más, la admirable especialización del músico en estos sonos cinematográficos”¹⁹⁵. Además, en la sección de mejor película obtuvo el premio *Dulcinea* (Vicente Escribá, 1962), y en la sección de exaltación religiosa y valores morales, *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962) para las que también había compuesto la banda sonora. El premio no resulta una sorpresa para la crítica:

“El Sindicato Nacional del Espectáculo ha otorgado una vez más el premio nacional del año a la mejor labor musical en el campo de la cinematografía al maestro Manuel Parada, que con tanta brillantez y continuidad realiza estos cometidos nada fáciles y de importancia suma para el buen resultado de los *films*.”¹⁹⁶

Los años sesenta significaron para Parada el advenimiento de nuevas técnicas cinematográficas y músicas que lo obligaron a adaptarse al medio. Absorto como estaba en la composición para el género lírico, eligió las películas que más le interesaba musicar, algunas por cuestiones económicas, otras porque la partitura precisaba de no demasiada dedicación. En cualquier caso, no debe menospreciarse su última etapa, puesto que tiene composiciones muy interesantes con influencias diversas que, si bien se salen de los límites de este trabajo, no deberían dejarse de lado en el análisis global de la filmografía del autor. Parada escribe música para películas como *Una chica casi formal* (Ladislao Vajda, 1963), *Vamos por la parejita* (Alfonso Paso, 1969), *No somos ni Romeo ni Julieta* (A. Paso, 1969) o *Con ella llegó el amor* (Ramón Torrado, 1970). *Un adulterio decente* (R. Gil, 1969) fue, según los carteles publicitarios, un “éxito arrollador” para el que Parada compuso la banda sonora mientras Algueró escribía las canciones en una película protagonizada por su entonces mujer, Carmen Sevilla.

La versión cinematográfica de la comedia de Alfonso Paso *Los pobrecitos*, titulada *El sol en el espejo* (A. Román, 1963), representó oficialmente a España en el X Festival Internacional de San Sebastián. Además de un reparto con Luis Dávila, José Isbert, Maruja Asquerino, Ismael Merlo y Gracita Morales, la película destacaba por la

¹⁹⁵ G. García Espina: “Real Cinema y Torre de Madrid: *Cristo negro*”, *ABC*, 12 de marzo de 1963.

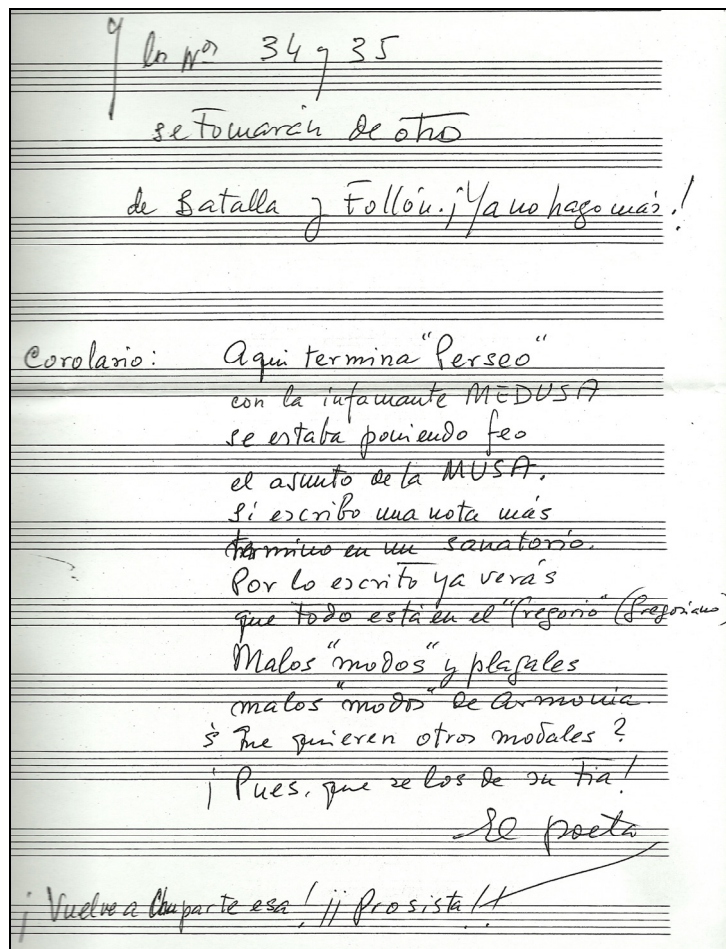
¹⁹⁶ “Noticiero musical”, *Blanco y negro*, 2 de marzo de 1963.

presencia del Premio “Revelación” Yvonne Bastien, por su actuación a lo largo de la película. Para este film, Manuel Parada compuso una partitura que “la hizo sonar en la prudente y nostálgica medida necesaria”¹⁹⁷.

Parada realizó música para diversas coproducciones, lo que le permitió trabajar en estudios de Roma y París, donde también grabó música cinematográfica para productoras de estos países y actuó como director ocasional de orquestas cinematográficas. Esto le permitía seguir grabando con orquestas, puesto que en España ya no había demasiado presupuesto –salvo excepciones– y se habían recortado los conjuntos instrumentales de forma notable. Parada se quejaba entonces de la falta de seriedad de los músicos de CineCittà, que comenzaban las grabaciones con retraso y eran tan puntuales en el cierre de la actividad que, en ocasiones, obligaban al equipo completo a volver al día siguiente por tan sólo cinco minutos restantes de música para concluir la grabación. En 1965 se estrena *El valle de los hombre de piedra* (Alberto de Martino, 1962), coproducción hispano-italiana –Copercines y Cineproduzione Emo Bistolfi–, versión libre de las peripecias de Perseo y Andrómeda a la que el maestro dedicó unos versos en un momento de inspiración y cansancio¹⁹⁸:

¹⁹⁷ G. García Espina: “Carlos III: *El sol en el espejo*”, ABC, 9 de julio de 1963.

¹⁹⁸ Es frecuente en sus manuscritos que Parada y sus copistas concediesen pequeñas licencias al humor entre arduas sesiones de trabajo.



Caligrafía de Parada al final de un borrador (Fuente: Biblioteca Nacional)

Las coproducciones del género *western* dieron pie a numerosas cintas del gusto del público español, caso de *Cabalgando hacia la muerte* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1962), *El vengador del sur* (Mario Siciliano, 1969) ó *Dos hombres van a morir* (Rafael R. Marchent, 1969). *Kid Rodelo* (Richard Carlson, 1966) contó con una sorprendente amalgama actoral: Don Murray, Janeth Leigh y Broderick Crawford como protagonistas extranjeros y Julio Peña y José Nieto como actores españoles, conocidos – sobre todo– por su trabajo en el cine de “cruzada”.

Las canciones de Joselito se volvieron indispensables en *Los dos golfillos* (1960) *Loca juventud* (1964) o *La vida nueva de Pedrito Andía* (R. Gil, 1965), de Cesáreo González, basada esta última en la novela de Rafael Sánchez Mazas sobre la adolescencia, que en determinandos momentos respira aire zarzuelero. Recuerda una de las hijas de Parada, M^a Luisa, que en *Loca Juventud* Joselito tenía que interpretar 3 canciones escritas en francés, idioma que no hablaba y, como ella había pasado el verano en Francia, se encargó de intentar enseñarle fonética y le transcribió al español

las canciones para que, por su falta de pronunciación francesa, fuese capaz de sincronizar letra y música con su profesor de canto¹⁹⁹.

En *El marino de los puños de oro* (R. Gil, 1968) la participación de Parada se redujo a muy pocos minutos de metraje; así, el silencio musical se convirtió en tónica dominante en esta producción, que contaba con el púgil Pedro Carrasco como reclamo publicitario, pese a que se hablase en las críticas de “unos entonados fondos musicales de Manuel Parada”²⁰⁰. *El hombre que se quiso matar* (R. Gil, 1970) es una secuela del mismo director de otro film realizado en 1941 –la primera protagonizada por el actor de posguerra Antonio Casal, en la segunda versión actúa Tony Leblanc– para el que Parada compuso la banda sonora tras una primera incursión de José Ruiz de Azagra.



Cartel publicitario de *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970)
(Fuente: ABC)

Tras componer la banda sonora de *El relicario* (R. Gil, 1970), protagonizada por Carmen Sevilla y Arturo Fernández, Parada escribe la música para *La otra residencia* (A. Paso, 1970), donde el autor se basa en una película de terror para realizar una cinta cómica con Florinda Chico y José Luis López Vázquez como protagonistas y un Armando Calvo en el papel de psiquiatra. Al año siguiente, Parada consigue el Premio del Sindicato del Espectáculo por *Nada menos que todo un hombre* (R. Gil, 1971), basada en la obra de Unamuno, esta vez con Analía Gadé y Francisco Rabal en los papeles principales:

“El maestro Parada ha compuesto una magnífica partitura que acompaña la acción, la subraya en los momentos de gran tensión dramática y en todo momento crea el clima

¹⁹⁹ Entrevista realizada a la familia Parada (2007).

²⁰⁰ “Cine. *El marino de los puños de oro* (los remedios y villasis)”, ABC, 19 de octubre de 1968.

sonoro adecuado al conflicto unamuniano y a la expresión plástica de la película. Así, música e imagen se funden en un buen ejemplo de adecuación de una partitura a un texto”²⁰¹

Parada compone al año siguiente la partitura de *La duda* (R. Gil, 1973), basada en la obra de Benito Pérez Galdós y protagonizada de nuevo por Analía Gadé, en esta ocasión acompañada por Fernando Rey, premio a la mejor interpretación en el Festival de San Sebastián: “Parada ha compuesto una música que subraya, levanta, comenta certeramente cada tema nacido de las distintas situaciones, y por ello ha sido justamente distinguido con el premio sindical al mejor compositor del año”²⁰².

La guerrilla (R. Gil, 1973), por último, fue estrenada poco tiempo antes de la muerte de Parada, según la obra de teatro de Azorín. Protagonizada por Francisco Rabal, Jacques Destop y Julia Salinero “La Pocha”, proponía una historia de amor racial durante las guerras napoleónicas entre un coronel francés y una campesina española: “Manuel Parada le ha dado la música que le convenía. Una música que acierta a poner sus valores melódicos al servicio ambiental, de acompañamiento y sugestión que la acción reclama”²⁰³.

3.2.5 El documental y la televisión: cierre de un ciclo

Parada compuso previa convocatoria de concurso nacional, la música de cabecera del *No-Do* (1943), imagen musical predilecta del nuevo régimen. Pese a que José Nieto sostiene que realizó una reconstrucción para el corte que aparece en el CD dedicado a la figura de Parada²⁰⁴ porque se había perdido el original, encontré en una de las cajas de la Biblioteca Nacional lo que parecían diversos borradores de orquesta que, una vez ordenados, resultaron ser la cabecera del *No-Do*. Tras ello, Parada entabló una fructífera relación con la creación musical para documentales, plasmada en la producción de la música para diversos ciclos en los años cuarenta, como *Alas nuevas* (1944) o *Danzas de España* (1947). En el legado de la Biblioteca Nacional hay constancia de algunas obras compuestas por el maestro para el *No-Do*: *Deportes de*

²⁰¹ L. López Sancho: “*Nada menos que todo un hombre*, como Unamuno lo hubiera querido”, *ABC*, 17 de febrero de 1972.

²⁰² L. López Sancho: “*La duda*, muy conseguida versión de una novela de Galdós”, *ABC*, 6 de febrero de 1973.

²⁰³ L. López Sancho: “Rafael Gil sirve esplendidamente a Azorín en *La guerrilla*”, *ABC*, 21 de febrero de 1973.

²⁰⁴ *Clásicos del Cine Español Vol. III - Manuel Parada*, Fundación Autor, 2000.

nieve, Carreras de caballos, Partido de fútbol, Campestre o Juegos infantiles, que responden a encargos concretos. Esta labor encontraría continuación con *Jardines de España* (1956) o *Entre el agua y el barro* (1957), probablemente condicionado por sus cargos directivos en la SGAE.

En la década siguiente Parada estrecha su trabajo para la televisión, componiendo la música para, entre otras, el programa *Biografía: Enrique Larreta* (1967), con guión “correcto, muy subjetivo y apasionado” de Leon Klimovsky y montada por Pedro del Rey. El programa, realizado en formato de “cine documental” con voz de Narciso Ibáñez Menta, proponía una música de Parada “muy sugestiva”²⁰⁵. Parada es también responsable de la creación de sintonías para diversas series de televisión, tales como la loa de la *Antología de la zarzuela* (1966), la sintonía del lema de Donald en los dibujos de la Disney, la sintonía del lema Reposo en *Música en la intimidad* (1967), la música introductoria a programas biográficos sobre autores de la talla de Alcalá Zamora o Gabriela Mistral, la música de *La mojiganga de la muerte* –no llegó a estrenarse, según consta en el inventario de la Biblioteca Nacional– o la introducción musical en los créditos de las series *Rof Codina* (letra de Julio Coll Claramunt, 1968) y *Tintín y Pasitas*, comedia infantil lírica con letra de José Franco Pumarega (no consta año de composición en el legado).

Televisión Española presenta en 1970 un *Retablo de Navidad* con texto del poeta José García Nieto y música Manuel Parada²⁰⁶, dirigido y realizado por Fernando García de la Vega. El espectáculo, que tuvo bastante repercusión en los medios –contó con la categoría de “programa especial”–, hacía uso de texto en verso, ballet y canciones en las que “a lo grato de los temas melódicos se aglutina lo excelente de la instrumentación, con la que el popular maestro salmantino logra muy bellos efectos sonoros”²⁰⁷: poema escrito en verso libre con encaje oportuno de los villancicos del Pastor en vela, del Niño Toto, de la Sorpresa y de Aguedilla y sus tres sayas que dieron al *Retablo* unidad y profundidad también gracias a una música “flexible y rica, inspirada y oportuna” del maestro Parada y en el que la iluminación tuvo un protagonismo esencial, prestando “especial resonancia y relieve” al conjunto²⁰⁸.

²⁰⁵ “LARRETA”, *ABC*, 21 de mayo de 1967.

²⁰⁶ *Retablo de pastores para la Navidad*, manuscrito fechado en 1967.

²⁰⁷ “Retablo de Navidad. Un bello espectáculo de José García Nieto y el maestro Parada”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

²⁰⁸ “Navidad”, *ABC*, 27 de diciembre de 1970.

3.3 Parada y el audiovisual: pensamiento y “estilo” compositivo

Manuel Parada no fue un hombre dado a aparecer en los medios y, de hecho, esquivó a más de un fotógrafo en estrenos de películas²⁰⁹, aunque su éxito compositivo (sobre todo en el mundo cinematográfico) le llevó a conceder escuetas entrevistas en las que esclarecía de una manera muy perspicaz su particular punto de vista sobre la situación de la música en el cine y sus funciones en el aparato filmico. En lugar de explicar yo misma su punto de vista, prefiero que sea a través de sus propias palabras que se descubra el talante de Parada. La mayor parte de las reflexiones aquí propuestas pertenecen a la década de los años cuarenta, etapa que –como se ha visto– estuvo marcada en la carrera compositiva del maestro por el cine y, en menor medida, su música incidental para teatro. Este período marcó profundamente el estilo del autor en el celuloide que, pese a renovarse con la llegada de nuevas tecnologías y formas de hacer importadas, nunca supo desprenderse de sus primeras experiencias cinematográficas, marcadas por un saber hacer donde probablemente se tuvo más en cuenta que en otras épocas la capacidad psicológica y el componente estético de la música. A este respecto, véanse las declaraciones completas del maestro Ruiz de Luna: “La música en el cine (...) cubre una función de excepcional importancia, ya que ésta debe operar, de forma deliberada, sobre el subconsciente del espectador. (...) La música ideal de cine (...) es aquella que, dando a la imagen la dimensión que no tiene por la falta de presencia del elemento humano, esté tan dentro de la imagen que consiga su percepción sólo por el subconsciente”²¹⁰.

Influenciado por su propia concepción de la música y el género lírico, el compositor hablaba así de su película ideal:

“La película ideal para todo compositor de cine sería aquella en que la partitura abarcase desde la música de tipo sinfónico hasta lo popular, pasando por lo dramático, por lo bucólico, por lo lírico, por todas las clases de música que se puedan conocer. Un número de cada especie sería darnos a componer la partitura de la felicidad. (...) Lo peor para nosotros es tener que hacer seguidas tres películas del mismo estilo de música. ¡Qué esfuerzo para no coincidir con la anterior!”²¹¹.

²⁰⁹ Existen referencias en prensa escrita sobre tales incidentes. Por ejemplo, en el estreno de *El capitán de Loyola*, donde “el popular y simpático maestro Parada” fue literalmente “sorprendido” por el fotógrafo a su llegada a Callao. Fotografía en *Primer Plano* 443, 10 de abril de 1949.

²¹⁰ Completas en *Primer Plano* 967, 26 de abril de 1959.

²¹¹ *Primer Plano* 409, 15 de agosto de 1948.

A lo largo de este trabajo se mostrará cómo el gran bagaje musical de Parada sirvió de influencia en muchas de sus composiciones filmicas. Beethoven, Mahler, Wagner, Bártok pero, sobre todo, Ravel y Strawinsky, a los que consideraba grandes orquestadores. Comentan sus hijas que podía pasarse largo rato escuchando el *Bolero* mientras intentaba explicarles la concepción de la obra, la grandeza del músico creador y la ausencia de monotonía a pesar de la reiteración del tema:

“Si el espíritu y la intención de la música adaptada corresponden a la acción cinematográfica, creo que es posible su aprovechamiento, aunque también me parece que debe ser utilizada en el menor número de ocasiones posibles (...) siempre sobre la base de que sea hecha por compositores conscientes y documentados, capaces de sentir y comprender el significado de las grandes obras musicales y trabajar sobre ellas con un respeto y un cuidado que no enturbien en nada la intención del música creador”²¹².

Tal vez la cualidad menos reconocida de Parada y la más importante para comprender su éxito, tanto en el teatro lírico como en el cine, fuese su brillante capacidad de adaptación a los gustos del director y, sobre todo, del público, sin por ello subyugar su estilo compositivo. Parada no estuvo dispuesto a ceder su manera de entender el arte (y la música) por un resultado concreto y pasajero atado a la moda estética del momento. Fue capaz de moldear una y otra vez no sólo temas o melodías, sino recursos armónicos y formas completas hasta adaptarse a las necesidades concretas de una escena, sin por ello traicionar sus principios estéticos:

“Yo creo que todo aquel que hace cine tiene siempre un criterio fundamental sobre lo que debe reunir una película ideal: que la conjunción de elementos, el ensamblaje de todas las colaboraciones vaya presidida por la inteligencia y la sensibilidad. Sin embargo, en muchas ocasiones, a pesar de haberse reunido en una cinta todos estos elementos primordiales, el resultado no ha sido todo lo positivo que se esperaba. Entonces es que ha fallado algo ajeno a esos principios, ya que ha quedado patente el divorcio entre el que crea y el que ve. Nunca se podrá, o se deberá, prescindir del que ve, porque, al fin de cuentas, es el que hace posible el trabajo y la vida del que hace”²¹³.

Parada es consciente de la importancia del público en el entramado filmico y no duda en utilizar la música como catalizadora de emociones sobre la audiencia. Considera que la buena música de una película es aquélla que pasa desapercibida para el espectador; es decir, aquélla que aborda de forma plena su subconsciente. De estas

²¹² *Primer Plano*, 11 de junio de 1944.

²¹³ *Primer Plano* 967, 26 de abril de 1959.

declaraciones se desprende la importancia de la música en el cine de la posguerra y su potencial ideologizante. La emoción se emplea como arma arrojada para condicionar al espectador y determinar su capacidad de respuesta en la sociedad:

“El público rara vez habla de la música cuando ésta se ajusta al tema de la película, cuando sirve con fidelidad el propósito de la película; en cambio sí advierte claramente la disonancia de la partitura cuando no refleja el momento que se vive en el film, cuando no responde a lo que la imagen, la situación y el diálogo dan a entender. La música es un gran auxiliar de la película, un aliado incomparable que tiene la virtud de elevar la intención en las escenas; o sea, que aumenta la emoción de las escenas a partir del momento en que el gesto del actor, la situación y la sensibilidad del director han dado todo cuanto el cine exige”²¹⁴.

El propio compositor acusa cierto desencanto, aunque convencido de las posibilidades del “buen hacer” antes que el oportunismo de quienes persiguen el éxito fácil, en absoluto duradero:

“Sigo creyendo que no existe profesión más emocionante y traidora. ¡Cuántas ilusiones rotas! ¡Cuánto desengaño y sorpresas! ¡Cómo se va de la mano un triunfo seguro y tan soñado, y cómo llega éste en momentos en que el pesimismo y la duda se han adueñado del que crea! Pero, a pesar de todo, debemos tener la seguridad de que esa inteligencia y sensibilidad, bien administradas, están mucho más cerca del éxito que la picardía, la vista comercial y tantos factores externos que rodean el ambiente cinematográfico en muchas ocasiones”²¹⁵.

Parada trabajaba de forma irregular, aunque procura componer todos los días. A esto hay que añadir su rutina diaria: componer por las mañanas en su despacho, casi siempre sin piano, que probaba una vez que el bloque estuviese más o menos listo; ir a la tertulia por las tardes, donde departía con intelectuales madrileños de la época, caso de sus compañeros de la “otra” generación del ‘27; y, además, era relativamente frecuente la celebración de fiestas nocturnas en casa del compositor donde, debido a su conocimiento del medio cinematográfico, se presentaban celebridades de la época como Carmen Sevilla o Concha Velasco. De hecho, sus hijas recuerdan con especial cariño las tardes que pasaban con niños “prodigio”, caso de Joselito, que se encontraba solo y aburrido entre tanta gente del cine y acudía a las tres hijas de Parada en busca de compañeras de juego. Cuando no había fiestas a las que asistir, Parada acudía a tantos

²¹⁴ *Primer Plano* 216, 3 de diciembre de 1944.

²¹⁵ *Primer Plano* 967, 26 de abril de 1959.

espectáculos programados en Madrid como pudiese para estar informado de lo que ocurría en el ámbito teatral.

En cuanto a sus hábitos de trabajo, un músico de cine suele formar parte del proceso de postproducción, una vez que la película ya ha sido filmada y entre el director, el productor y los técnicos de sonido, en ocasiones acompañados por el compositor, deciden qué secuencias incluyen música y cuáles no. Y digo suele, porque en ocasiones –con más frecuencia en los últimos tiempos– el compositor puede ser requerido desde la fase de pre-producción (preliminares antes de la filmación) y también producción (filmación de la cinta). Aún así, en la época que nos ocupa, al compositor solían entregarle unas pautas de composición, esto es, un guión musical donde se incluían los planos, las escenas, el número de rollo y el minutaje.

En algunos casos, Parada señalaba además los “temas” o “motivos”²¹⁶ creados para la película y sus diferentes apariciones, caso de una de las películas analizadas, *El gran galeoto*. En los primeros años, los guiones musicales consistían en unas cuartillas escritas a mano y llenas de tachones al rectificar minutajes o escenas. Con el pasar de los años, las cuartillas se estilizan, aparecen mecanografiadas y Parada suele tener su propio papel timbrado. En base a este pequeño esquema, y con la película delante, el maestro debía crear los diferentes bloques musicales; de más está decir que eran no diegéticos o, en algunos casos extradiegéticos. La presencia de Parada como autor de números diegéticos –poco frecuente, por otro lado– “obligaba” a su presencia también en fases previas de creación de la película. Aún así, debe decirse que el trabajo del músico en los años de posguerra era mucho más consensuado de lo podría pensarse.

²¹⁶ Definición del propio Parada en sus guiones musicales. Nunca emplea términos como *leitmotiv* o melodía, pese a que yo los utilizaré en mis análisis posteriores.

<i>Película:</i> <u>El proscrito del río Colorado</u>					
<i>Director:</i>			<i>Música:</i> Manuel Parada		
Nº	Plano	ESCENA	Metros	Minutos	Segundos
1		Titulares con fondo de imagen (Viaje Texas a Méjico Total.....		1	50
2		Ambientación en la cuadra (Motivo del Proscrito) empieza algo misterioso, mientras la cámara recorre la cuadra casi en la penumbra mientras se besan, al 1,3" despues que el proscrito ha echado al otro chico, cambia el tema y se torna más tranquilo, termina esta música con la escena a los Total.....		2	30
3		(ORQUESTA) Cabalgada de la llegada del chico a la casa Riaño, termina la cabalgada a los luego sigue música más pausada aunque dramática hasta los aproximadamente. Total.....	más o menos		13 42 42
4		Efecto drnmático final conversación de Marta y Tordesillas (Le acusan de haber matado a su mujer) Total.....			7
5		<u>ROLLO 2</u> (Misma imagen de la portada) Motivo del proscrito mientras cabalga tranquilo por los campos mejicanos, a los 46" abre la puerta de la cabaña donde le esperan Espada y sus secuaces. (Efecto muy dramático que mantendrá el suspense despues de la sorpresa hasta los 58" que termina.) Total.....			58

1ª hoja del guión musical de *El proscrito del río Colorado*

Una vez que Parada contaba con el guión musical, se encerraba en su estudio para componer las versiones reducidas a piano de los temas principales, aunque rara vez utilizaba el instrumento, tan sólo para algunas sonoridades concretas. El maestro no necesitaba evadirse para componer, en muchos casos se llevaba un papel consigo si salía y hacía anotaciones hasta volver a su casa. Parada era un gran compositor de melodías; según sus hijas, aseguraba que “componer es oficio y es ponerse y escribir música, sentarse delante de una página en blanco y escribir, cuestión de hacerlo y nada más”²¹⁷. En una entrevista para un periódico dirigido a los emigrantes salmantinos en América, Parada hace las siguientes declaraciones: “Para ser músico no hace falta más que

²¹⁷ Entrevista a la familia Parada (2007).

estudiar mucho, trabajar mucho y sentir mucho. Todo lo demás no conduce a nada”²¹⁸. Una vez elegidos los temas principales, componía los bloques musicales. El maestro solía escribir unos borradores en papel pautado para piano a bolígrafo –ya desde los años cuarenta, cuando el boli era un bien preciado– con extensas anotaciones, antes de escribir la versión orquestal. Parada era un gran orquestador. Cuando se presentó el disco de Edición Autor sobre la música cinematográfica de Parada en la SEMICI de Valladolid, José Nieto le comentó a la familia que no había tenido que tocar nada, que había puesto alguna cosa en el *No-Do*”²¹⁹. La familia asegura que la única parte del proceso compositivo en la que no intervenía el maestro era el tema de los copistas y, en ocasiones, trabajando en varias películas a la vez. Como he podido comprobar en los manuscritos, tanto para la versión orquestal completa como en las *particellas* de cada instrumento, Parada tenía copistas que pasaban a limpio todos sus comentarios y con los que cotejaba las versiones definitivas antes del proceso de grabación:

“Para musicar una película se nos da primero el guión con objeto de que, a su vista, hagamos una relación de los números musicales que debe llevar una película y en las escenas en que se deben acoplar. Incluso hacemos, ya entonces, un trazado de ambiente. Pero cuando en realidad se escribe la partitura es una vez acabado el rodaje de la película. Entonces, si las escenas no responden al ambiente dramático que se les ha querido dar, el compositor tiene que esforzarse doblemente porque no encuentra motivo de inspiración en la frialdad de la película o de esas escenas”²²⁰.

“La música aplicada al cine dispone de un campo amplísimo para desarrollar la gran variedad de estilos que existen desde la música sinfónica hasta la popular. La diversidad de escenarios, ambientes, argumentos, sensaciones etc., etcétera. ofrecen al compositor motivos inapreciables para dar rienda suelta a su fantasía”²²¹.

²¹⁸ “Manuel Parada acapara las partituras del cine español. Es el músico de moda”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

²¹⁹ Entrevista familia Parada (2007).

²²⁰ *Primer Plano* 216, 3 de diciembre de 1944.

²²¹ *Primer Plano* 409, 15 de agosto de 1948.

Letra de Guillermo Fdez. Arán. *La Sal de Madrid.* Música de M. Parada.
Canción de Mary Pepa, de la película "La Revoltosa".

Allegretto.
Tº Tranquillo.
La m I
Tº Tranquillo.
Alegromente.
Gravemente Al de - mo - nio por sa - bido por vie - jo no le gusta mi - rar se es -
pe - jo más con - mi - go la co - sa se - tá cla - ra que no hay o - tro et - po - jo co - mo el de un -

Reducción para piano de la canción de Mari Pepa *La sal de Madrid* en *La revoltosa*
(Fuente: Archivo Personal Manuel Parada)

Parada mantiene un ritmo de trabajo muy dinámico, llegando a componer 12 películas por año. Esto se traduce en poco tiempo para componer cada una de ellas, cuyos guiones musicales le eran entregados en ocasiones con tan sólo dos o tres semanas de adelanto:

“Nosotros [los compositores] tampoco podemos, profesionalmente, estar contentos del todo. Tenemos un “freno” que a veces es tiránico. La limitación del tiempo para el desarrollo de la fantasía, impuesta por la longitud escénica. Aquí ya no hay remedio. Una puerta que se cierra o que se abre; con el efecto musical consiguiente, puede ser lo que da al

traste con una página de música que fuera de la película podía tener un interés o un valor”²²².

Manuel Parada adoraba componer, pero detestaba tener que dirigir²²³, pese a que tuvo que hacerlo en numerosas ocasiones para sus propias composiciones cinematográficas: “Dirigía muy bien y tenía una caligrafía... Lo que pasa que a él no le gustaba. ¿Sabes por qué? Porque estaba un poco grueso. Entonces, cuando tenía compromisos, dirigía. (...) En teatro, el estreno siempre (...) y a veces subía y dirigía”, comenta su mujer.²²⁴ Literalmente se encerraba en un estudio de grabación con la orquesta. Parada tenía una gran capacidad de rectificación durante las sesiones de grabación, y ahorra a los estudios grandes sumas de dinero al poder realizar las grabaciones en el menor tiempo posible. Su viuda recuerda de manera graciosa que “a las 6 de la mañana nos íbamos a CEA todos y venga a dirigir. (...) Y lo que otros tenían en una película, que estaban 2 y 3 días, en una mañana desde las 6 de la mañana hasta las 2 ya veníamos, que había grabado todo”.

Un lunes de cada mes se grababan en Orphea fondos para el *No-Do*. Según el yerno de Parada, José Luis Gil Herranz, él intentó en aquella época ayudar a muchos músicos que no tenían el trabajo que él tenía y los ayudaba a sobrevivir: “Mira, este lunes prepárate unos bloques de 1 minuto ó 1’5 minutos. Con estos temas: fuego, nieve, deporte,... Entonces ese lunes el amigo iba a grabar y daba de alta los derechos de autor a nombre del amigo, no de Manuel Parada”. “Había bloques que necesitaban un sincronismo específico y se hacían con imágenes: a través de un proyector, el director estaba viendo la pantalla, se marcaban unos determinados momentos musicales en el momento exacto en que sucedía la acción en la pantalla. Otros no, se hacía el guión musical”, comenta Gil Herranz²²⁵. Los profesores de orquesta eran quienes grababan estas partituras en sesiones de “bolos” —el maestro elegía los mejores músicos—, aunque existía cierto rumor acerca de su intransigencia en los corrillos madrileños que el propio Parada se apresuró a desmentir:

²²² *Primer Plano* 409, 15 de agosto de 1948.

²²³ Sestelo: “El maestro Parada”, *Espectáculo*, año VIII, nº 93, marzo-abril 1955.

²²⁴ Entrevista a la familia Parada (2007).

²²⁵ *Íbid.*

“Los profesores de orquesta son un modelo de organización y formalidad en el trabajo, hasta el punto de que si su norma de conducta y puntualidad fuese adoptada por cuantos intervienen en una película, se ahorrarían varios días de trabajo y, por consiguiente, muchos miles de pesetas”²²⁶.

Parada mantuvo fructíferas y largas relaciones con los directores para los que componía la música, sobrepasando la frontera de lo puramente laboral, caso de José Luis Sáenz de Heredia o Rafael Gil, que en ocasiones se extendía a otros trabajadores del medio: Así hablaba Parada de las relaciones profesionales en el ámbito filmico:

“Afortunadamente, en España, no pueden ser mejores. Y no sólo con el director, sino también con el productor, que nunca trata de inmiscuirse en nuestra labor profesional. En eso estamos satisfechos; gozamos de una libertad de acción completa que nos priva de coacciones perjudiciales. También sucede, en algunas ocasiones, que se suprimen números musicales en escenas que, normalmente, deberían llevarlos. Pero yo creo, sinceramente, que estos detalles llegarán a solucionarse por la buena comprensión de productores y jefes de producción”²²⁷.

Parada, no obstante, se lamenta de la inexistencia de una industria preparada y cualificada como la norteamericana, y comentaba lo precario en ocasiones de las condiciones de trabajo:

“El primer problema (...) con que tropezamos los compositores está, a mi juicio, en la inexistencia en algunos Estudios de salas especiales para la toma de música. Esto hace que las orquestas ejecuten en locales que no reúnen las condiciones acústicas necesarias para la realización de un trabajo depurado. Por otra parte, aún no se ha llegado a establecer un definitivo acuerdo entre el criterio del técnico de sonido y el del compositor, en lo que a registro musical se refiere. Cuando surge una discrepancia de esta índole, entre ambos, debe prevalecer, lógicamente, el criterio del compositor, en beneficio de un mayor rendimiento artístico”²²⁸.

Pese a que el problema económico siempre planeó sobre el músico de cine, no es por ello menos cierto que los honorarios estaban muy bien pagados para la precariedad de la época:

²²⁶ *Primer Plano* 216, 3 de diciembre de 1944.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

Capítulo 3. Apuntes biográficos

“Esos surgen nada más que en pequeñas películas que terminan demasiado ajustadas al presupuesto económico y... como nosotros somos los últimos en cobrar, porque somos los últimos en trabajar...”²²⁹

²²⁹ Íbid.

CAPÍTULO 4. Cine *de cruzada*.

Hacia la construcción de una identidad nacional

En este capítulo se presentan tres películas cuya música compuso Manuel Parada, estandartes del género bélico que pretendió instaurarse y consolidarse tras la guerra civil, conocido como cine *de cruzada*: *Raza*, *Los últimos de Filipinas* y *Alhucemas*, tres cintas muy diferentes en su concepción y resultado en pantalla, que significaron para el nuevo régimen un intento por consolidar su ideología de poder. Manuel Parada compuso tres bandas sonoras que contribuyeron a realzar los valores castrenses (a través de números musicales no diegéticos y canciones populares) y a potenciar la diferencia a través de músicas “exóticas”.

La música cinematográfica española de posguerra es en gran parte deudora de los estereotipos compositivos que se desarrollaron durante la República. Es más, antes que una ruptura a nivel estético, el régimen propuso una ruptura a nivel ideológico, permitiendo a la audiencia identificarse con las obras y creando una interesante ambigüedad conceptual¹. Gran parte de los recursos y funciones que analizaré más adelante ya se venían realizando antes de la guerra y continuarán después debido, en parte, a la influencia del clasicismo norteamericano, al que algunos compositores de nuestro cine tuvieron acceso. Juan Quintero o Manuel Parada desarrollaron un estilo propio a medio camino entre las influencias del extranjero –principalmente norteamericanas– y su propia intuición, pues contaban con experiencia en el teatro musical. Cineastas, actores, productores, compositores y demás personajes del mundo cinematográfico se reunían con frecuencia en animadas tertulias donde se discutían éstos y otros aspectos de las futuras cintas. Edgar Neville, por ejemplo, conocía los modos de producción y técnicas norteamericanas y fue amigo de Manuel Parada, lo cual implica una mutua influencia que se transmitiría de Parada a otros compositores. Del mismo modo, en EE.UU. existía en los años treinta todo un negocio de doblaje de películas norteamericanas al español, y los directores y actores norteamericanos realizaban giras promocionales a nuestro país, lo que viene a explicar el continuo flujo de influencias que se desarrolla en los cuarenta².

Es en los años cuarenta cuando se produce en España una aproximación al cine hollywoodiense de los años treinta a todos los niveles, de forma significativa en lo que a

¹ Véanse las notas de Julio Arce para el CD dedicado a Juan Quintero, *Clásicos del cine español (vol. 1)*. Juan Quintero, Madrid, Fundación Autor, 1998, p. 7.

² Para una referencia más extensa sobre el tema revisense, entre otros: Heinink y Dickson, 1990; Hernández Girbal, 1992; y García de Dueñas, 1993.

cuestiones musicales se refiere. Los profesionales del cine optaron por adoptar las mismas medidas que sus compatriotas americanos; entre otras y, sin lugar a dudas la más importante, hacerse con un nutrido grupo de profesionales provenientes del mundo académico para la creación de las bandas sonoras musicales. Por supuesto que se había contado ya en la República con compositores de relieve³, pero siempre a través de colaboraciones discontinuas; ningún profesional acreditado en el mundo académico habría pensado antes de la guerra en dedicarse en exclusiva a la creación musical para el cine.

Tras la guerra se dieron varios factores que determinaron el cambio: el más importante, el económico. La situación de España durante la posguerra se iba recrudeciendo y la actividad académica no estaba bien remunerada si no se hacían “bolos” al final de la jornada. El cine se convierte en un medio lucrativo que, además, favorece el ascenso social. Asimismo, la pertenencia a este mundo promovía la interacción de músicos y artistas, bien en las tertulias de la época –como la del Café Gijón o la Casa de Suecia de día y la de Lyon ya entrada la noche– o bien en reuniones privadas; además, numerosos escritores también hacían, en muchos casos, las veces de guionistas de cine⁴, pintores, etc. Del mismo modo, Neville se había iniciado en el mundo del cine durante su etapa de diplomático en EE.UU en los años treinta y era asiduo de aquellas tertulias, en las que tenía oportunidad de intercambiar ideas con los compositores.

4.1 Los precedentes: el cine alemán

Al revisar las fuentes sobre la política cinematográfica de estados autoritarios se observa un abundante número de similitudes entre la cinematografía española y la alemana durante los períodos autoritarios de ambos estados; es más, parece obvio que las medidas empleadas por el régimen franquista –ya desde el período de la contienda– no fueron sino un plagio casi total de las disposiciones propuestas por Joseph Goebbels, quien asumió la dirección de las estructuras administrativas en materia filmica y postuló leyes y normativas que, de forma notable, fueron también puestas en práctica por los

³ Véanse por ejemplo, las aportaciones de la “generación del ‘27” al cine en Lluís i Falcó, 2001.

⁴ Existe bibliografía disponible sobre el acercamiento de destacados escritores del momento al mundo cinematográfico. Véanse, entre otros, Armero y Molina Foix, 1985 y Utrera, 1985, 1987.

dirigentes españoles desde la guerra civil en la zona nacional y que expondré en los siguientes apartados.

Al contrario que en España, la industria filmica alemana durante la etapa de Weimar estaba perfectamente estructurada y contaba con un nutrido grupo de profesionales que entendían el cine no como una aventura, sino como una industria por derecho propio. Con un mercado que ocupaba la mayor parcela de ventas a nivel internacional (con la excepción de Estados Unidos), los niveles técnicos y estéticos que alcanzó el cine alemán denotan ciertas carencias, pese a que las ideas cinematográficas del propio Goebbels trataron de aunar contenidos y estética en un nuevo cine nacional que el público no encontró de su gusto, al menos durante los primeros años.

Tras ser nombrado canciller del Partido Nacional-Socialista y Obrero Alemán (NSDAP) en enero de 1933, Adolph Hitler acudía al estreno de la película de exaltación nacionalista *Morgenrot*⁵ (*Crepúsculo Rojo*, Gustav Ucicky, 1933), de tendencia claramente opuesta al *Systemzeit*⁶ (J. L. Hernández Marcos y E. A. Ruiz Butrón, 1978: 29-31). Desde un primer momento Hitler fue consciente de la importancia del cine en el nuevo estado totalitario alemán y realizó las gestiones necesarias para conseguir una filmografía que mostrara los ideales y exaltara las “virtudes” nazis en la pantalla. El 11 de marzo de 1933 se crea el ministerio encargado de la Educación del Pueblo y la Propaganda (RMVP) y Joseph Goebbels es nombrado ministro de Propaganda el 13 de marzo. En realidad, su cargo va mucho más allá, puesto que es encargado “de todo el alimento intelectual de la nación, de la propaganda del Estado, de la cultura y la economía, de la información al público alemán y extranjero y de la administración de todos los organismos creados para estos fines” (R. de España, 2000: 11). Hitler cree en las posibilidades de Goebbels para el RMVP: éste, al abarcar tantas áreas, debió dividirse en 6 secciones, y el cine pasó a denominarse *División V*. Cine, teatro, radio, publicaciones, turismo y un largo etcétera tenían cabida en este ministerio que sufrió una reestructuración en julio de ese mismo año, creándose una Cámara Oficial de Cine (*Reichkulturkammer*), dependiente a su vez del RMVP.

⁵ En referencia a esta cinta, la traducción del título al español dio pie a especulaciones que la tildaban de propaganda republicana.

⁶ Término despectivo empleado por los nazis para referirse al período de Weimar. Para una referencia más extensa sobre el período de Weimar remito a, entre otros, Sánchez Biosca, 1990.

Al igual que ocurriría en España, un nuevo reglamento propuso la censura previa de guiones y proyectos de nuevas cintas el 16 de enero de 1934, recrudeciéndose la censura como modo de controlar los contenidos ideológicos tras la Ley de Cine propuesta por Goebbels, que entró en vigor en marzo de ese mismo año, al mismo tiempo que se vigilaba la importación y exportación de películas, puesto que se pretendían exhibir y mostrar al mundo cintas que resaltasen los ideales nazis. En junio de 1933 ya se habían tomado medidas reguladoras por parte del Estado, de modo que las influencias extranjeras fueron puestas en cuarentena y llevadas a examen, al considerarse muchas de ellas contraproducentes para los ideales de la nueva Alemania nacionalsocialista. Las películas fueron clasificadas por categorías según su supuesta calidad artística, creándose en 1941 la categoría *Film der Nation*, homólogo de la española *Película de interés nacional*. El modo de funcionar era bastante simple: una clasificación alta eximía a la productora del pago de impuestos, con lo que muchas empresas financiaban proyectos que –suponían– el Estado aprobaría de buen grado.

Asimismo, en julio de 1933 se creó el Banco de Crédito Cinematográfico, que financió el 50% del total de la producción hasta 1937 (J. E. Monterde y C. Torreiro, 1997: 195), la Cinemateca nació el 4 de febrero de 1935 con fines obviamente políticos, y la prohibición de las críticas de prensa se aprueba en noviembre de 1937. Sin embargo, tal vez el paso más decisivo del desarrollo estético del cine alemán fue la depuración racial de los profesionales del medio, a excepción de aquéllos con los que el público se identificaba. Unos 3000 judíos fueron suspendidos tras la consecución de plenos poderes de Goebbels en el Parlamento el 28 de marzo de 1933. Algunos emigraron a Estados Unidos, donde continuaron una carrera más o menos fructífera, como Erich Pommer, Max Ophüls o Billy Wilder. En otras ocasiones se pasó por alto la limpieza de sangre debido a su popularidad, caso de Hans Albers o Henry Porten (R. de España, 2000: 11-12). Películas como *El judío Süss* (*Jud Süss*, Veit Harlan, 1940) y *El judío eterno* (*Der Ewigw Jude*, Fritz Hippler, 1940) muestran el antisemitismo alemán del período⁷.

En el caso de los comunistas, el trabajo de exclusión se realizó en tres fases: en un primer momento, coincidiendo con la consolidación de Hitler en el poder, se intentó

⁷ En relación a la proyección de cintas como *Jud Süss* u *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), un antiguo cabo de las SS declaró en el proceso de Auschwitz: “¡Qué efectos tenían sobre los presos! Las películas se proyectaban ante la tropa. ¡Y qué aspecto tenían los prisioneros al día siguiente!”. En Monterde y Torreiro, 1997, p. 222.

convencer al pueblo alemán de que los bolcheviques representan al enemigo; de 1936 en adelante, se persiguió la creación de una mentalidad anticomunista europea, empleando para ello imágenes de la guerra civil española en noticiarios y documentales; y, por último, la tercera etapa comenzó con la producción filmica tras el pacto germano-soviético (M^a. A. Paz y J. Montero, 1999: 197).

El nuevo estado alemán tuvo que afrontar una crisis cinematográfica que encontró su punto álgido en 1936-37, debido sobre todo a la mencionada emigración de actores y directores, la caída de las exportaciones y el incremento de los costes de producción. Las medidas que el Tercer Reich empleó para paliar esta crisis fueron las mismas que en otros países y que Rafael de España expone en tres pasos: proteccionismo, enfocado a la subvención –se creó el *Filmkreditbank*⁸, FKB– y eliminación de competencia, boicoteando las producciones norteamericanas y francesas, estéticamente más avanzadas y del gusto del público; concentración productiva, tendencia a la asimilación de productoras controladas por el estado, pero sin eliminar las estructuras capitalistas ni perjudicar con esta medida a empresarios y bancos; y recuperación de exportaciones, abriendo mercados en Checoslovaquia, Polonia, Holanda, Bélgica, Francia y España (R. de España, 2000: 20-26). En el caso español, se importaría un destacable número de cintas alemanas desde 1939, aunque fueron desapareciendo de forma paulatina a medida que la situación política internacional fue cambiando, dejando paso a la importación masiva de cine estadounidense. De hecho, el libertinaje de las películas alemanas era recibido por los censores eclesiásticos españoles con la calificación de ‘gravemente peligrosa’.

El cine nazi se convirtió en un eficaz instrumento de educación ciudadana para la formación del espíritu nacional: “la exaltación del nacionalismo, del culto a la personalidad, del racismo, de la obediencia, de la supremacía del grupo sobre el individuo podía encontrar en las pantallas un catalizador sumamente eficaz”. (R. de España, 2000: 5). El cine, al igual que la radio, jugó un papel primordial en Alemania, Italia o España por su gran facilidad para hacer llegar consignas a la audiencia, actuando sobre sus sentimientos al proponer ciertos valores y modos de comportamiento. Los avances del sonoro desde 1927 y la radio obligaron a los gobiernos a valorar su

⁸ Fundado en 1933 tras la desaparición de los sindicatos, éste aseguraba un control sobre los filmes, puesto que sólo se producían aquéllos que resultaban ideológicamente afines al régimen. Por tanto, los filmes de propaganda política recibían las ayudas solicitadas.

importancia y la propaganda se convirtió en un elemento imprescindible en estos regímenes autoritarios debido a dos factores principales: por un lado, la eficacia demostrada en Reino Unido durante la Primera Guerra Mundial; por otro, el concepto de adscripción a un grupo superior que dirige el Estado, aceptando la ideología dominante, de forma que se “cambia la vida de la gente para que lo acabe aceptando” (M^a. A. Paz y J. Montero, 1999: 70-71).

La propaganda debía despertar el interés del público que recibía y escuchaba los mensajes y su carácter popular era indiscutible, puesto que tenía que adaptarse a todas las capacidades intelectuales de la población; debía tener en cuenta las peculiaridades de la ciudadanía a la que iba destinada, partiendo de las teorías de la *Psicología de multitudes* de Gustav Le Bon. Describiendo los acontecimientos y personajes con frases cortas y de sencilla asimilación, los textos propagandísticos tenían la finalidad de provocar respuestas deseadas, de fácil asimilación y aprehensión a través de la repetición incesante de las frases y lemas. Hitler consideraba esencial la exageración propagandística y no dudaba del control de los medios y la aplicación de la censura como medidas necesarias en un estado autoritario.

Sin embargo, tal y como apuntan Paz y Montero, la estructura de la industria y medios de producción, así como la censura y la función educativa del cine no planteaban un sistema novedoso de control sobre la población. De hecho, el cine soviético de los años veinte y, más en concreto, de Eisenstein, fue una gran fuente de inspiración para Goebbels. Más aún, este plan de acción había sido aplicado ya en países –algunos de ellos democráticos– durante la Primera Gran Guerra (M^a. A. Paz y J. Montero, 1999: 188). Al igual que el cine alemán del Tercer Reich, que se adueñó de los géneros de la etapa de Weimar, el cine español de posguerra no innovó estéticamente, sino que se apropió de los modelos establecidos en los años de la república y los desarrolló formalmente hasta crear una clara situación de ambigüedad conceptual que utilizó según su conveniencia.

El cine informativo se convirtió en baluarte del estado alemán, con claros mensajes propagandísticos que suplían la incoherencia de su discurso; las imágenes de banderas y desfiles militares, así como las emociones obtenidas a través de las canciones, vítores y saludos marcaron un género de estética nacionalista, en la que el Tercer Reich mostraba su política exterior expansionista y la fuerza de su imperio. Por sus similitudes, me atrevo a señalar el cine bélico español y, más concretamente, el *cine*

de cruzada, como derivado de esta tipología, que había contado en el cine documental de la guerra civil con una inagotable fuente de recursos a la que acudir en busca de exteriores. Sin embargo, los guiones españoles tuvieron que resignarse a la búsqueda del pasado puesto que, al contrario de lo que ocurrió en Alemania, la imposición del estado autárquico obligó a recurrir al pasado (remoto o reciente) para recordar y recuperar los hitos de la historia española. En este sentido, el cine histórico español en general y el *de cruzada* en particular⁹, propuso al imaginario colectivo una realidad adulterada que fue la tónica dominante del período y que recordaba uno de los presupuestos de Goebbels: “la propaganda tiene que ganar el corazón del pueblo y conservarlo” (S. Kracauer, 2008: 282). Del mismo modo, en Alemania el cine de ficción se empleó como modo de evasión de la realidad circundante, de inhibición de la personalidad, aunque también se utilizó como modo de propaganda, al igual que en España.

La formación de mitos, que suplían la falta de coherencia del discurso hitleriano, estaba intrínsecamente ligada a la proyección del inconsciente colectivo que el individuo recibía como parte integrante del grupo dominante. Como señala Ingrid Schulze, el partido nazi construyó una simbología basada en banderas, la svástica, toda una ideología acerca del papel de la mujer en la sociedad, la figura del líder y el símbolo negativo –en este caso, lo judío– (M^a. A. Paz y J. Montero, 1995: 149-150). Estos elementos guardan una clara relación con los destacados en el discurso del cine bélico que se trata en este capítulo y que se verán con más detalle: omnipresentes himnos y banderas, el papel moralmente dual de la mujer, exaltación de la figura de Franco, aunque sólo aparezca en una escena de *Raza* y caracterizado durante toda la película por su alter ego José Churruga (Alfredo Mayo) y, por último, se elige como elemento negativo a diferentes grupos que simbolizan el elemento de otredad, ya sean “rojos”, marroquíes, tagalos o americanos (es decir, la anti-España).

Los alemanes desarrollaron su política propagandística cinematográfica a través de dos frentes: los noticieros semanales y los largometrajes sobre las campañas, sobre todo de Polonia y Francia. En el caso español, el *No-Do* fue el noticiero por excelencia y el *cine de cruzada* se ocupó, en primera instancia, de la guerra civil (*Raza*, *Sin*

⁹ Sevilla Llisterra propone una definición de cine *de cruzada*, que en algunas ocasiones se aproxima al género histórico y, en otras, se entremezcla con éste, en el que la música juega un papel fundamental. Véase más adelante.

novedad en el Alcázar) y, más adelante, de las campañas en África (*Alhucemas, ¡A mí la legión!*) y la guerra colonial (*Los últimos de Filipinas*). *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) también se ocupó de la temática colonial, aunque en este caso adoptó el formato de musical; nótese que el año de estreno es el mismo que el de *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), quedando patente el interés del régimen por la casuística colonial en ultramar.

De todos los realizadores del período nacionalsindicalista, Leni Riefenstahl (1902-2003) fue una excepción entre la dominante falta de calidad estética de una época más interesada por la eficacia de la propaganda informativa que por los avances formales del género. Entre su filmografía destaca sobre todo *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934), única cinta protagonizada por Hitler en toda la historia cinematográfica alemana, que retrata la convención del partido de 1934 en Nuremberg. Estudiada con profundidad por Kracauer, éste señala cómo a través de escenas documentales se lleva a cabo una completa transformación de la realidad, “una realidad fingida que fue considerada como verdadera”, que jugaba con los sentimientos y emociones y actuaba sobre la psicología de la audiencia (S. Kracauer, 2008: 284).

Del mismo modo que Hitler confió en Riefenstahl para la creación de una pieza cinematográfica clave en su mandato, Franco encargó a José Luis Sáenz de Heredia la adaptación de su propio guión, que se tradujo en el estreno de *Raza* en 1941. El guión de *Raza* se publicó en forma de novela bajo el título *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, en 1942 por Ediciones Numancia. Esta cinta, tras la derrota de las potencias del eje y para favorecer la política aperturista que el régimen comenzaba a ejecutar, se versionó en 1950 bajo el título *Espíritu de una raza*, eliminándose diálogos alusivos a la masonería o tendencias germanófilas. El propio Kracauer, al señalar los aspectos más destacados del cine de propaganda alemán, comenta la importancia del montaje, con frecuentes recurrencias al *flashback* histórico o a las narraciones de actividades militares. Apelar al subconsciente del espectador es otro recurso que apunta el autor y que se consigue, por ejemplo, mediante mapas que aparecen en pantalla a modo de representación simbólica de la situación y que suponen el eje vertebral de la campaña de propaganda. El empleo de imágenes con voces en *off* fue un recurso bastante frecuente. Las películas enfatizaban la supremacía del mundo militar, de la svástica —ampliamente retratada—, mostrando el valor de los soldados y su inagotable perseverancia; sin embargo, estas virtudes vienen

acompañadas de una falta de diálogos que refuerce estas impresiones, centrándose en la imagen. Las películas hacen uso de etapas de “recreo”, tendentes a la comicidad mediante situaciones de la vida privada de los soldados. Y, además, el uso del claroscuro es una constante en este cine para definir lo alemán, lo positivo, utilizando tonalidades que sustituyen el “sentimiento de culpa” por el de la “justificación y la justicia” (S. Kracauer, 2008: 273), comparando el blanco inmaculado del mapa de Alemania con el recrudescido negro de Polonia o Francia.

4.2 Cine *de cruzada*: la construcción nacional en la pantalla

Estas características también están muy presentes en el cine *de cruzada* español: un uso concreto de las técnicas del montaje, donde aparecen mapas y superposiciones de periódicos con noticias a modo de narrador omnisciente, con sobreimpresión de escenas de fondo, notándose la importancia psicológica de las vistas aéreas, que potenciaban la convicción del poder dinámico de las tropas nacionales; las voces en *off* pueden apreciarse en todas las películas de esta tipología, comenzando por la pionera *Raza*, donde el narrador presenta la acción en Villagarcía de Arosa. La supremacía del mundo militar es clara, mostrándose la prioridad de los intereses de España ante cualquier cuestión de carácter personal. El elemento cómico de tintes irónicos, tan del gusto del público español, fue puesto en práctica por el cine *de cruzada*, que vio en estas escenas de evasión una forma más de crear ideología a través de inocentes cuadros de la vida en el cuartel, una variante del costumbrismo tan útil desde siempre en el teatro lírico.

Pero si algo define el cine *de cruzada* es la clara oposición de conceptos, el juego del claroscuro, la exigencia del “otro” para la definición de lo español. El concepto de otredad, siempre presente en este género y que se analiza más adelante, es una necesidad constante que revela los complejos de un régimen necesitado de su incesante e insistente autoafirmación. *Raza* se presenta como una necesidad imperiosa de reafirmación de la superioridad nacional tras la guerra, mostrando el dominio del nuevo régimen y provocando la dicotomía entre buenos (nacionales) y malos (“rojos”). Los otros dos filmes que voy a estudiar ya no se refieren al conflicto de la guerra civil, sino al colonial. *Los últimos de Filipinas* presenta un cine de unidad nacional contra el enemigo extranjero, tagalos y americanos, mostrando a un pueblo español que presencia el desastre del '98 con la resignación de haber cumplido su deber. En la película,

España aparece unida frente a esta gran crisis que marcó un antes y un después en política exterior, pese a que casi no se hace referencia a los EE.UU. debido a las delicadas relaciones diplomáticas de 1945. *Alhucemas*, sin embargo, desarrolla su trama en los asentamientos españoles de Marruecos: obra tardía en comparación con otras del género, presenta un cine de propaganda al estilo de noticiero, donde se alude al comunismo de una forma más velada y totalmente secundaria, puesto que el elemento de otredad viene referido por lo “moro”.

Entre los diferentes géneros de la posguerra cinematográfica española, el cine *de cruzada* se plantea como uno de los casos más interesantes para su análisis audiovisual. Con una cuota de apenas 1'38% del total de la producción (D. Roldán Garrote, 2003:111), no existe consenso acerca de su consideración como género en sí mismo. Sin embargo, y dada la polémica suscitada por las cintas calificadas como “cine bélico” o “*de cruzada*” (los autores que lo han estudiado no logran ponerse de acuerdo sobre las diferencias y paralelismos entre ambos), sus claras connotaciones ideológicas y la importancia de la música en la consecución de sus fines resultan de gran interés para el entendimiento de estas obras. La música se presenta como el lugar idóneo para la expresión abstracta y dirigida de la nueva política de Estado. Más aún, es en los años cuarenta, en cintas de gran calado ideológico, donde se desarrolla toda una teoría musical aplicada al audiovisual que venía gestándose desde la etapa republicana y que alcanza su máximo potencial en las décadas siguientes.

Resulta curiosa la falta de acuerdo acerca de la consolidación del cine *de cruzada* como género. Con este término se hace alusión a la denominación que de la sublevación militar hizo el cardenal Pla y Deniel; en palabras de Román Gubern, “un agresivo cine de propaganda y de legitimación de la insurrección fascista de 1936” (R. Gubern, 2006: 163) que partía de unos claros objetivos ideológicos: legitimar la sublevación, establecer una dicotomía ética radical entre ambos bandos y predicar el espíritu de venganza. Al amparo de este controvertido título, los historiadores de cine no han logrado consensuar qué cintas pertenecen al cine *de cruzada*, y el propio José María García Escudero afirmaba que “menos de una docena de películas no permiten hablar de un cine político” (J. M^a. García Escudero, 1954: 15). Sin embargo, considero que pese al escaso número de películas que tratan la causa nacional-católica y su falta de sutileza política, es éste un corpus lo bastante influyente y catalizador de las aspiraciones del régimen como para calar profundamente en la mentalidad y memoria colectiva de la

audiencia. Audiencia que, por otra parte, no contaba con ningún otro medio de evasión en la desgarradora posguerra española que no fuesen la radio, los toros y el fútbol con los que hacer frente a la hambruna y la pérdida.

La opinión más actual y consensuada incluye cintas que abarcan distintas décadas y no sólo los primeros años cuarenta. En su capítulo dedicado al cine de los años cuarenta y cincuenta, Virginia Higginbotham defiende el cine *de cruzada* como sinónimo de cine bélico y subraya como su principal función reafirmar los valores e instituciones “nacionales” (V. Higginbotham, 1988: 18-29). No debemos olvidar que las cintas de cine bélico jugaron un papel crucial en la reconstrucción del imaginario colectivo, puesto que eran la única referencia con que muchos españoles contaban sobre su historia más reciente. En este sentido, Román Gubern realiza un análisis detallado (R. Gubern, 2006:163-196), considerando que en una primera etapa, tras la contienda, es Edgar Neville quien inaugura el género con su *Frente de Madrid* (1940), seguido por *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) –tal vez la aportación más sólida del ‘cine de cruzada’– y *El crucero Baleares*, realizada por el autor mexicano Enrique del Campo ese mismo año, del cual se destruyó el negativo¹⁰.

El año 1941 marca el comienzo de la actividad cinematográfica del galán de moda, Alfredo Mayo, quien se da a conocer en *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), y trabaja de forma continua en *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942), donde comparte protagonismo con Luis Peña. A partir de este punto se produce una degradación de este tipo de cine, a pesar de una obra tan destacada como *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), muy elogiada en cuanto a avances estéticos se refiere. Tras unos años de silencio, el tema de la guerra civil reaparece con *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948), *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949) y *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gràcia, 1952), esta última complementaria de *Sin novedad en el Alcázar* y alegoría –según Gubern– de la resistencia del franquismo al cerco diplomático (R. Gubern, 2006: 178-179). Tras algunas secuelas como *Servicio en la mar* (Luis Suárez de Lezo, 1950) o *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951), ya avanzados los años sesenta, Sáenz de Heredia realiza *Franco, ese hombre* (Sáenz de

¹⁰ Para una mayor profundidad sobre el tema véase el trabajo de Juan Antonio Martínez Bretón, 1995: “*El crucero Baleares*”, un caso atípico de la censura franquista, en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371394228900402976402/index.htm.

Heredia, 1964), documental con el que se conmemoran los ‘XXV años de Paz’ y que recoge los principales episodios del franquismo y del cine *de cruzada*.

A pesar del escaso número de filmes en relación con otros géneros, el cine *de cruzada* es, sin lugar a dudas, emblemático en la construcción de un cine nacional y una identidad nacional tras la contienda (N. Triana-Toribio, 2003: 47). Señala Triana-Toribio que fueron sobre todo estas películas las que construyeron la memoria histórica que persistirá en los años sesenta y ochenta, generando gran cantidad de discursos sobre identidad nacional que surgieron como reacción a este género. Asimismo, indica que las películas *de cruzada* no son específicas de ninguna nación, sino el producto de un discurso de *combattentismo*¹¹ que a menudo se alía con la producción filmica de países que acaban de sufrir un conflicto armado.

El modelo cruzada es un libro reciente de Gabriel Sevilla Llisterri que presenta al “modelo cruzada” como “la vertiente narrativa de ficción dentro del discurso cinematográfico oficial del franquismo”. Sevilla Llisterri define de forma más extensa el *modelo cruzada* como el “conjunto de operaciones retóricas por las que un film narrativo de ficción justifica no argumentalmente, sino desde la construcción de un imaginario cultural e histórico, la llegada a un enfrentamiento civil para salvaguardar toda una serie de valores tradicionales” (G. Sevilla Llisterri, 2007: 36). Escrito desde una perspectiva visual y musical, el autor marca la diferencia existente entre el “modelo cruzada” (que agrupa a los géneros bélico e histórico) y el cine *de cruzada*, con el argumento señalado por Monterde: “un cine a medio camino entre la tradición del cine bélico y los tonos del cine de propaganda política o de la reconstrucción histórica” (J. E. Monterde, 1995: 234). La principal diferencia entre ambos conceptos estriba, según Sevilla, en la situación temporal de la acción: el cine *de cruzada* hace referencia a un pasado reciente (i.e., la guerra civil), mientras que el “modelo cruzada” remite a la audiencia a un pasado más lejano. En este orden de cosas, el autor no niega la existencia de ciertas concordancias entre ambos modelos, considerando a *Raza* el único caso de *modelo cruzada* en sentido estricto y también el único ejemplo en que convergen ambas propuestas, a pesar de que esta película también fue objeto de cambios profundos y se

¹¹ Discurso que glorifica la experiencia masculina en la trinchera y exalta la lucha como fuente de vida. Véase Falasca-Zamponi, 1997.

sustituyó su título por el de *Espíritu de una Raza* (1950), depositándose el negativo en los archivos del No-Do¹².

No existe una forma concreta que caracterice esta tipología de cinematografía ni en cuanto a medios ni, por supuesto, calidad estética. Películas como *Alhucemas* (no incluida en la relación de películas *de cruzada* de Román Gubern) o *A mí la legión* son meros documentales acerca de situaciones político-militares concretas con un hilo argumental seductor para captar la atención de la audiencia. En el caso de *Alhucemas*, se narran las peripecias de un grupo de soldados españoles durante el desembarco de Alhucemas y el omnipresente tratamiento del valor del capitán Salas, mientras que en *A mí la legión*, también ambientada en tierras africanas, se recrea otra historia de camaradería entre legionarios que muestran con orgullo su sentimiento del deber y la amistad.

El régimen empleó todos los recursos a su alcance para la consecución de un cine patriótico acorde con sus expectativas. Para ello se emplearon cantidades ingentes de recursos económicos y humanos (el caso más claro es, sin lugar a dudas, el de *Raza*) y, frente a la creencia generalizada de que la importancia de la música de cine era escasa por aquel entonces, el régimen era consciente de la vital importancia de ésta a nivel emocional y cognitivo. Dos películas sufrieron el castigo de la censura: *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), cuya música fue compuesta por el maestro Manuel López Quiroga y *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), retirada de cartel al poco de su estreno y perdida durante más de cuarenta años, con una banda sonora de Juan Tellería, compositor del himno falangista. El derroche de medios demuestra el interés del régimen por adecuar la música al sentimiento nacional en unas obras que proponen una revisión del conflicto bélico reciente e incluso en películas con connotaciones tendentes a la subversión, como veremos.

Jesús García Leoz realiza la música de dos películas de gran calado en la época y bandas sonoras de gran envergadura, como son *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949) y *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1952). Juan Quintero, antes de su colaboración con Juan de Orduña para realizar la tetralogía de cine histórico *Locura de amor* (1947), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La leona de Castilla* (1951) o las adaptaciones literarias de Rafael Gil, realiza la música de

¹² Las diferencias existentes entre ambas versiones de *Raza* se verán en el siguiente apartado.

A mí la legión (Juan de Orduña, 1942). Y el aún hoy desconocido Juan de Azagra realiza la música de *Harka* (Carlos Arévalo, 1941). Tras haber colaborado ya con Augusto Genina en *El escuadrón blanco* (*Lo scuadrone bianco*, 1936), Antonio Veretti es el único extranjero que realiza la música de una película *de cruzada*. Se trata de *Sin novedad en el Alcázar* (*L' assedio dell' Alcazar*, 1940), tal vez la película más representativa de la posguerra y que se encargó al director italiano Augusto Genina; las razones no pueden ser más obvias: por un lado, las estrechas relaciones entre la España franquista y la Italia mussoliniana; por otro, la experiencia italiana en un tipo de cine de exaltación patriótica que se había realizado en los años anteriores.

Al más puro estilo hollywoodiense, pero sin sus medios, los compositores realizaban la banda sonora una vez acabada la filmación de la película y, en muchos casos, también orquestaban e incluso dirigían en arduas sesiones de grabación. En relación a este asunto, es interesante el estudio que el musicólogo Joaquín López González realiza del maestro Quintero, haciendo hincapié en la diferencia entre el modelo de trabajo norteamericano de las grandes productoras y la penosa situación de las empresas nacionales, incluyendo en este censo a productoras como Cifesa, Suevia u Orfea (J. López González, 2005: 1029-1050). Para muchos compositores del cine *de cruzada*, el primer contacto con el cine fue un mero entrenamiento, mientras que otros, caso de Manuel Parada, se estrenaron con películas del calado social y político de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Resulta innegable la capacidad de Parada de adaptación al medio en la que fue su primera obra para el celuloide, influida por el sistema compositivo estandarizado en EE.UU. y ejemplo a seguir por el resto de compositores de cine (L. Miranda González, 2006: 195-227). Autor de las bandas sonoras para *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) y *Alhucemas* (José López Rubio, 1948), Parada fue el compositor más prolífico en este género.

El cine *de cruzada* presenta una clara heterogeneidad en su planteamiento musical. *Raza* y *Harka* se filman el mismo año, 1941 y, sin embargo, no es posible comparación musical alguna entre ambas. A la primera se le prestó gran atención por considerarse un emblema del nuevo régimen y el propio Manuel Parada le dedicó innumerables sesiones de trabajo para llevarla a término. Juan Quintero –autor de la banda sonora de *Harka*– se encuentra en ese momento alejado de obras de la opulencia y capacidad discursiva de su ciclo histórico, componiendo algunos minutos de banda

sonora que actúan más como ‘relleno’ implícito que como texto necesario, cayendo el film en algunas ocasiones en la forma de documental¹³.

Algunas de estas cintas contaron con medios y presupuestos importantes, caso de *Raza* o *El santuario no se rinde*, pero en general no se pretendía la creación de una superproducción al estilo norteamericano. Al contrario de lo que ocurre en EE.UU. en obras de gran envergadura histórica y largo metraje como *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind* Victor Fleming, 1939), que comienzan con una obertura, seguida de un “entreacto”, el cine de cruzada opta por rechazar este formato, principalmente por falta de medios, y no debe desecharse la idea de considerar que el espectador precisaba de un texto audiovisual con contenido ideológico más directo y menos denso musicalmente. Se hacía necesario un cine de rápida factura y cuyo formato se pareciese más al documental bélico. Resulta obvio que algunas de las cintas analizadas sufrieron un proceso de post-producción rápido que no permitió al compositor la creación de una banda sonora meditada, cuyo ensamblaje con la parte visual se torna poco fluido.

No obstante, algunos compositores, como Parada o García Leoz, pretendieron dotar a sus obras de una estructura musical coherente e independiente del resultado en el audiovisual. Para ello se precisan películas de gran envergadura como *Raza*, que narra la historia de la familia Churruca y el devenir de los tres hermanos a la par que el destino de España. Película ideológica por antonomasia del nuevo estado, es de sobra conocida la importancia que se le concedió a la banda sonora de esta cinta. La estructura musical que le confirió Manuel Parada permite la interpretación de algunos de sus números por separado; así, dentro de una escena, en ocasiones el compositor tiende a buscar formas musicales coherentes por sí mismas. El caso más claro es el bloque del *Desfile de la Victoria* al final de *Raza*, en la que el propio Franco pasa revista a sus tropas en Madrid tras el final de la contienda, donde el maestro utiliza una forma circular que podríamos tildar de bloque continuo siguiendo la tipología propuesta por Lluís i Falcó (J. Lluís i Falcó, 1995: 169-186)¹⁴.

¹³ Prueba de ello es el trabajo documental de Carlos Velo (al igual que Buñuel, continuó su carrera cinematográfica en México), quien se encontraba trabajando en una película sobre Marruecos cuando estalló la guerra civil. Su película se terminó en Berlín, pero las mejores tomas fueron reutilizadas por Carlos Arévalo para *Harka*, lo cual resalta la importancia de las tomas de exteriores, el ahorro en costes de producción y el empleo del formato documental.

¹⁴ También en Internet: <http://usuarios.multimania.es/compositores/material2.html>.

Son Parada y García Leoz quienes, por las razones antes expuestas, también recurren a la técnica del *leitmotiv*. En el caso de Parada, es innegable su dominio técnico e intuición, puesto que concebir una obra como *Raza* en su primera incursión en el cine es un logro destacado. La cantidad de números musicales que abarca la obra sólo volverá a repetirse en un escaso número de sus películas. En cuanto a Leoz, recordemos que *El santuario no se rinde* data de 1949, una fecha que le permitía realizar avances en favor de un desarrollo estético más depurado y cercano al mundo clásico de Hollywood. Basada en hechos reales, *El santuario no se rinde* es un homenaje al sitio que sufrieron civiles y legionarios del bando nacional en el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza por fuerzas republicanas, resistiendo durante unos ocho meses.

Orquesta y Coro

The image shows a musical score for 'Tema Virgen de la Cabeza'. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Orquesta y Coro'. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Ejemplo 4.1. Tema *Virgen de la Cabeza*¹⁵

García Leoz opta por el empleo de un tema recurrente en toda la película, el de la *Virgen de la Cabeza*, música pre-existente que se convierte en el símbolo del santuario y la resistencia de los que allí estuvieron confinados. Se trata de una especie de representación de la redención a través del sufrimiento, de ahí el empleo de un himno en modo menor y el cambio de modalidad cuando la cámara enfoca el cielo, donde

¹⁵ Tema principal de *El santuario no se rinde*. La transcripción se ha realizado directamente de la cinta.

encontrarán reposo todos aquellos que mueran por España. El compositor propone la doble vertiente de cambio de modo y ritmo. El empleo de Sib menor como tonalidad de partida y el compás 4/4 transmite la idea de languidez y pesadez, acorde con las penurias de los protagonistas en su camino al santuario, que el autor resuelve de manera efectiva al introducir el cambio a ternario antes de modular al homónimo mayor. Esta segunda sección (cc. 13-27), que reutiliza materiales presentados antes en modo menor, invierte valores de la primera parte (cc. 1-12), proponiendo un carácter afirmativo y rotundo que alude a lo que ocurrirá a lo largo de la película. Las dos semifrases en las que se divide (a, cc. 13-18; b, cc. 19-27) muestran los sufrimientos de los confinados en el santuario a través del descenso a la dominante (Fa, cc. 18) hasta su liberación y victoria ascendiendo a la tónica una octava superior.

La música de los títulos de crédito (cabecera) de las películas suele plantearse de manera que los cambios modales o rítmicos coinciden con créditos importantes. Así, en *El santuario no se rinde* el título del film y los créditos de los protagonistas coinciden con una introducción instrumental en modo menor, el arreglo orquestal (con coro) del popular tema de la *Virgen de la Cabeza* antes mencionado surge con los créditos de los actores secundarios en modo mayor, a continuación sigue un desarrollo instrumental y se recapitula el tema de la *Virgen de la Cabeza* coincidiendo con la aparición de los créditos del compositor y demás profesionales del medio hasta llegar a la figura del director de la cinta. Como conclusión aparece una semicadencia en la dominante, creando tensión y ansiedad en el espectador, que se resuelve en modo menor con la aparición de la primera escena, donde el empleo de música descriptiva precede el desarrollo de la acción. De este modo, el compositor demuestra talento ya en los créditos de inicio.

Ruiz de Azagra comentó pesaroso en una entrevista que “(...) es una labor ingrata y anónima, a la que no todos le dan la importancia que en realidad tiene”¹⁶ y Quintero aclaró en cierta ocasión la importancia del maestro compositor en países como EE.UU.¹⁷. Al contrario de lo que López González apunta, considero que en el cine de los cuarenta en general y en el de *cruzada* en particular, los compositores eran valorados

¹⁶ J. Ruiz de Azagra: *Radiocinema* 80 (año IV), 30 de septiembre de 1942.

¹⁷ “Y para darse cuenta de la importancia que se concede allá a la partitura, estamos hartos de ver en los titulares de la mayoría de las películas el nombre del maestro compositor [estadounidense] en un solo fotograma, dándose así la misma categoría publicitaria que al director y a las primeras figuras”. En López González, 2005, p. 1043.

por el régimen, mucho más de lo que se piensa, probablemente por la importancia de la música en las implicaciones ideológicas del cine de posguerra. En los créditos de inicio se evidencia la importancia del autor de los “fondos musicales” y las canciones, apareciendo en un lugar predominante, siempre destacado en un momento de clímax o tensión del número musical de cabecera como evidente muestra de la influencia estadounidense. Por ejemplo, los créditos de García Leoz para *El santuario no se rinde* aparecen –aunque no en un solo fotograma¹⁸– en el momento de la recapitulación del tema principal para acabar el número de inicio. En el caso del maestro Parada, éste fue altamente valorado por el régimen.

El compositor realizaba, en general, un trabajo de post-producción que dejaba poco a la imaginación. Los músicos, experimentados en el teatro musical, no dudan en emplear algunos de sus códigos en el cine, a los que muchos autores denominan ‘clichés’: ejemplos descriptivos que se pueden tildar de *mickeymousing*, como pueden ser el galope de los caballos, el viento en plena tormenta o los disparos de fusiles, el abuso de la cuerda en pasajes amorosos con una clara función emotiva, la descripción de lugares y caracterización de personajes, cambios de tiempo, sentimientos y situaciones son una constante en este cine, evidente en películas proclives a la ‘claustrofobia’ visual; los mejores ejemplos y también los más claros podemos encontrarlos *Los últimos de Filipinas* y *El santuario no se rinde*, resultando sorprendentes los avances formales en estas películas pese a ser obras concebidas según unas directrices muy conservadoras.

En otras obras como *Raza*, Parada utiliza lo que los compositores líricos denominan color local, que Lluís i Falcó define como ‘convergencia cultural local’: ubicar a la audiencia en un espacio físico concreto a través de números musicales que el espectador asocia con una región concreta (J. Lluís i Falcó, 1995: 69-186). Las alusiones musicales a las raíces gallegas del capitán Churruca se manifiestan en la muñeira que se escucha a la par que en escena aparece un plano general de Villagarcía de Arosa al comienzo del film.

Los estereotipos orientales presentes en el cine *de cruzada* se emplean también con fines descriptivistas en *A mí la legión*, donde la ciudad de Tetuán no aparece citada hasta muy avanzada la película, pero ello no impide que el espectador sea consciente de

¹⁸ Aparece García Leoz en el fotograma conjuntamente con “guión literario y diálogos” y “adaptación y guión técnico”.

dónde se sitúa la acción debido a la asociación que se realiza entre las imágenes y una música de rasgos arabizantes que se interioriza como el elemento externo, como “el sonido del otro”, gracias a que Quintero emplea los mismos recursos del cine americano, que cualquier espectador occidental asociaría con Oriente.

La superposición de imágenes en el montaje es, sin lugar a dudas, otro de los recursos más palpables en el cine de cruzada. Todas las películas contienen alguna escena en la que se superponen diversos planos visuales acompañados por un tema musical no diegético. La finalidad más evidente es la elipsis temporal, pero también es un gran recurso para ahorrar esfuerzos económicos en una etapa que no permitía grandes lujos a la mayoría de las compañías cinematográficas. Casi todas las películas siguen el mismo esquema: la superposición de imágenes de cabeceras de diversos periódicos que aparecen en pantalla en movimiento espiral con música no diegética promueven el avance del hilo argumental. Una variación sería el caso de *A mí la legión*, donde se sustituye el montaje de periódicos por el de copas de champagne.

García Leoz en ocasiones no finaliza la música a la vez que la secuencia visual, sino que disminuye la intensidad sonora para que prevalezcan los diálogos, pero no desaparece por completo. En este sentido, es importante cómo dos autores con un estilo similar en cuanto a concepción de la banda sonora, Leoz y Parada, conciben el cambio de secuencia de forma opuesta: Leoz opta por el empleo de diálogo con música o ruido desvaneciéndose, mientras que Parada se decide por finalizar la secuencia de forma conjunta el diálogo y la música.

En ocasiones, el espectador de hoy que se acerca a este cine de posguerra tiene un sentimiento de pesadez en algunas escenas o diálogos que carecen de música. Suponemos que, pretendiendo realzar ciertos diálogos, se adoptó la costumbre de eliminar la música –entendida como barrera sonora– para que la audiencia centrara toda su atención en el guión. En muchos casos los efectos sonoros propiamente bélicos (ruidos de disparos, metralletas, tanques,...) actúan como sustitutos de la música y resultan más efectistas que ésta, incentivando el ardor patriótico de la audiencia. Los sueños, los recuerdos de vivencias que avivan la nostalgia y las voces *en off* siempre aparecen acompañados de música no diegética. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos al comienzo de *El santuario no se rinde*, cuando la protagonista recuerda vivamente los acontecimientos acaecidos durante el asedio al santuario. Como recurso

adoptado del cine norteamericano, la música tiene una función emotiva e imbuye al espectador de la pérdida, la ausencia, la vuelta al pasado como marco temporal preferible y deseable, donde la calma se aprecia en el recuerdo. La música canaliza estos sentimientos y, a la par, enlaza con la idea del régimen de recuperar y glorificar el pasado español, la idea de ‘imperio’ que subyace tras esta nostalgia. No es extraño que en el cine *de cruzada* la vuelta al pasado a través de la música esté tan presente: lo que es más, es la tónica general.

4.2.1 *Raza* y el mito

En la documentación de Manuel Parada que se encuentra en la Biblioteca Nacional, aparecen varios recortes de periódico que el propio compositor seleccionó de los estrenos de sus obras. Entre ellos, notas de prensa más o menos extensas sobre tan sólo tres películas por las que sentía especial predilección: *Raza* (J. L. de Heredia, 1941), *El escándalo* (J. L. de Heredia, 1943) y *Mariona Rebull* (J. L. de Heredia, 1947). Todas ellas tienen un denominador común: haber sido dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia¹⁹. De hecho, resulta significativo que casi todas las cintas de Sáenz de Heredia que comentan Sergio Alegre (S. Alegre, 1994: 72), Caparrós Lera (J. M. Caparrós Lera, 2000: 18) ó Magí Crusells (M. Crusells, 2000: 347) en sus breves acercamientos al director hubiesen sido musicadas por Parada.

Hasta el año 1941, cuando se comienza a rodar *Escuadrilla*, ninguna de las películas realizadas desde el final de la guerra habían tratado el tema de la guerra civil. Desde entonces se suceden, de forma sucesiva, *Porque te vi llorar*, *Raza*, *Rojo y negro* y *Boda en el infierno* y, ya en 1947, *Vida en sombras*. *Raza* y *El camino de la paz* (R. G. Garzón, 1959) son las dos únicas cintas en las que se trata el tema de la guerra bajo los auspicios de una productora estatal. *Raza* fue producida por la Cancillería del Consejo de la Hispanidad, precursora del Instituto de Cultura Hispánica; *El camino de la paz* fue producida por *No-Do* (C. Fernández Cuenca, 1972 (II): 540).

Primo de José Antonio Primo de Rivera y formado en Filmófono bajo las órdenes de Luis Buñuel, José Luis Sáenz de Heredia llevó a cabo la filmación de *Raza* entre el 3 de agosto y el 22 de noviembre de 1941 con la colaboración de Antonio Román para la adaptación del guión. La película en cuestión es la única a

¹⁹ De los dos últimos films me ocupo en apartados posteriores.

lo largo de la historia del cine cuyo guión está escrito por un dirigente de estado: Francisco Franco Bahamonde, quien utilizó el seudónimo de Jaime de Andrade para sus propósitos y que ya había publicado en 1922 *Marruecos, diario de una bandera* en la Editorial Pueyo²⁰.

La acelerada intención de llevar el cine patriótico a la pantalla se vio condicionada por la negativa de las autoridades de la marina al visto bueno de *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940), que en primera instancia ya había superado la Comisión de Censura franquista. Se emplearon tal cantidad de efectivos que la filmación de *Raza* no tiene precedentes en el precario panorama cinematográfico español, tal y como explicó Carlos Fernández Cuenca y, más adelante Román Gubern:

“[...] Costó 1.650.000 pesetas, su rodaje duró 109 días, se impresionaron 45.000 metros de negativo, se construyeron 50 decorados y se confeccionaron 500 trajes para las escenas retrospectivas y no menos de un centenar de figurines compusieron el vestuario femenino de la época moderna. Añadamos a esta cuantificación de la magnitud de *Raza* que Sáenz de Heredia cobró por su trabajo, en concepto de coguionista y director, 79.000 pesetas, es decir, prácticamente el doble de lo que acababa de cobrar por los mismos conceptos en su anterior *A mí no me mire usted*” (C. Fernández Cuenca, 1972 (II): 541)

Raza se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid la víspera del Día de Reyes de 1941 tras un pase privado en el Palacio del Pardo, “una lección de grandeza y espiritualidad en esta película *Raza*, orgullo de España y triunfo de nuestra cinematografía”²¹. Producida por CEA, la película contaba con la interpretación de Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos, Raúl Cancio y Luis Arroyo.

Isabel, Pedro, José y Jaime son los hijos del capitán de navío Pedro Churruca, muerto en la guerra de Cuba. Durante la guerra civil, la vida de los cuatro hermanos se bifurca por los caminos del ejército, la política y la religión: José (Alfredo Mayo) se decanta por la carrera militar; Pedro (José Nieto), es diputado republicano; Jaime (Luis Arroyo), recién nacido cuando muere Churruca, se ordena sacerdote; y, por último, Isabel se casa con Luis Echevarría (Luis Cancio), un

²⁰ El nombre del caudillo como autor del guión fue publicado por Fernando de Valdesoto en la biografía *Francisco Franco* (1943).

²¹ *Ecclesia* 26 (año 2), p. 23.

oficial de carrera, amigo íntimo de su hermano José. Durante la contienda, José es dado por muerto, pero gracias a Marisol (Ana Mariscal), amiga íntima de la familia, salva la vida y, con el apoyo de la Quinta Columna, pasa al bando franquista. Jaime es fusilado en zona republicana y Pedro, dándose cuenta del “sinsentido” de su carrera política, facilita los planos del frente de Aragón a una espía, antes de ser descubierto. Finalizada la guerra, los supervivientes de la familia se reúnen asistiendo al desfile de la victoria en Madrid, presidido por Franco.

La realización de una segunda versión en 1950 se tituló *Espíritu de una raza* y se suprimieron unos diez minutos de rodaje. La que permaneció en la memoria colectiva fue la segunda, quedando relegada al olvido la primera versión hasta que se localizó una copia muy deteriorada en poder de un vendedor ambulante. Ya avanzados los años noventa, se encontró una copia íntegra de la segunda versión en la Cinemateca de Berlín, procedente de los archivos de la UFA, pudiéndose contrastar entonces ambas versiones y apreciar las diferencias. Caparrós Lera (2000) y Magí Crusell (2000) exponen de manera detallada en sendos trabajos las diferencias entre ambas versiones y su relación con la situación político-social del momento; en la segunda se suprimieron los brazos en alto, los primeros compases del *Cara al Sol* del comienzo y las alusiones a Falange, culpabilizando al comunismo (en los créditos de inicio) de los problemas y vicisitudes que se narran en la película. Cuatro son los frentes que se atajaron en la segunda versión: los títulos de crédito, la conversación de dos militares sobre la situación en las colonias, el incidente del Congreso de los Diputados y la batalla naval en Cuba (M. Crusells, 2000: 349). Analizaré en primer lugar las escenas que sustentaron los pilares ideológicos del régimen (familia, iglesia y estado), estudiando a posteriori las diferencias entre ambas versiones para luego establecer las conclusiones.

Raza supuso para Parada su consagración como músico cinematográfico a una edad temprana, puesto que fue su primera obra para el cine, a la que tuvo acceso por concurso público. Son evidentes las repercusiones para el compositor, como se señala en el *Alcázar*:

“[...] La interpretación de la partitura ha sido hecha por una selección de ochenta magníficos profesores de la orquesta Nacional, Sinfónica y Filarmónica de Madrid, bajo la dirección del autor, el ilustre maestro Manuel Parada, director musical del teatro Español.

La parte coral está a cargo de los coros de concierto y del coro infantil del seminario de Madrid”²²

Manuel Parada, formado en la creación incidental para teatro, recibe de J. L. Sáenz de Heredia el encargo de componer la música para la citada película a finales de 1941, ante lo cual trabaja incesantemente durante todo el mes de diciembre en la partitura, como puede observarse en la profusión de notas en el margen autógrafas de sus manuscritos. José Muñoz Molleda afirmaba que “después de ser seleccionado como compositor de su música, finalmente otro autor [Parada] más adicto al Régimen fue el llamado para realizarla (...), comentando, con amargura, los éxitos de otros músicos conseguidos gracias a su maridaje con el poder” (G. Pérez Zalduondo, 1989: 86). Sea como fuere, “la partitura musical ocupa 200 hojas de papel pautado, su ejecución empleó 80 profesores durante 3 jornadas de seis horas, aparte de algunas canciones registradas independientemente, así como los coros de Maestros Cantores e Infantil del Seminario de Madrid”²³.

Aparte de la propuesta de Sevilla Llisterri, destaca la visión de Álvaro Málaga Gil y Amaya Sara García Pérez quienes, siguiendo los presupuestos de R. Gubern, pretenden un análisis del film en relación con los principales pilares ideológicos del régimen durante esos años: el Estado, la iglesia y la familia. Según esto, el maestro Parada dividió los bloques musicales entre los que hacían referencia al ejército (*Marcha de los almogávares*, *Cara al Sol*), la religión (el *Hosanna* interpretado por monjes antes de ser ejecutados en la playa) y la unidad familiar (la versatilidad del folklore gallego empleado en el recibimiento del capitán Churruca por su familia).

La banda sonora que propone Parada para esta película incluye dos *leitmotiven* (el de los almogávares y el de Churruca padre), algunos temas melódicos sin continuidad en la película, excusa para el desarrollo del “colorido local” o con una función estética en escenas de batallas, y varios bloques de músicas populares urbanas y folklóricas (además del bloque musical religioso) que juegan con la ambigüedad diegética/extradiegética y el empleo del ruido como parte estructural imprescindible de la banda sonora y proponen una de las más sextensa

²² “La partitura musical de *Raza*, compuesta por el maestro Manuel Parada e interpretada por las Orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica, coaligadas”, *Alcázar*, 31 de diciembre de 1941.

²³ Entrevista a Luis Díaz Amado y Laffán y Selgás en *Radiocinema* 72, 30 de enero de 1942.

bandas sonoras compuestas por Parada, como puede apreciarse en el Gráfico 4.1. Además, las referencias ya señaladas al himno nacional comienzan desde los créditos de inicio, donde se entremezclan con *Así habló Zaratustra* (R. Strauss, op. 30) y dos temas nuevos propuestos por Parada, que denotan su influencia postromántica y wagneriana con la pérdida noventayochista como nostálgico telón de fondo de un pasado glorioso que el nuevo régimen aspira a recuperar.

Entre las escenas eliminadas en la segunda versión, se encuentra la protagonizada entre el comandante Pedro Churruca y un amigo marino que, tras su merecido descanso en España después de su estancia en Filipinas, mantienen esta conversación sobre la situación en ultramar:

Churruca: *¿Y has estado en Filipinas?*

Amigo: *Sí, he tocado en Filipinas. Las mismas perturbaciones fomentadas por el extranjero, la perenne rebeldía de la gente de color.*

C: *Sí, como siempre.*

A: *Más grave que nunca. Además, la relajación de costumbres y, lo que es peor, la invasión de la masonería. Allí no puede estar quien no sea masón. (...) ¿Y has estado en Filipinas?*

C: *Sí, tocamos en el archipiélago. Bajo una calma aparente hay fragmentos de insurrección. La incomprensión es tan grande como la distancia...*

Las palabras se revelan como justificación ante la pérdida noventayochista, argumentando el intervencionismo militar en la política: función protectora del ejército, apelación a la nación y necesidad de un militar salvador (M. Crusells, 2000: 351). La alusión peyorativa a la “gente de color” se verá posteriormente dirigida al gobierno republicano conforme avance la película, que la música articulará en la escena de la verbena madrileña, donde unos periódicos muestran en sus titulares la grave situación en ultramar, así como en una escena diegética posterior donde una banda de mujeres interpreta un vals a modo de contrapunto argumental.

El compositor empleó en los créditos de inicio los bloques musicales nº 1 y 2 (*Cabecera y Consigna*, 0:00). Con un comienzo *Muy marcado* en ritmo binario, el empleo de Do tras un descenso desde Sol en escasos compases iniciales induce a cierta familiaridad, mientras que el modo mayor reafirma la idea de vitalidad y triunfo, enfatizando el argumento del film y tonalidad neutra desde la que Parada plantea una cita literal de *Así habló Zaratustra*. Aparece en pantalla una litografía de barcos con el símbolo de tres guerreros medievales, clara la referencia al pasado glorioso de España y

un punto y aparte con la pérdida de las últimas colonias de Ultramar, a la que aludirán las litografías de los créditos de inicio. La entrada gradual de los instrumentos²⁴ crea suspense, hasta que, con la inclusión de percusión y viento metal para interpretar las primeras notas del himno nacional oscurecido, aparece el escudo de España acompañado por los créditos del Consejo de la Hispanidad, que reafirma la idea de españolismo y colonización cultural.

El corte del himno nacional comienza en parte débil del compás y finaliza en parte fuerte para dar paso a unas figuraciones en tresillos, que confieren dramatismo y, sobre todo, tensión a la escena en los créditos del título. El ritmo es lento, la armonía se mueve por compases y hay reguladores de apertura para la dinámica, tresillos que efectúan diálogos, trinos alternos entre los instrumentos e incremento del nivel sonoro, a la par que el viento madera toca en los registros más agudos y la cuerda grave en los registros más graves. El himno vuelve en parte débil para los créditos de Alfredo Mayo; en pocos compases sufre varias transformaciones por reducción de valores. Las trompas y saxos inician un proceso polifónico de 3 contra 2, creando un fondo armónico subyacente y un clima de inquietud.

En los créditos del compositor, el maestro Parada, y las orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica, se emplea todo el efectivo orquestal, intento de mostrar todo el efectivo puesto en práctica, aunque la orquesta denota cierta debilidad debido a una falta de ensamblaje entre la cuerda y el viento madera, con melodía secundaria en movimiento contrario que intenta contribuir al empaste orquestal. El arpa contribuye a relajar la tensión y luego se entrega a la cuerda. Un proceso homofónico y homorrítmico, coincide con un período de máxima actividad, con trémolos en la cuerda que combina con tresillos y notas largas para el viento metal. En escasos compases se produce un cambio súbito de *p* a *f*, reduciéndose la tensión, del mismo modo que en la pantalla habían aparecido al alcanzar *f* los nombres del guionista (Jaime de Andrade), los estudios (CEA), el director de producción y, por último, el director (J. L. Sáenz de Heredia).

Sevilla Llisterri ha querido ver en el bloque inicial una forma sonata desdibujada planteada desde la perspectiva de tres temas diferentes: el primero, el himno, en Do; un


²⁴ La idea primigenia del compositor incluía instrumentos transpositores (se observan tachones).

segundo tema, en Sol, “cuyas armonías perfectas significan claramente esa imposición franquista de un orden nuevo”; y, por último, un tercer tema en Mi, al que llega a través de una falsa relación cromática que pretendía una cadencia rota en Sol. A partir de aquí, Sevilla Llisterri supone que el segundo tema (en Sol) suplanta en importancia al himno, convirtiéndose en el tema principal: “que el emblema musical del nuevo orden se imponga al de la hispanidad supuestamente degradada”. El tema en Sol se reexpondría en el desenlace “implicando su preeminencia y, sobre todo, su capacidad de imposición, su rebeldía”. Para Sevilla Llisterri, la exposición coincide con la primera aparición del himno nacional y el segundo tema en Sol (una alternativa), el desarrollo con la aparición del tercer tema y, por último, se reexpondría en segundo tema, obviando el himno nacional (G: Sevilla Llisterri, 2007: 45-46).

Desde mi punto de vista sólo aparecen dos temas con entidad en la cabecera: un primer tema en Sol, que coincide con el cambio de dinámica a *Grandioso*, referencia explícita en imágenes al conflicto de las colonias españolas perdidas en el '98, donde los grabados muestran escenas de batallas navales o combates con los indígenas; y un segundo tema en Mib, heredado del *Grandioso*, con carácter romántico, que rememora los tiempos en que Cuba era una colonia española de Ultramar que, tras un desarrollo, conducirá de nuevo al primer tema en Sol. La aparición del himno sólo la considero una cita ineludible de inherente capacidad ideológica a modo de introducción que resalta al Consejo de la Hispanidad (referencia al nexo de unión con América) y el actor protagonista, alter ego del propio Franco, pero no un prototipo de primer tema desfigurado de la forma sonata.

La llegada del comandante Churruca a Villagarcía de Arosa tras una campaña en Ultramar (2:33) incluye un bloque musical que emplea el recurso del “color local” como alusión a Galicia, de donde Franco era oriundo, a través de una muñeira. Es un tema lírico de ambientación que sugiere una atmósfera etérea debido a una intervención tética de los oboes, confiriéndole idea de lejanía al tratarse de una llamada panorámica de la villa y los alrededores. El tema de Villagarcía está formado por dos semifrases (a y b), que diferencian los sucesivos planos aéreos de la región:

Plano de la región	Plano del pueblo	Plano del pueblo	Protagonistas (diálogo)
a en 2 ocasiones (cc. 1)	b (cc. 9)	a (cc. 13)	- (cc. 14)

La melodía modulante del cello (a) permanece constante con un ritmo , junto a unos acordes del arpa que, a pesar de aparecer placados en la partitura, en el audiovisual aparecen arpegiados. Irrumpen las trompas y los saxos para subrayar durante dos compases ese material y contraponerlo a b en flautines y clarinetes. La semifrase a es insistente, bien como principal o en contraposición a b; b tiene connotaciones de cercanía y calidez, al igual que la repetición de a (c. 13), que se adhiere a la memoria del espectador, adentrándose en el primer diálogo de los protagonistas. La música, con fución estructural, sirve de enlace para el montaje de diversas escenas, manteniéndose en un discreto segundo plano ante la predominancia de los diálogos de los protagonistas. La influencia del sinfonismo clásico norteamericano también se aprecia aquí en el empleo de la “melodía infinita”, cuya presencia “a fuerza de ser continua, conducía paradójicamente a la inaudibilidad” (M. de Arcos, 2006: 37).



Ejemplo 4.2. Tema Villagarcía (a)



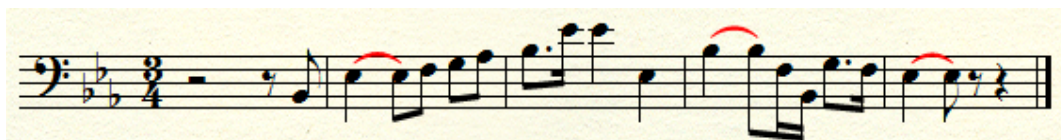
Ejemplo 4.3. Tema Villagarcía (b)

He mencionado con anterioridad la excesiva consideración que se ha realizado de las citas empleadas por Parada en el film: el *Cara al Sol* (primer compás de la cabecera) y el *Himno Nacional*; sin embargo, son escasas las apariciones de los mismos a lo largo de la realización destacando, por el contrario, la famosa *Marcha de los almogávares*, que el autor emplea reiteradamente en la película en diversas tonalidades y alterando la paleta orquestal. En el manuscrito original de Parada aparece como nº 3 una breve pieza titulada *Raza (Tema)* para orquesta de cuerda y tres trompas, escrita en Re M y con un carácter bastante lírico, en $\frac{3}{4}$ e indicación agónica *Lento*. El peso interpretativo corre a cargo de la cuerda, siempre en bloque, que deja para las trompas los cc. 18-21, en los que enuncian un contramotivo. Este tema es el más representativo de toda la obra, uno de los iconos

musicales del régimen, que ha permanecido hasta hoy en día en el repertorio musical militar. La tonalidad es la misma que se usa en el bloque musical del desfile por las calles de Madrid que clausura el film, característica de muchas marchas militares:

“La música de *Raza*, concebida y compuesta bajo un punto de vista de unidad temática, ofrece en toda la acción en que se precisa un apoyo emocional auditivo de acuerdo con el momento estético. El tema básico, de carácter heroico, subraya todos los momentos con las narraciones de actos en que el heroísmo de nuestra raza se puso de manifiesto. Ya figura en la cabecera de la cinta, sobresaliendo por encima de la gran masa orquestal que juega el motivo del preludio con sonoridades brillantes, y al final se convierte en marcha triunfal vigorosa y amplia”²⁵.

El propio Parada, mediante la inclusión de este número en un aparte, le confiere la importancia que tendrá en el desarrollo del audiovisual. La cabeza del tema da lugar al primer *leitmotiv* de la obra, que he denominado *leitmotiv* de los almogávares en referencia al tema que le da nombre. Todos los grupos orquestales interpretan este *leitmotiv* en un sinfín de tonalidades y ritmos, dependiendo del carácter evocador del pasaje, algo que el autor tiene muy en cuenta a lo largo de toda la obra, confiriéndole un papel predominante al empleo del colorido orquestal según proceda.



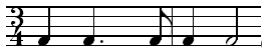

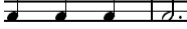


Ejemplo 4.5. *Leitmotiv* de los almogávares en do en violoncellos

El *leitmotiv* de los almogávares aparece cuando el capitán Churruca le confiesa a Don Pedro a su llegada a Villagarcía que “*la patria nos pidió al más valiente*”, en la escena del fusilamiento de su hijo José o en el desfile victorioso por las calles de Madrid.

La escena del fusilamiento de José Churruca (46:20) se corresponde con sus “supuestos” últimos momentos de vida antes de ser fusilado. El bloque musical de esta escena está escrito en do (característica de las marchas fúnebres), tonalidad recurrente en la película; el compás ternario y la indicación agónica *Grave*, indican el carácter de la pieza ante la muerte del protagonista²⁶:

²⁵ “Colaboración, *Raza*”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

²⁶ Los compases finales no se registran en la película debido a un corte en el montaje final.




Compás	Minutaje	Efectos	Imagen
1	46: 20	Trémolos en la cuerda  en viento Cambios bruscos de <i>p</i> a <i>f</i> , <i>sf</i> Acordes de 6ª nap. y 6ª alem.	<i>Travelling</i> de la cámara en la prisión y plano general de la última confesión de José
17	47: 17	Notas largas en cuerda  Motivo rítmico en flautas 	Conversación entre José y el sacerdote
23	47: 38	<i>Pizzicato</i> en las cuerdas <i>Marcha de los almogávares</i> en violoncellos y trompas	Primer plano de José
36-39		<i>Pizzicato</i> en las cuerdas  Motivo en las flautas 	

Los seis primeros compases se utilizan a modo de introducción, mientras el *travelling* de cámara recorre las paredes de la cárcel e imbuye al espectador del carácter patético y sombrío de la escena, condicionado por las imágenes, que juegan con el claroscuro para impactar más a la audiencia. Es en la anacrusa del compás 7 cuando resuenan las primeras palabras, de boca del sacerdote (quien no había sido enfocado todavía), coincidiendo con un movimiento de saxos y fagots en corcheas. La imagen capta mediante un *blurring* a los protagonistas de la escena mientras la música resuelve en un acorde de 6ª alemana en el compás 10. En este caso, el compositor recurre a las sextas napolitanas y alemanas como elemento generador de tensión patética, que ya venía condicionada por los trémolos en la cuerda. El cambio musical en el compás 17 viene marcado por la pregunta que le formula a José el sacerdote:

- Sacerdote: *¿Amabas?*
 - José: *Sí, padre, yo creo que con toda mi alma.*
- [José se gira hacia la puerta, de donde proceden ruidos]
- El final, padre.*
- Sacerdote: *Piensa en Dios. Ego te absolvo...*

Los *pizzicatos* en las cuerdas, *mickeymousing* de los pasos de José hacia el paredón de fusilamiento, anteceden la aparición del *leitmotiv* de los almogávares y coinciden con el fundido a negro de la pantalla, con lo que el bloque musical también cumple una función estructural en el montaje de dos escenas: primero, los guardias buscan a José en el calabozo; luego, el primer plano antes del fusilamiento. Diferentes instrumentos de la orquesta intercalan el *leitmotiv* de los almogávares, coincidiendo con

las intervenciones del militar republicano que se dirige a José antes de su ejecución. Es llamativa la variación del motivo al final del número, puesto que se asemeja al *leitmotiv* de Tara creado por Max Steiner para la película *Lo que el viento se llevó*. Es probable que se trate de un guiño al gran compositor norteamericano:

Instrumento	Escena
Violoncello	 <p>[Plano medio de José y diálogo]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Republicano: <i>¿Te quieres vengar?</i> - José: <i>No, no es necesario.</i>
Trompa 1ª y 3ª	 <ul style="list-style-type: none"> - Republicano: <i>Entonces date la vuelta.</i> - José: <i>No, me habéis de matar de frente.</i> - Republicano: <i>Como quieras.</i>
Trompas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª, trompeta, trombón y tuba	 <p>Antes de la última aparición del tema]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Republicanos: <i>Apunten, ... ¡Fuego!</i> <p>[José enseñando sus medallas]</p> <ul style="list-style-type: none"> - José: <i>¡Arriba España!</i>

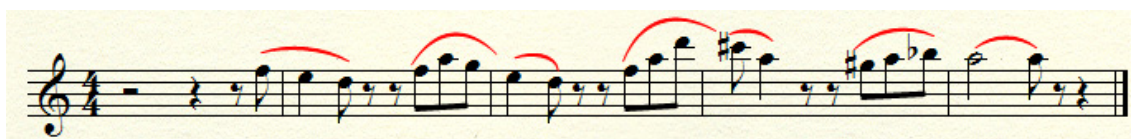
El *leitmotiv* de los almogávares aparece con más fuerza en el bloque musical que cierra la cinta, el del desfile de la victoria en Madrid. El estudio tonal de la pieza, demuestra la gran audacia compositiva de Parada:

Do (c. 1)	La (c. 8)	Do# (c. 11)	La (c. 15)	Do (c. 22)
Tema de marcha inicial	Modula por enarmonías	Modula sin preparación	Modula por escalas	Retoma el tema inicial

El compositor recurre a una escala tritus plagal (do-re-fa-sol-la) de naturaleza pentatónica al comienzo del número en el viento metal y la cuerda. El gran salto a la tonalidad de Do#, con la gran diferencia de quintas que esto conlleva, confiere al bloque gran brillantez, del mismo modo que el alejamiento tonal colabora en la consecución del alejamiento psicológico: la tonalidad neutra de Do se utiliza entonces para representar los momentos iniciales de la batalla, en los cuales sólo se observa el intercambio de disparos y bombardeos. Cuando entra en escena la artillería pesada (aviones, camiones y demás equipo técnico) del bando nacional el número modula a La, hasta alcanzar Do#,

produciéndose con anterioridad un gran nivel de *forte*. El clímax tendrá lugar poco antes de que se retome el tema inicial del número en Do, interpretado por violoncellos y contrabajos junto con timbales y cajas, iniciándose con ellos el *leitmotiv* de los almogávares. El clima de la película viene propiciado por el color orquestal y su relación con la imagen, volviendo a la tonalidad de partida cuando los nacionales entran en Madrid. Parada emplea un pequeño epílogo más coda para finalizar el bloque musical, que cumple de nuevo una función estructural entre diferentes cortes del montaje. En este caso, el maestro modula a Fa a modo de una gran cadencia plagal, con lo que consigue un carácter no excesivamente conclusivo que da paso a la recapitulación del número. La repetición de esta recapitulación en diferentes ocasiones y con distinto colorido orquestal confiere al número musical la forma A B C B A + Coda.

A lo largo de la película aparece también otro *leitmotiv*, el de Churruca, denominado así porque la primera vez que aparece coincide con el desembarco del capitán en su ciudad de origen, Villagarcía de Arosa, donde le esperan su mujer e hijos tras la aparición de la muñeira:



Ejemplo 4.6. *Leitmotiv* de Churruca en oboes en la

El *leitmotiv* de Churruca se repite más adelante en la escena de despedida antes de partir a la guerra de Cuba, en el momento de su muerte y en el recuerdo que de él hace su familia. Todas las escenas señaladas están relacionadas, de una u otra forma, con los pilares ideológicos básicos del nuevo régimen, sugiriendo con ello nostalgia, grandeza, fortaleza o sentido de la identidad nacional, de forma que este *leitmotiv* tiene dichas connotaciones en el audiovisual (C. Flinn, 1992: 108-109)²⁷.

El bloque musical que se corresponde con la escena de despedida de Churruca (19:30), en Reb, retoma el *leitmotiv* de Churruca en 6/8, realizando una contracción de la muñeira que aparecía en la escena de su llegada, ya analizada. La muñeira, que se empleó con anterioridad en sentido alegre, se utiliza ahora para la despedida del

²⁷ Flinn emplea esta argumentación al analizar la partitura de Max Steiner para *Lo que el viento se llevó*, aludiendo al tema de Tara, que identifica con un lugar y no con un personaje.

comandante, que debe partir hacia las colonias; la melodía se interpreta en menor con un ritmo lento que modifica el carácter del 6/8. En el siguiente gráfico sintetizo el empleo del motivo de Churruca a lo largo de la escena, donde el autor recurre al color orquestal para expresar los sentimientos de los protagonistas ante la inminente partida del patriarca²⁸:

Minutaje	Compás	Instrumentación	Escena
19:30	7 anacrusa	Violín, flauta, Viola, clarinete	La familia despide al padre en el muelle
19:48	16 anacrusa	Flauta, corno, trompas	Plano general de los marineros, que esperan al comandante
19:57	21 (rep. 7)	Flauta, violín	Plano general del barco, los marineros muestran respeto al comandante
20:08	25 anacrusa	Flauta, oboe, clarinete, corno, trompas, saxo alto	Churruca se despide de su familia
20:26	32 (rep.7)	Flauta, violines	Churruca sube a la barca
20:38	39 (rep.25)	Flauta, oboe, clarinete, corno, trompas, saxo alto	Los marineros comienzan a remar, la barca se aleja y se enfoca a la familia, la música acompaña el saludo de Isabel y Pedro
20:57	53 (rep. 7)	Flauta, violín	El padre saluda desde la barca, alejándose, la música acompaña el movimiento de manos de José
21:05	56 anacrusa	Solo del violín	Primer plano de la familia

Presento un esquema de las tonalidades por las que atraviesa la escena. La dualidad entre Re y Reb se debe a la repetición de compases:

Tonalidad	Compás	Imagen
Reb	1	La familia va a despedir al padre al muelle; los niños van delante
Re	Anacrusa del 31	Churruca se sube a la barca
Reb / Re	Anacrusa del 35	[Continuación de la escena, sentimientos encontrados]
Reb	Anacrusa del 56	Primer plano de la familia unida, triste por la marcha del padre

Las modulaciones coinciden con los cambios destacados de las imágenes. El compositor utiliza dos niveles de especificidad: por un lado, los cambios tonales, más generales, que reflejan los sucesos notorios de la narrativa visual; por otro, el colorido orquestal, que sigue más de cerca la escena, centrándose en los detalles. Parada emplea Re y Reb, de nuevo separadas por un semitono y 7 diferencias en el ciclo de quintas, señalando con la elección final de Reb la tristeza de la familia ante la partida de Churruca.

²⁸ Se presentan algunas diferencias entre el audiovisual y el manuscrito original. Se sustituyeron en diversas ocasiones los cc. 7-10 por los cc. 26-29 ó siguientes.


El *leitmotiv* de Churruca aparece también en la escena de su propia muerte (21:14) con una coloración orquestal oscura por la gravedad del momento. Este *leitmotiv*, en registro diferente, da paso al corte en que la familia, de luto, recuerda la figura paterna como ejemplo de buen español en palabras de su viuda:

“Él era superior a todo cuanto le rodeaba y no podía subsistir su espíritu en un ambiente de tan escaso valor moral. Que vosotros, sus hijos, os hagáis dignos de su ejemplo, es lo único que os pido ahora y os pediré siempre. Bendice, Señor, el alimento que vamos a tomar”

El *leitmotiv* sufre su última modificación cuando la cámara enfoca a sus hijos, oscureciéndose ante el primer plano de Pedro y volviendo a su tímbrica anterior en el encuadre de José. La música anticipa la singularidad de los personajes adultos, apuntados por la línea argumental en la escena del pájaro al comienzo de la película y mostrados ahora por la música, que ejerce un papel importante en la comprensión de la psicología de los personajes.

Los temas de los almogávares y de Churruca son, a mi juicio, merecedores de la categoría de *leitmotiven* por el tratamiento especial que el autor les confiere. Podríamos identificar el primero con la figura de José (encarnación, según Gubern, del propio Franco) y el segundo con su progenitor (muerto valerosamente en el desastre del ‘98). Sin embargo, más que a personajes, estos temas representan ideales que el nuevo régimen pretendía transmitir: estos *leitmotiven*, y no el *Cara al Sol* o el *Himno Nacional* en formato no diegético, representan como ningún otro los valores capitales del estado franquista: la Familia, la Iglesia y el Estado, ante cuya representación visual siempre acude la música de Parada bajo una de estas dos formas a escena.

Las escenas de batalla incautan una parte importante del material musical no diegético escrito por Parada, que recurre al *mickeymousing* a través de *glissandos* descendentes en violines y violas que simulan las velas desplegándose, *pizzicatos* en las cuerdas que representan a los marineros tirando de las cuerdas para levar anclas y percusión (timbales, caja y bombo) que reproduce el ruido de los cañones enemigos a lo lejos –el compositor indica en el manuscrito “con baquetas de madera”, que contribuye a conseguir un aura de misterio–. Entre las escenas de batalla, Sáenz de Heredia incluye una escena en que un antepasado de la familia, Don Cosme Damián Churruca, que

capitaneaba el San Juan Nepomuceno, perdió la vida en la batalla de Trafalgar (13:21). También alude a la pérdida de Cuba a través del patriarca, el comandante Churruca, que pierde la vida en la batalla naval (21:14). La reunión de oficiales al mando del comandante Churruca, donde pronuncia unas palabras de aliento antes de la batalla por la independencia cubana, propicia un bloque musical con un motivo rítmico en timbales () que anticipa la revista de tropas y la consiguiente arenga antes de entrar en combate. El ritmo de timbales es la única referencia musical durante 10 compases, tras los que se introducen clarines y bombos diegéticos que anuncian la batalla, acompañados por trémolos en los timbales, que ayudan a crear tensión antes de las escenas de lucha.

La guerra colonial se muestra en pantalla en un montaje de periódicos donde se exponen en titulares las últimas noticias de ultramar que preludian la guerra con EE.UU (21:14) antes de la muerte del comandante Churruca. Parada emplea una sonoridad densa con abundante viento metal (por la gran carga ideológico-militar implícita), sextas alemanas y napolitanas, modulaciones por enarmonías y a tonalidades antipódicas. Recurre a *glissandos* y *sf* para realzar cada primer plano de periódico, que coincide con el comienzo de compás (la fecha de los periódicos está manipulada porque no coincide con el calendario real). Durante los primeros compases se superponen imágenes preparatorias de la batalla y cargas de proyectiles; la armonía refuerza la tensión con acordes de 6ª alemana y cambios del centro tonal en breves intervalos de tiempo.

Al retomar los compases del inicio del bloque musical, se presenta un mapa de La Habana en el que se realizan anotaciones que coinciden con los *glissandos* y se escuchan trinos y semicorcheas descendentes en todos los grupos orquestales. Los subtítulos del periódico rezan:

Ruptura de relaciones. La escuadra yankee camino de Cuba. El bloqueo de La Habana. Viaje del Sr. Baldasano. Dimisión de un ministro por la paz. Los yankees y los filibusteros. La duración de la guerra. El primer desembarco. Esperando refuerzos. El comercio marítimo y la guerra. Neutralidad inglesa. Cruceros ingleses a Las Bermudas.

Mientras, la orquesta realiza un motivo en semicorcheas en todo el grueso orquestal, ascendente y descendente, que contribuye a crear tensión con una función metatextual, anticipando los hechos. La música cataliza las emociones contenidas en los

titulares de los periódicos y conduce, mediante un cambio de imagen, a la introducción de un *Allegretto*, a la vez que la imagen presenta una escena de baile y fiesta en un ambiente desenfadado, recurrente en las películas del cine *de cruzada*: se presenta a la sociedad española despreocupada ante los sucesos en política exterior. La música articula esta evasión mediante el empleo de una línea de contrapunto argumental; el compositor juega de nuevo con la relación diegética/no diegética al introducir en el bloque musical un ritmoailable de verbena, aunque no presenta la fuente de origen, tomando la forma de narración documental. La inexistencia de fuente sonora en pasajes supuestamente diegéticos pugna por la dualidad narrativo/no narrativo y dota de fluidez a la escena, a la vez que rompe con la escena anterior y muestra planos medios de los personajes que disfrutaban de la verbena.



Ejemplo 4.4. Tema del *Allegretto*

Siguiendo la escena, altos mandos del crucero español, entre ellos Churruca, se reúnen ante la precariedad de la situación de la guerra en Cuba. Aparece entonces el *leitmotiv* de Churruca en tempo *Lento* mientras la cámara realiza una toma general de la sala, planos medios de cada marinero y, posteriormente, de Churruca, que insiste en que “*No hay sacrificio estéril*”. La música, que presenta la delicada situación de la flota española en su conflicto con Estados Unidos, cambia nuevamente de carácter (y tempo) y retoma la escena de fiesta en el *Allegretto*. En esta ocasión, la imagen muestra planos generales de los madrileños y mostrando su estado anímico. Véase el cuadro explicativo:

Minutaje	Bloque del número	Compás	Escena
21:14	Introducción	$\frac{3}{4}$	Montaje periódicos y preparación batalla
21:26	Introducción (variación)		Montaje mapas, periódicos y preparación batalla
21:39	<i>Allegretto</i>	$\frac{2}{4}$	Escena de baile y fiesta
21:48	<i>Lento</i> [<i>leitmotiv</i> Churruca]	4/4	Reunión de oficiales de marina
22:37	<i>Allegretto</i> (rep.)	$\frac{2}{4}$	Escena de baile, pero enfocando los rostros en lugar de las piernas
22:45	Discurso de Churruca		Arenga a los marineros

Ya analicé cómo, durante la entrada en Madrid de las tropas nacionales (1:24:22), Parada propone un avance tonal en la partitura de Do a Do#. Los bloques diegéticos de música popular recurren una vez más a esta distancia interválica de medio tono en diferentes ocasiones. En la primera de ellas, se muestra a dos soldados nacionales que interpretan tres canciones sucesivas acompañados por una guitarra española como valor icónico de españolismo, de unidad nacional²⁹ (1:12:47). Las canciones aparecen interpretadas en Fa, Fa# y Sib, de nuevo intervalo ascendente de ½ tono y el intervalo de 4ª aumentada.

Aparece en escena un civil que pretende alistarse en el bando nacional porque ha perdido a sus hijos en la guerra, ante lo cual el oficial al mando responde: “*Esto tenía que haberlo presenciado ese caviloso de Echevarría*”. Estas palabras serán el prelude de las melodías populares, que vienen en conjunto a significar la importancia del servicio a la patria antes incluso que el deber para con la propia familia, recurrente en todas las cintas bélico-patrióticas de la época. La imagen sitúa al espectador ante una alambrada (la frontera entre ambos bandos) en una noche cerrada, con el intercambio de disparos a lo lejos. Se intuye una melodía popular atribuible a cualquiera de los dos bandos, mientras se enfoca a un soldado haciendo guardia en una noche desangelada, propensa a la melancolía.

Durante los cuatro primeros versos de la canción continúan escuchándose los disparos, hasta que en el quinto se enfoca al oficial de guardia en la tienda y, a continuación, a un soldado que descansa en su cama, pensativo por el contenido de la letra de la tonada: el amor lejano. En el octavo verso, lo que parecía música extradiegética se torna diegética al aparecer en escena dos soldados cantando al son de la guitarra, “*Soldadito, soldadito/ Soldadito, soldadito/ Ya vienen los aviones/ Son los nuestros viva Cristo/ Arriba los corazones*”. La imagen, estática en estos versos, da relevancia al contenido de la letra, con referencias a los militares, los medios (aviones) y la religión, añadiéndose a la escena soldados perfectamente uniformados, uno de ellos con gorra. Al finalizar la canción, el soldado que había permanecido en silencio actúa a modo de reclamo para la segunda canción:

- *Cantáis pa que os rapten. Ahora una por la Falange.*
- *¿Por la Falange? Ahí va.*

²⁹ Como la mayoría de los números populares folklóricos incluidos en las bandas sonoras de las películas, no se encuentran entre los originales del autor.

La respuesta es pronunciada con un claro acento maño, que introduce a la audiencia en la segunda canción: una jota, interpretada por el soldado que lleva la gorra puesta. El plano fijo sobre los soldados continúa a lo largo de toda la canción hasta que, en el penúltimo compás, la cámara enfoca al oficial al mando, que asiente con la cabeza. La visión de otros soldados alrededor de una hoguera, elemento de enlace con la siguiente escena, incita a la idea de compañerismo. Un tercer soldado entra en juego:

- *¿Qué? ¿Ya está la noche metida en juerga? Pues dale al Carrasclás, que ya verás lo que me traigo.*

Todo el grupo se reúne para cantar la típica canción de fiesta, que se interpretaba (y se interpreta) en la mayoría de las fiestas de los pueblos de la geografía española. La letra de la última canción es neutral en cuanto a su contenido político, pudiendo ser interpretada por cualquiera de los bandos, aludiendo a la esperanza y compañerismo, “inherentes” al bando franquista. La estrofa es interpretada por otro soldado desconocido, provocando las risas de los presentes:

He venido voluntario, ...ario
Porque prefiero la guerra, ...erra
A tenerla to los días, ...ías
[Momento de silencio, suspense]
Con mi mujer y mi suegra

Así, la letra de la canción insiste en la idea del deber a la patria, aun en tono cómico y de camaradería masculina. La música comienza a perderse y un *blurring* de imagen conduce al plano general del sargento de guardia mientras se repite el estribillo y suenan los dos últimos versos audibles, que exige silencio, punto de inflexión que desemboca en un plano general del capitán Echevarría:

- *Ven acá. ¿Dónde te metes? ¿Es que no se va a tocar aquí silencio?*
- *Sí, mi sargento. Ahora iba a pedirle permiso al capitán.*
- *Hay que andar más vivo. Anda.*
- *A sus órdenes.*
[Comienzo de la siguiente estrofa]
Aunque yo soy veterano, ...ano
Soy un niño todavía, ...ía (perdiéndose)

La primera canción (Fa) responde a una típica canción entonada en momentos de distensión de la guerra que se asocia a los nacionales por las denotaciones religiosas y armamentísticas. Sin embargo, la segunda pieza (Fa#) tiene claras alusiones a la Falange (incluidas en los propios diálogos de la cinta), subrayando el servicio a la patria y representándolo musicalmente con una diferencia de 7 quintas en sentido ascendente. Este cambio, que podría considerarse excesivamente brusco teniendo en cuenta que las piezas se interpretan seguidas, resulta sólo aparente cuando la audiencia se percató de que los intérpretes sólo han modificado su afinación. La segunda canción, una jota, rinde tributo a una de las más significativas y recurrentes expresiones musicales del repertorio folklórico-ideológico del régimen, con frecuencia articulada a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina falangista. La tercera canción (Sib) transmite una temática más ‘terrenal’, alejándose de las anteriores y centrándose en el disfrute de los soldados mediante la banalidad de contenidos. Es interesante la elección, además, de esta tonalidad, que en orden inverso produce un intervalo de 5ª aumentada y que le conferiría al conjunto de la escena un carácter rotundamente antipódico. La unidad de esta escena se consigue a través del compás empleado en cada una de las canciones, 3/8 en la primera y 3/4 en las restantes, metro ternario general que, a pesar de la diferencia de contenidos, permite que las tres piezas se ensarten. Los acordes empleados en las tres piezas, básicos de I y V, contribuyen a que la escena sea fácilmente asimilable por la audiencia.

En la película aparece una escena en la que el capitán Echevarría, ya en Bilbao y con sus hijos, interpretan diegéticamente, acompañados de un piano, dos breves canciones populares (1:25:41). La letra de la primera canción hace referencia a Villagarcía de Arosa, ciudad originaria de la trama, relacionada con la localización *in situ* de los personajes. Mientras suena la segunda canción, los dos hermanos reunidos, Isabel y José, se presentan como el desenlace agrídulce de una guerra civil. Es entonces cuando a los personajes se les permite la dedicación a sus familias, puesto que ya han servido a España, su primera preocupación.

En esta escena musical diegética, Parada emplea de nuevo tonalidades a distancia de tan sólo medio tono, Do y Do#, muy alejadas en el círculo de quintas. La canción primera propone la dualidad M-m de Do en compás de 3/8 con una temática amorosa, basándose en la neutralidad de Do. Por otro lado, la segunda canción, entremezclada con un diálogo de los dos hermanos sobre el destino de los que faltan,

aparece en Do#, con un texto que habla sobre la vida militar. Parada utiliza la tonalidad más alejada de Do en sostenidos para representar dos de los pilares del nuevo régimen en la posguerra: la patria, a la que alude la música, y la familia, que se manifiesta en el diálogo de los dos hermanos. La religión se refleja en el diálogo de los personajes al aludir al destino del hermano fraile, razón por la que se entremezclan los diálogos y la música.

El número diegético del intercambio de información (1:31:45) es interpretado por un conjunto de mujeres: una pianista, 3 violinistas, una violoncellista y una contrabajista, en un café republicano durante la guerra civil. En un principio, el número estaba diseñado para una violinista y una pianista, pero se amplió para darle mayor uniformidad al conjunto y potenciar las connotaciones libertinas de la escena, con una banda de mujeres que dibuja una situación sexualmente “turbia” proclive a la perversión moral³⁰. La música propone un interesante contrapunto argumental al emplear la tonalidad de Mi, que se relaciona con un clima más poético y ligero (Moser, 1965), en un ambiente desolador que propicia la aparición del lado “oscuro” del ser humano: la pianista recibe proposiciones deshonestas por parte de un republicano, accediendo a ellas sólo cuando el hombre le muestra comida.

Los nacionales se encuentran ya en Bilbao y se vuelve probable la derrota del bando republicano. La música propone un tono frívolo y jovial que contribuye a retener la escena en la memoria colectiva mediante la contraposición de ideas a través de lo que Chion denomina “línea de contrapunto” (M. Chion, 1999), con una melodía sencilla y reiterativa. Además, esta melodía cumple una interesante función estructural, pues se escucha en el siguiente diálogo entre el mismo civil y un pianista:

- Pianista: *Perdone.*
- Civil: *¿Qué quiere?*
- P: *Soy pianista diplomado y por la cuarta parte del pedazo que le ha ofrecido a la muchacha, soy capaz de tocar enteras siete óperas a elegir.*
- C: [Acento de provincias] *¿Por qué me dice eso?*
- P: *Porque me ha parecido que le gusta a usted el piano.*
- C: [Risas] *Quien me gusta es la pianista.* [Más risas]

³⁰ Para un estudio de la mujer en *Raza*, véase Huelin, 1997. También en internet: <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Huelin.pdf>.

El cese del vals focaliza la atención de la audiencia en la imagen, presentándose una mujer espía con las instrucciones militares republicanas. El piano extradiegético comienza una melodía que coincide con un plano de soldados republicanos en el café, melodía que retoman los violines. El color orquestal alude aquí a cualidades ligeras y carentes de preocupaciones en el café, a la par que graves y profundas por el intercambio de información y el peligro que conlleva. El piano aumenta de sonoridad, colaborando con la rapidez visual de la escena en un *travelling* de cámara hacia el personaje femenino y un *mickeymousing* de sus pasos con acordes placados en la mano izquierda. El volumen sonoro desciende de forma brusca al entrar la mujer en el aseo, donde otra mujer se encuentra esperándola, dominando el diálogo. La encargada de los baños presencia la escena tranquilamente y aprovecha la ocasión para proponerle estraperlo. La música, que ha cesado, potencia la importancia de la imagen con la mujer vestida de blanco y unas facciones suplicantes.

Con el fin de evitar un corte demasiado abrupto, Sáenz de Heredia, junto con Parada, emplea el ruido como recurso estructural de la banda sonora. La audiencia no percibe cuándo finaliza el vals porque se entremezcla con el ruido del café y el griterío. La progresiva degradación [música–ruido–diálogos] crea un ambiente de discreción y secretismo, algo novedoso en el cine español del momento.

Raza no es el único ejemplo en que se intentaron asociar los números diegéticos populares con los pilares ideológicos del nuevo régimen, sino que esta relación es una constante en las 3 películas bélico-patrióticas de los años cuarenta. En los años siguientes este común denominador cambiará, prefiriéndose otro tipo de cine más distendido, que cumplirá una función propagandística más discreta y eficaz con el pretexto del cine “para todos”, más proclive si cabe a la ambigüedad conceptual gracias a la música y donde también tendrán lugar discursos de resistencia. El ideario doctrinal del cine patriótico del período autárquico no cuajó en la audiencia de posguerra, habida cuenta de que también entre el público de los cuarenta se encontraban perdedores de la guerra.

El bloque musical extradiegético más destacado de la película es también el único número religioso y el único para coro de voces: aparece en la secuencia de la ejecución del grupo de monjes entre los que se encontraba el hijo menor de la familia Churruca, Jaime (54:29). Este número, que no aparece entre los manuscritos originales de la película, está estructurado en dos partes:

Antes de la ejecución de los monjes	Tras la ejecución de los monjes
Coro de voces masculino	Coro de voces blancas
fa	Do (<i>Hossana en el cielo</i>)
Concepto terrenal	Ascensión a los cielos (connotación)

La música antecede a la imagen e introduce el carácter patético de la escena. Durante los primeros compases la caravana de monjes avanza hacia un la playa donde serán ejecutados; las voces masculinas sólo murmuran. Con el primer plano de los monjes, la música extradiegética se torna diegética y éstos comiencen a cantar, aunque no es claro si cantan o rezan. Así, el espectador percibe dos fuentes sonoras: los monjes y un coro extradiegético, dualidad que confunde y condiciona al espectador. Un primer plano del agua en la orilla antecede el clímax cuando los monjes caminan hacia su destino final, mostrando con su paso firme que no tienen miedo a la muerte. La música cesa cuando los monjes se detienen para su fusilamiento. El abad les absuelve de sus pecados y la cámara enfoca a Jaime Churruca. El intermedio sin música finaliza con un diálogo entre los soldados republicanos caracteriza su desprecio hacia los frailes y su falta de humanidad:

- *¿Cuándo empieza esto?*
- *Cuando lo tengáis listo*
- *Pues ya está.*
- *Vamos. Dale cuando quieras.*

Uno tras otro, los monjes caen a tierra con el sonido de la ametralladora, que introduce la segunda parte del bloque musical, un coro de voces blancas que interpreta un *Hossana en el cielo* en Do con el sonido del mar de fondo. La escena combina el carácter religioso del coro de voces blancas con el primer plano de Jaime Churruca abatido en la orilla de la playa, significándose Do, tonalidad neutra y en exceso anodina, alejada de lo sublime y lo “extraordinario”, que se utiliza en este caso para la elevación de las almas de los monjes:

“*Raza*, siempre *Raza*, en aquellos santos hijos de San Francisco, émulos de San Juan de Dios, (...) llegan hasta la orilla del mar para entregar sus vidas mansamente, dulcemente, como mueren las olas que se expanden por las arenas de la playa..., pero cantando el himno de nuestra Fe, elevando a Dios sus rezos, y clavando en los alto la mirada hasta que las balas criminales rompen el hilo de sus existencias...”³¹

³¹ E. Tebib Arrumi: “Colaboración. *Raza*”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

4.2.2 *Los últimos de Filipinas* o la pérdida del “imperio”

El 7 de marzo de 1944 se autoriza el rodaje de *Los últimos de Filipinas*, “considerando en la película proyectada una posibilidad de superación para la Cinematografía Nacional”³². La producción de la cinta comenzó el 17 de junio del siguiente año y finalizó el 19 de septiembre; la comisión Nacional de Censura Cinematográfica acordó aprobarla sin cortes el 21 de noviembre y fue considerada de interés nacional con fecha 13 de noviembre de 1945, expediéndose 14 certificados de censura correspondientes a las copias de la cinta³³.

La película, compuesta de 9 rollos y 2700 metros, había sido censurada por Francisco Ortiz, representante de la subsecretaría de Educación Popular, debido a un beso que aparecía en el segundo rollo de la cinta. Se anuló el permiso de rodaje y se llevó el caso al supremo, de modo que el 12 de noviembre la comisión formada por el vocal militar Adolfo de la Rosa, el vocal eclesiástico Ramón Fernández Tascón, el vocal de Educación Nacional Agustín de Lucas, los vocales de Educación Popular Francisco Ortiz Muñoz y Manuel Andrés Zabala con Antonio Fragua Saavedra como presidente acordó clasificarla como tolerada para menores de 16 años³⁴.

A finales de los años cincuenta Antonio Francesch Sánchez se hace cargo de los derechos de explotación de la película en formato 35 mm. en calidad de primera reposición exclusiva “para todo el Territorio Nacional, plazas de Soberanía, Colonias, Tánger y ex zona del Protectorado español en Marruecos”³⁵. El 3 de febrero de 1960 se habría autorizado a Ignacio Iquino, dueño de la productora IFI, el permiso para el rodaje de la nueva versión de la cinta, de 3000 metros de longitud, 35 mm y a color; sin embargo, este permiso quedó anulado sin validez³⁶. La cinta, que se titularía *El fuerte de Baler*, contaba con Paco Rabal, Tony Leblanc (de nuevo) y Conchita Velasco como actores principales³⁷.

³² Expediente nº 335-44 con salida nº 1733 el 12 de noviembre de 1945. AGA (36/0324).

³³ Copias nº 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, y 11, con fecha del 4 de enero de 1946; copias nº 12, 13, 14 y 15 con fecha del 25 de abril de 1946. Ya entrados los años cincuenta, queda constancia de nuevas solicitudes de exhibición para la película, a cargo de la casa Selecciones Francesch, domiciliada en Bilbao.

³⁴ AGA (36/04813).

³⁵ Fechada el 20 de noviembre de 1959. Entrada en el Registro General nº 16412 el 16 de diciembre de 1959.

³⁶ En el expediente puede leerse un tachón escrito a lápiz: “ANULADO y sin validez como consecuencia de la resolución del expediente seguido por recurso de alzada”. AGA (36/0324).

³⁷ En los archivos de la Filmoteca Nacional no consta referencia alguna sobre la supuesta nueva versión, con lo que supongo que no se llevó a término.

Los últimos de Filipinas (1945), producida por Alhambra-CEA con guión de Antonio Román y Rneique Llovet fue rodada en Torremolinos bajo la dirección de Antonio Román y estrenada en Madrid el 28 de Diciembre, con argumento basado en las obras *El fuerte de Baler*, de Enrique Alfonso Bascones y Rafael Sánchez Campoy, y *Los héroes de Baler*, de Enrique Llovet. Con los actores Armando Calvo (teniente Martín Cerezo), José Nieto (comandante Las Morenas y Fossi), Guillermo Marín (médico Rogelio Vigil de Quiñones), Manolo Morán (soldado Pero Vila), Fernando Rey (soldado Chamizo) y Nani Fernández (tagala Tala) se narran las peripecias del destacamento español destinado en Baler al mando del comandante Las Morenas y Fossi, que debe hacerse fuerte en el interior de la iglesia del pueblo ante la insurrección de los indígenas tagalos, aislados durante la guerra de la independencia filipina, que continúan resistiendo seis meses después de firmado el Tratado de París y, en consecuencia, acabada la guerra. A lo largo de un año, mueren casi una treintena de hombres a causa de las balas enemigas, la peste y el hambre, para finalmente admitir la independencia filipina y volver a España con una laureada al teniente Martín Cerezo, quien sobrevive al capitán, muerto en la epidemia de peste que asola la iglesia durante los meses de sitio.

La mayor parte de las críticas coincide en señalar la influencia decisiva de los actores secundarios como factor clave en la consideración de la película, distinguiéndose como una de las más importantes de la década –constituyó un enorme éxito de taquilla– y declarada de interés nacional en el Concurso de Guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo, algo que aparece en letra cursiva en los créditos iniciales de la película. Destaca por encima de todo el conjunto la excelente fotografía, que confiere a la película un ambiente claustrofóbico, al igual que el famoso tema musical del filme, *Yo te diré*, interpretado por Nani Fernández, que se convirtió en un icono musical de posguerra.

Augusto M. Torres señala que existen ciertos paralelismos entre los soldados españoles sitiados en Baler y el equipo de rodaje del film, puesto que “tuvieron que rodar los interiores y las escenas nocturnas, que son la mayoría en la película, entre las diez de la noche y las seis de la mañana en los estudios CEA de Madrid, debido a que, como a lo largo de toda la posguerra, durante el resto del día había unas feroces restricciones del indispensable suministro eléctrico” (A. M. Torres, 1997: 88). En el

análisis que Verdera hace de esta obra, destaca la clara intención patriótica de la misma, un elogio al espíritu militar y a la labor del ejército destinado en Baler como último bastión (L. Verdera, 1995), aventurándose la cinta abiertamente en el género que tenía las gestas heroicas como base fundamental del relato (E. C. García Hernández, 1985).

La idealización de las colonias se revela en *Los últimos de Filipinas*, alabada por la crítica y convertida no sólo en icono de una época, sino del cine español de posguerra. En este caso, la música del maestro Parada contribuyó al ensalzamiento de la función del ejército español en Filipinas, consiguiendo una atmósfera de exotismo que inunda la película y la libera de las ataduras espacio-temporales, transportando al espectador al mundo imaginado de las Indias orientales a través de, entre otros números, la habanera *Yo te diré*, interpretada por Nani Fernández en el papel de Tala. Tras una introducción al estilo compositivo de Parada en esta película, analizaré algunas escenas concretas que ayudarán a reflexionar sobre el concepto de *exotismo* desde la perspectiva de la música asociada a las ex-colonias españolas de Cuba y Filipinas, una muestra del posicionamiento político-ideológico del régimen. Dejaré para el apartado siguiente el estudio del *exotismo* que proponen las músicas orientalizantes de los films que se desarrollan en Marruecos.

Entre *Raza* y *Los últimos de Filipinas*, Parada compuso la música de *Aventura* (Jerónimo Mihura, 1942), *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), *El camino de Babel* (Jerónimo Mihura, 1944) y, en el mismo año de *Los últimos de Filipinas*, *El destino se disculpa* (J. L. Sáenz de Heredia, 1945), *Espronceda* (Fernando “Fernán” Alonso Casares, 1945) y *El emperador del mundo* (Jerónimo Mihura, supervisada por J. L. Sáenz de Heredia, 1945), donde se fue adaptando al mundo del cine. Al contrario de lo que ocurre en *Raza*, el compositor opta por números breves con motivos temáticos o melodías de pocos compases de duración, rompiendo con el carácter estático propio de *Raza*, donde la música se insertaba en el film en forma de bloques largos, en muchos casos de música continua.

El maestro utiliza números muy cortos (nº 7, 9, 10, 11, 12, 13 y 14 de los manuscritos, de unos 10-15 compases de duración) con la finalidad de subrayar ideas o sentimientos que se perciben en la pantalla, al estilo de las producciones norteamericanas de aquellos años y que tan duramente criticó Adorno en su libro *La música y el cine*: melodías en violines o flautas para resaltar escenas de amor, motivos en viento metal para enfatizar batallas o desfiles, motivos rítmicos que acentúan

acciones (como el galope de un caballo o el avance enemigo) son algunos de los recursos empleados por el compositor, que prueban su conocimiento de las técnicas compositivas en países como los EE. UU., si bien no hemos de infravalorar por ello su gran intuición, pues en los años de posguerra también utilizó técnicas de su propia cosecha para este mismo cometido, como propulsiones al agudo ante una inminente escena, cambios en el volumen de la música, conjuntos instrumentales más o menos pequeños dadas las circunstancias o la introducción de canciones populares, como el cante a flamenco de “La Heritaña” o la música religiosa del oficio, promovidos por la realidad política del momento que aparece en *Los últimos de Filipinas*.

Destaca el manejo de las tonalidades restringidas al ámbito de Mib–Mi, a distancia de un semitono, aspecto recurrente en algunos bloques musicales de *Raza*. Además, y continuando la tradición clásica, no emplea tonalidades muy alejadas para escenas próximas: sol (4 veces), mi (3 veces), Mib, Sib y re (2 veces) son las más utilizadas, aunque también aparecen Do, la y La ocasionalmente. Es patente su preferencia por las tonalidades con bemoles y muestra de ello es la elegida para abrir y cerrar el film, Mi b M, demostrando así la tendencia del maestro por redondear sus obras, de establecer una cierta simetría tonal.

La película consta de diversos temas circunstanciales no diegéticos, caso de la relación entre el soldado Chamizo y la tagala Tala (*Iglesia y escena de amor*). De igual modo, aparecen varias canciones diegéticas que hacen referencia a la metrópoli idealizada por los soldados (la polka *La Bella Otero* que silba el soldado Vila en su camastro y el número a flamenco *Venta Eritaña. Sucursal de Baler*), a la religión (*Ave verum* y *La marimorena* del día de Navidad) y, sobre todo, al mundo indígena, de mano de la habanera *Yo te diré*, interpretada por Tala. Sólo existe un motivo lo suficientemente importante y aglutinador en la película como para considerarlo *leitmotiv*: se trata del *leitmotiv del correo*, que he nombrado así porque aparece en todas las escenas protagonizadas por el mensajero (nº 1, *Correo*; nº 12, *Salida del correo*; nº 13, *Muerte del correo*). Además, este *leitmotiv*, cuya melodía aparece en la cabecera en modo mayor, no alude a un personaje concreto ni a una situación, sino que es una metáfora de la patria lejana por la que luchan los soldados: España. Las cartas que el correo transporta simbolizan el último nexo de unión entre los militares y la patria así como su última esperanza de volver a ella, y cuando se produce la desafortunada muerte

del correo, todas las expectativas creadas se desvanecen, perdiéndose cualquier ilusión por el regreso. El fallecimiento del correo marca un antes y un después en el desarrollo de la acción, que a partir de ese momento se torna sombría y despoja a los protagonistas de la certidumbre de la vuelta al hogar.

La cabeza del motivo se escucha en multitud de tonalidades y en ambas modalidades dependiendo de la escena: en la cabecera en Mi b M; la escena del correo (nº 1), acosado por los disparos de los tagalos, propicia el modo mayor; la muerte del correo se corresponde con la cabeza del *leitmotiv* menorizada en cellos y bajos; la muerte de Santamaría coincide con el *leitmotiv* en mayor con la esperanza de ser rescatado momentos antes de ser alcanzado por las balas enemigas en la playa. En conclusión, un largo etcétera de entradas del *leitmotiv* se suceden a lo largo del film.



Ejemplo 4.7. *Leitmotiv* del correo en compases 1-4 de la cabecera y sus repeticiones

Aunque el uso y abuso del sistema compositivo desarrollado por Wagner acabó por matizar gran parte de su potencial y efectividad en el cine, en esta época el público español no se encontraba familiarizado con este recurso en el cine, con lo que la música sirvió para enfatizar el contenido político y patriótico de la película de tal forma que la audiencia se identificase con el sufrimiento de los soldados españoles que padecieron lo indecible en defensa del último vestigio de un Imperio al que la metrópoli, agotada en sus recursos e indiferente a la decadencia, había dado la espalda: las Filipinas.

En la primera secuencia del film, cuando el correo es acosado por los tagalos (2:26), se produce una alternancia métrica entre $\frac{3}{4}$ y compasillo, presente a lo largo de toda la obra:

Minutaje	Tempo	Compás	Imagen
2: 26	<i>Lento</i>	$\frac{3}{4}$	Primer plano de vegetación (Solo de flauta)
2: 38	<i>Allegro</i>	$\frac{4}{4}$	Planos del correo
3: 04	<i>Lento</i>	$\frac{3}{4}$	Disparos en el riachuelo
3: 12	<i>Allegro</i>	$\frac{4}{4}$	Huída del correo
3: 59	<i>Lento</i>	$\frac{3}{4}$	Llegada con éxito a destino

El compositor emplea algunos efectos de *mickeymousing* que potencian la función del *leitmotiv*, generando tensión en la persecución del correo:

Imagen	Recurso
Galope de caballos	
Aparición de los tagalos	<i>Leitmotiv</i> del correo
Enfoque del correo	<i>Leitmotiv</i> del correo con ritmo en trompetas 
Movimiento del mar	<i>Leitmotiv</i> del correo en violines

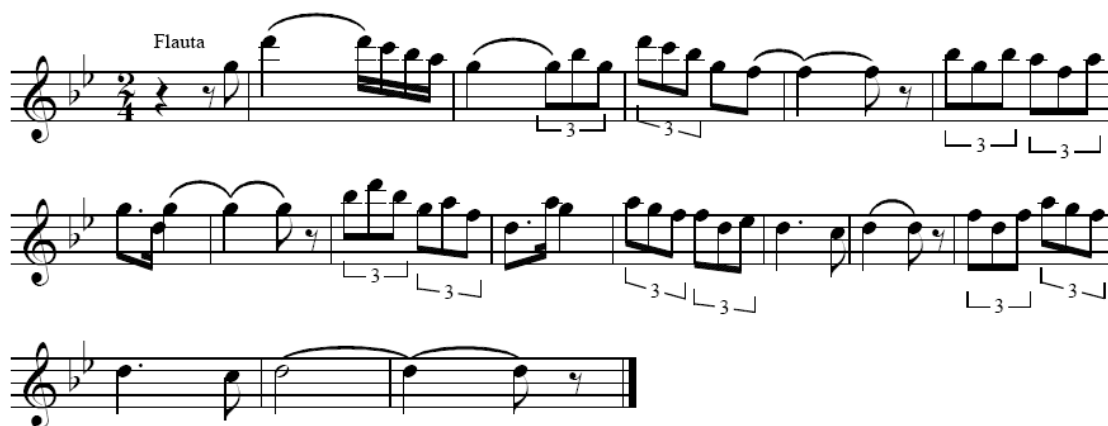
La escena comienza con una panorámica de la selva mientras el narrador sitúa la acción en el contexto de las Indias orientales; un solo de flauta (Ej. 4.8), con indicación melódica *Dolce* hace las veces de “color local” y predispone un ambiente cálido, exótico y distendido donde el tiempo transcurre más lentamente. Primeros planos de la abundante vegetación sumergen a la audiencia en el archipiélago filipino según la imagen idílica que de las islas se tenía en España. El ritmo incisivo de la cuerda perturba este ambiente, crea tensión y presagia la persecución del correo. Un motivo rítmico subrayado por un movimiento cromático coincide con las palabras “sol”, “fatiga” y “lucha” que pronuncia el narrador, que también se vuelve más incisivo, como la música.



Ejemplo 4.8. Solo de flauta (nº 1)

La llegada del correo al fuerte de Baler crea el clima propicio para una escena distendida en la que tienen cabida los problemas políticos y militares, que Parada articula en el número titulado *Noche tropical*, un bloque musical de melodía continua a

base la reiteración de un tema escrito en sol dórica y tempo *Adagio*, que también induce al ambiente de relajación y placidez de las noches tropicales (12:16).



Ejemplo 4.9. Tema principal de *Noche tropical* en la flauta

El bloque musical se caracteriza por la alternancia de subdivisión binaria y ternaria; el tema explota los recursos tímbricos con fines psicológicos:

Minutaje	Instrumento	Diálogo
12:16	Flauta	Capitán: <i>Esa carta que escribía no la termine, es inútil, no saldrá. Este correo ha sido el último; me temo que la insurrección va a estallar inmediatamente.</i>
12: 54	Oboe	Martín: <i>Estad siempre alerta porque lucharéis contra la emboscada y contra la traición.</i> C: <i>Y a pesar de todo lo único que podemos hacer es esperar.</i>
13: 33	Primer violín	C: <i>¡Qué ley tan dura tiene esta tierra! Hemos relevado a muertos que también conocieron noches iguales a esta. Ojalá tengamos más suerte que ellos.</i>
13: 50	Flauta y violín	[Aparece Vigil] Vigil: Manongal , <i>madera india, una planta que no suele darse en este tipo de terreno, aunque aquí nada es difícil. ¿Han visto qué noche hace?</i>
14: 10	Clarinete	C: <i>No podemos arriesgar la vida de un correo que no tiene probabilidad de llegar a Manila.</i> V: <i>Es natural.</i> M: <i>¿Natural? ¿Le parece a usted natural que estemos incomunicados?</i>
14: 22	Violín 1º Oboe	V: <i>Eso es cosa de ustedes, los militares. Yo soy médico y naturalista.</i> M: <i>Lo más peligroso de Baler es precisamente su aislamiento.</i>
14: 51	Viola	M: <i>¿Y Vigil? ¿Dónde está?</i>

Las palabras destacadas en los diálogos coinciden con el comienzo del tema (Ej. 4.9). Además, en los casos en que aparece Vigil de una forma destacada, bien por su entrada en escena, bien por su ausencia, el tema está oculto a causa de movimientos en la cuerda que generan ansiedad y nerviosismo. Cuando se habla de luchas o tácticas políticas y militares, el tema desaparece bajo disonancias creadas por la cuerda a través

de efectos como el *sul ponticello*, trémolos en el grave que luego se rebajan, propulsiones al agudo o contrastes tímbricos.

El tema de amor de Juan y Tala genera un nuevo bloque de melodía infinita que evoca la laxitud de las indias y la posibilidad de las relaciones interraciales (17:03), titulado por Parada *Iglesia y escena de amor*. El primer plano de un cuchillo empuñado por el soldado Juan Chamizo mientras graba los nombres “Juan y Tala” en el tronco de un árbol da pie a la aparición de este bloque musical al tiempo que los enamorados conversan. El tema musical amoroso se repite incesantemente, siendo interpretado por diferentes instrumentos de la orquesta.





Ejemplo 4.10. Tema de Juan y Tala en el oboe

Expongo el desarrollo del tema con el diálogo:

- Tala: *Juan, ¿cómo son las mujeres de tu país?*
- Juan: *Ya casi no me acuerdo*
- T: *¿De ninguna?*
- J: *De ninguna.*



Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
17: 03	Oboe	Trémolos en violines	Talla en el tronco

- T: *Entonces, cuando te vayas de aquí, tampoco te acordarás de mí.*
- J: *Es distinto, Tala. Tú eres de otra manera.*
- T: *¿De otra manera? ¿Es que soy mucho peor que ellas?*

Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
17: 19	Violín 1º	Notas largas en clarinetes,  en violas,  en cellos	Tala rodeada de vegetación

- J: [Risas] *No, Tala, no es eso. Tú eres bonita, muy bonita; no tienes nada que envidiar a ninguna mujer.*
- T: *No envidia a ninguna mujer cuando estoy contigo.*

- J: *Pero yo llevo aquí poco tiempo, Tala, siempre habrás visto españoles en Baler. Ahora estoy yo, pero... ¿y antes de que yo viniese?*
- T: *Nunca me había importado.*

Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
17: 34	Violines	Notas largas en clarinetes,  violas,  en cellos, también viento madera	Rostro de Tala y cuerpo entero de Juan

- T: *Nadaba en el río, corría por la playa,... Antes de que tú llegases no me había dado cuenta de lo sola que estaba ni de lo grande que era el bosque.*
- J: *Cuando yo me vaya tu vida volverá a ser igual. No podremos estar siempre juntos.*

Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
17: 49	Clarinete (motivo melódico, pequeña variación)	Acordes con trémolos en la cuerda grave	Cara de ambos




- T: *¿Por qué no podremos? A mí nada me separará de ti.*
- J: *Yo soy un soldado y tengo que ir a donde me manden. No podré estar siempre contigo aunque quiera. Algún día me relevarán y tendré que marcharme.*
- T: *¿A España?*
- J: *Sí.*

Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
18: 03	Violín 1º Rep. c. 23-30	Ascenso al agudo de violín 1º para alcanzar el tema	Perfil de ambos

- T: *¿Y no me llevarás? Juan, me gustaría ir contigo. Lucio, el maestro, me enseñó muchas cosas de España y me dijo que yo podría ir algún día si alguien me llevaba.*
- J: *Pero Tala,... esta es tu tierra, aquí están los tuyos.*

Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
18: 20	Violoncello	Trémolos en violas y violines	Los dos paseando del brazo

- T: *No me importan los míos ni me importa nadie más que tú. He nacido aquí, he vivido aquí siempre y quiero a todo esto: el pueblo, el río y el bosque, los quiero casi tanto como a mi vida, pero a ti te quiero más, porque a ti te quiero mucho más que a mi vida.*
- J: *Tala...*

Minutaje	Instrumento	Recursos	Escena
18: 39	Trompas Rep. c. 23-40 con el tema en violín 1º y, luego, violines	Notas largas en clarinetes,   en violas,  en cellos	Se detienen y se miran

- T: *¿Cómo se pone en España por si alguien me lleva?*

- J: *¿Te importa mucho saberlo?*
- T: *Me importa que me lo digas tú.*

Tiempo	Instrumento	Recursos	Imagen
19. 10	Coda con cabeza de tema en la cuerda	Figuraciones largas en el viento en general, trompas en corcheas	Se besan

El compositor se decanta por el empleo del color orquestal para seccionar el carácter de la escena según avanza la conversación de los protagonistas, empleando unas variaciones tímbricas con coda. Esta escena sintetiza el vínculo entre España y Filipinas, personalizando así la íntima y afectiva relación entre dos pueblos. Juan Chamizo y Tala protagonizan las escenas fundamentales que muestran la situación idílica en las colonias creada por la película: en el caso expuesto, el empleo de un tema asociado con la metrópoli por su estilo academicista muestra la superioridad de España mientras ella acata los deseos del soldado de volver a su tierra natal; en el caso que se analizaré a continuación al referirme a las escenas con bloques musicales diegéticos a través de la habanera *Yo te diré*, se presenta el ideal bucólico de las Indias Orientales, donde todo ocurre más pausadamente.

Aunque todos los bloques musicales no diegéticos analizados hasta el momento hacen referencia a la visión idílica de la vida en Filipinas, en la película aparece una escena ligada a la idea del “cosmopolitismo español”, constante en la obra de algunos autores de la “otra” generación del ‘27 como Edgar Neville. En esta ocasión, el soldado Vila está embelesado, mirando desde su camastro un grabado de la Bella Otero, colgado en la pared, hasta que otros soldados le quitan la fotografía (31:44). La música sigue un ritmo de polka, muy desenfadado y acorde a la imagen descarada, graciosa y fresca. El autor estructura el tema de este número en dos semifrases más una pequeña coda: la primera variación (a1) se corresponde con la obnubilación del soldado ante el retrato y la segunda (a2) a la entrada en escena de los soldados que se burlan de Vila; a1 y a2 se intercalan a modo de pregunta y respuesta. Escrito en Sib, el tema aparece primero en violines, con carácter anacrúsico; la cuerda grave realiza *pizzicatos* y la alta notas a contratiempo, constantes durante todo el número. A continuación presento la síntesis audiovisual de la escena:

Minutaje	Instrumento con el tema	Escena	
31: 44	a1 en clarinete	Primer plano del grabado	
31: 56	a2 en violines a1' en trompeta Tema introducción elidida en flauta		
32: 00	1ª vuelta a1 en clarinete	Aparecen los soldados Se visualizan pasos	
32: 03	Coda en trompetas		Se ven los soldados
32: 10	Final de la primera vuelta		Los soldados cogen la foto
32: 11	2ª vuelta a1' en trompeta Tema introducción elidido en flauta	Diálogo Vila y soldados	
32: 19	a1 en clarinete		- Soldado: ¡Imbécil! - Vila: Las cocineras se callan. - S: ¿Cuánto sisabas en casa de tu... - señorita? - V: ¿Sale usted los domingos, joven? - S: Uno sí y otro no. Cuando sale tu novia. - V: Ay, madre, no, no, no. ¡Disciplina!
32:22	Coda en trompetas		- S: ¡Eh, tú, Vila! El capitán te llama. - V: El capitán me llama.



Ejemplo 4.11. Tema a1



Ejemplo 4.12. Tema a2



Ejemplo 4.13. Solo de fagot elidido (introducción)

El ritmo de polka se ajusta al metro impuesto por los diálogos de los soldados, tiene en cuenta la cadencia de los diálogos para imprimirle el ritmo y el carácter al número. El uso de la coda en trompetas, variación de a1 y a2, se adecúa perfectamente a la escena debido a su carácter de llamada y aviso, correspondiéndose con la entrada de

los soldados (la música intenta avisar a Vila de lo que va a ocurrir) y la llamada del capitán (la trompeta actúa a modo de clarines).

Parada recurre en este caso a la dualidad no diegético/diegético. La música banaliza las penurias de los soldados de los últimos cuatro meses y actúa como contrapunto argumental. Cuando el capitán manda llamar a Vila antes de la escena de la Bella Otero, éste tararea unas notas que se corresponden con a1, integrando el bloque musical a posteriori. El subconsciente de la audiencia recapitula la escena y ensambla los dos bloques, el diegético y el no diegético. Es más que probable, teniendo en cuenta que la composición de la banda sonora era un trabajo de postproducción, que Parada utilizase la melodía canturreada por Vila como eje generador del número.

Las canciones populares que se emplean en esta cinta, de forma diegética, hacen referencia, al igual que en el caso de *Raza*, a los tres pilares doctrinales del estado franquista tras la contienda: el ejército, la nación y la iglesia, contando la cinta con asesores literario (F. Bonmatí de Codecido), militar (Juan Priego) y religioso (Padre Andrés María Mateo); algo característico de la década de los cuarenta, con una comisión de censura muy implicada en el séptimo arte. Aparecen números diegéticos de repertorio religioso (*Ave Verum*), español (*Unos cuantos españoles*) y presuntamente filipino (*Yo te diré*), marcando claras diferencias entre españoles y tagalos, que redondean una banda sonora plagada de connotaciones nacionalistas.

Tras una incursión en el pueblo para aprovisionarse de víveres, se produce un cambio de imagen en el fuerte, que celebra la Navidad con un *Ave verum* interpretado por un soldado a solo (58:57). Destaca la solemnidad de la escena, que propicia el clima grave y ceremonioso, y la tonalidad elegida es Do, síntoma musical de austeridad visual. La interpretación de esta pequeña pieza, muy efectista, a paso a un gran contraste: un tambor incautado en la salida de aprovisionamiento propicia el cambio de carácter de la escena y marca el tempo de una conocida canción de Navidad, *La marimorena*, que los soldados cantan en Mib tras la severa celebración eucarística, para la celebración profana de la fiesta. No es éste el único caso en que los villancicos populares se utilizan en tierras alejadas de la metrópoli con claros fines ideologizantes, caso del film *La mies es mucha*. Esta canción popular, en principio extradiegética, se vuelve diegética al enfocar la cámara, tras el improvisado nacimiento ideado por los

soldados, una pequeña orquestina que incluye el bombo sustraído a los tagalos, una guitarra y una flauta de madera.

Ave verum (Al Santísimo Sacramento)

A - ve ve - rum ve - rum cor - pus na - tum
de Ma - rí - a de Ma - rí - a vir - gi - ne:
ve - re pas - sum im - mor - la -
tum in cru - ce pro - mi - ne.

Ejemplo 4.14. *Ave verum*

Los mismos soldados interpretan a continuación un número a flamenco en el que los españoles se imaginan figurines de una típica escena de tasca, denominada por ellos la “Venta Eritaña. Sucursal de Baler”. En La y con acordes básicos de tónica y dominante con séptima, el soldado, acompañado de la guitarra, interpreta el número ante la atenta mirada de los clientes de la supuesta tasca, que se dejan notar con seguidos “olés”. El número aparece intercalado por frecuentes exclamaciones del tipo “Viva el *pescao* frito”, siguiendo una tradición populista del siglo XIX, y lo precario de la situación se establece con el contrapunto argumental, la ironía de la canción y la enfermedad de los soldados que han contraído el beri beri. No incluimos la transcripción a causa de la interpretación libre del cantante, que varía ostensiblemente de una estrofa a otra:

1ª estrofa

Unos cuantos españoles en el pueblo de Baler,
Unos cuantos españoles les van a tener a raya, ya tres están mayores.
[Gritos del público: *Viva el “pescao” frito*]
Y aunque tú no lo sepas,
Tengo una bala

Capítulo 4. Cine *de cruzada*

Con el nombre “grabao”

De una tagala

De una tagala, niña, de una tagala, con el nombre ‘grabao’ tengo una bala.

2ª estrofa

[Vila: “*A la segunda, que es la buena*”]

El doble de sitiadores, cuatro veces más

El doble de sitiadores hemos “pensao” reírnos porque somos los mejores

[La cámara enfoca los soldados enfermos. Efecto de línea de contrapunto]

Hemos “pensao” reírnos porque somos los mejores

Sin comer filipinos

Cuatro cañones,

Una bandera al viento,

Treinta españoles

Treinta españoles, niña, treinta españoles, una bandera al viento y sus riñones.

Vila continúa en un sentido irónico: “*Ahora que estamos los justos, por soledá*”, ante lo cual la guitarra introduce una tercera estrofa. Sin embargo, en este caso la música se pierde ante la irrupción del soldado de guardia, que le comenta al teniente Martín las intenciones parlamentarias de los tagalos, a lo que éste contesta:

- Teniente: *¡Qué nos dejen en paz!*
- Soldado: *Es que dicen que España ha renunciado a las Filipinas.*
- T: *¡Hombre, eso ya es más ingenioso!*

Mediante este brusco corte, suavizado por la ironía del número, finaliza esta escena musical, que pone de manifiesto la precaria situación de los soldados españoles sitiados en Baler.

Tala representa no sólo al único personaje protagonista de género femenino enfrentando dos mundos irreconciliables y el fin de un imperio, sino también la feminización del *otro*, la supresión de lo nativo a través de la masculinización de los cantos españoles que se apoyan en la tradición para crear cierta ambigüedad conceptual. La melancolía, expresada audiovisualmente en una carta dirigida al capitán de las Morenas, es el punto de partida de la habanera *Yo te diré* (interpretada por Nani Fernández en el papel de Tala), que alcanzó grandes cotas de popularidad en la época. Además, la escena también se emplea como excusa para presentar de la relación entre Tala y el soldado Juan Chamizo y el triángulo amoroso que se produce al intentar otro

soldado mantener relaciones con ésta (5:05, de nuevo en 1:10:22). La canción imbuye un aura de tranquilidad a los soldados que se encuentran en la taberna, contraponiéndose al clima general de la escena, en la que la situación política provoca tensión, tanto a los protagonistas como a la propia audiencia. La música introduce en escena a Tala, mientras el correo pregunta a otro soldado: “¿Quién canta?” para, a continuación, mostrar la cámara un primer plano de la nativa interpretando la habanera acompañada de una guitarra española.

Yo te diré, interpretada por Tala acompañada por una guitarra española en dos ocasiones a lo largo de la película, no es original del maestro Parada, sino que se contó con la colaboración del maestro Halpner para la composición de las “canciones filipinas”. A pesar de ser clara la función del compositor de la banda sonora en las películas de esta época, distinguiéndose del “compositor de canciones”, ¿qué podría haber llevado al maestro a componer todos los números de la cinta a excepción de esta habanera? La canción estaba llamada a ser muy popular a lo largo del siglo XX en España e Hispanoamérica, y dejarla en manos de un compositor apenas conocido como Halpner no tiene mucho sentido (L. Miranda, 2007: 221). En conversación mantenida con las hijas y viuda del maestro, éstas aseguran que fue su padre quien compuso la pieza, pero que la precaria situación de Halpner lo impulsó a cederle los derechos sobre la obra.

Yo te diré es una habanera y no música tagala, de modo que el compositor contribuyó a ahondar en el mito del oriente exótico y liberarlo de las ataduras espacio-temporales, consiguiendo una atmósfera de exotismo que inunda la escena y transporta al espectador al mundo imaginado y soñado de las Indias orientales. Royal S. Brown reflexiona sobre cómo, gracias a la música, un personaje o situación se aleja del contexto histórico y adentra en el mundo de lo mitológico, momento en el que la narración se convierte en mito. Un pasaje musical, en lugar de conducir al espectador a una lectura abierta de la situación dramática, le impone una lectura única, indicándole cómo sentir la escena y reaccionar ante ella (R. S. Brown, 1994: 8-10).

Yo te diré (habanera)

Yo te di - ré por qué mi can -
 ción te lla - ma sin ce - sar. Me
 fal - ta tu ri - sa, me fal - ta tu bo - ca, me fal - ta tu des - per - tar. Yo
 te di - ré por qué mi can - ción
 se sien - te sin ce - sar. Mi san - gre la - tien - do, mi
 vi - da pi - dien - do que no te a - le - jes más. Ca - da vez que el tiem - po
 pa - sa y se lle - va u - na flor pien - so que nun - ca más vol - ve - rás mi a -
 mor. No me a - ban - do - nes nun - ca al a - no - che - cer
 que la lu - na sa - le tar - de y me pue - do per - der. Y
 ya sa - brás por qué
 mi can - ción se sien - te sin ce -
 sar. Mi san - gre la - tien - do, mi vi - da pi - dien - do que no te a - le - jes
 más.

Ejemplo 4.15. Habanera *Yo te diré*

La habanera *Yo te diré*, con evidentes connotaciones de exotismo españolista, no sólo se convierte en el estandarte de *Los últimos de Filipinas* sino que, a través de ella, Tala se convierte en el mito, el elemento de otredad y de equilibrio que, al igual que

ocurre en la escena del fusilamiento de los monjes en *Raza*, muestra cómo Parada utiliza a la música como mediadora del conflicto. Como señala Isabel Santaolalla:

“[...] Las dos escenas en que Tala canta su canción *Yo te diré* provocan una interrupción total del curso de la acción, así como la sustitución del tono heroico por uno nostálgico, como si mediante el estatismo de estas escenas se intentara detener el avance de los acontecimientos que conducirán a la inevitable pérdida del control imperial” (I. Santaolalla, 2005: 56)

Tala cumple una función ambivalente: como instrumento del discurso nacionalista y, al mismo tiempo, representando la opresión y el ideal de “pureza racial” de los tagalos (R. B. Tolentino, 1997: 137). Pese a que *Los últimos de Filipinas* narra las consecuencias de la lucha contra EE.UU. por la posesión de las colonias, no se identifica a este país como *el otro*. El paso de EE.UU. por la película se resume en un breve pasaje de desembarco e intento de huida de los soldados españoles que se encuentran confinados en la iglesia de Baler. La alteridad no viene dada por lo americano, sino por lo tagalo: el sentimiento de nostalgia y pérdida que se personifica en los indígenas está presente a lo largo de toda la película. En cualquier caso, parece obvio que el film no contenga situaciones hostiles contra los Estados Unidos, puesto que en el contexto político en que fue rodada la cinta, Franco esperaba del país norteamericano ayuda para salir del aislamiento “con dignidad” (M. Kinder, 1993: 153).

Parada es consciente de la trascendencia de las relaciones entre españoles y tagalos en el film y del poder mediador de la música como encauzadora del sentimiento de pérdida, de nostalgia ante la irreversibilidad de los hechos. Y es en la habanera donde todas las frustraciones, los sentimientos encontrados y la nostalgia, clave en los años cuarenta, se funden creando un clímax místico en la película. A través de la música (una habanera, ritmo de origen caribeño, cantada por una tagala) se concreta el “ideal colonial”, que ve a España como la madre Patria.

4.2.3 *Alhucemas* o el desembarco esperado

Alhucemas, dirigida por José López Rubio, se estrenó el 6 de febrero de 1948 en el Palacio de la Música de Madrid. En el Archivo de la Administración existe constancia de cartas enviadas desde las delegaciones provinciales haciéndose eco de la repercusión de la cinta. Por ejemplo, se estrenó el 21 de febrero en el Coliseo Olimpia, salón de “segunda categoría” que, según el delegado provincial de Navarra Jaime del

Burgo “deslució el éxito de esta producción”³⁸. A su juicio personal, “se hace ostensible que nuestra producción nacional, con las excepciones conocidas, sigue desenvolviéndose y luchando con una escasez de materiales que en cierto modo no deja de ser heroica”, atribuyendo a la cinta que su lentitud en algunas escenas rompe de forma desagradable la “tensión patriótica”. La película ofrecía, a juicio del delegado provincial de Huelva José González Duque de Heredia, “una excelente fotografía y exactos decorados, así como una interpretación discreta, pero, dado el sentido patriótico de la película, podía haberse logrado una producción de más emoción y mejores calidades cinematográficas”³⁹.

En Oviedo la cinta se estrenó en el cine Principado el 5 de abril de 1948, comentando el delegado provincial que la película no causó fervor general, como había ocurrido con anterioridad con *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948), comentario palpable en las críticas de periódicos como *La Región*, *La Nueva España* o *La voz de Asturias*. Todas las delegaciones provinciales realizan una descripción detallada acerca de los pros y contras de la cinta, tales como lo magistral de la escena del desembarco de Alhucemas, o la lentitud de otras escenas dialogadas. Sin embargo, en ninguna de ellas se hace referencia explícita a la música de la cinta, algo que no ocurre en películas de mayor calado como su antecesora *Raza*⁴⁰. La Junta Superior de Orientación Cinematográfica, compuesta por Fray Mauricio de Begoña (vocal eclesiástico), Luis Fernando de Igoa, Francisco Ortiz y Gabriel García Espina como presidente, no realizó ninguna indicación salvo la de ‘tolerada’.

Esto me lleva a suponer que la película ni tuvo el alcance popular esperado ni su calidad técnica y artística permitió que la música alcanzase un protagonismo destacado pese a los esfuerzos del régimen por la consecución de un cine bélico nacional. Fue un trabajo de rápida factura que tuvo consecuencias inmediatas, sobre todo a nivel de popularidad. La cinta, producida por Victoria Films, propiedad de Julio Peña Muñoz, contó con un presupuesto de 2.250.000 pesetas y se rodó en los estudios CEA de Ciudad-Lineal de Madrid. La duración de la filmación, de 2895 metros de metraje, fue de unos 6 meses y los exteriores no españoles fueron rodados en África. En el cuadro

³⁸ Carta del delegado provincial de Navarra. AGA (36/03321).

³⁹ Carta del delegado provincial de Huelva, fechada a 7 de febrero de 1950. AGA (36/03321).

⁴⁰ Excepción de Ávila, donde se hace la siguiente referencia: “Bien de fotografía, música e interpretación” (AGA 36/03321).

técnico de los datos finales del permiso de rodaje (marzo de 1947) no consta el compositor de la música ni su comisión, aunque sí más adelante, cuando se solicita la clasificación de la película (consta como ‘Tolerada para menores de 16 años’), aparece como productora Peña Films y la película como asunto de ‘propaganda’.

Producida por Peña Films con guión de José López Rubio y Enrique Llovet, Alhucemas contó con los actores Julio Peña, José Bodalo, Nani Fernández, Adriano Rimoldi, Tony Leblanc, Sara Montiel y Rafael Calvo. El comandante Salas (Julio Peña) se presenta con su mujer Alicia (Nani Fernández) y el coronel en la Academia de Infantería para relatar a los cadetes la historia del militar Salas desde el momento de su incorporación al Tercer Batallón de Cazadores de Ceuta en 1922, tras ser ascendido a capitán. Su estancia en África resultó tediosa y no comprendía a sus compañeros de cuartel, que contaban con el valor que a él le faltaba para desempeñar su trabajo hasta la llegada del ansiado desembarco de Alhucemas. Entre sus camaradas se encontraban el teniente Valverde (Toni Leblanc), encargado de la intendencia automovilística y del transporte de personal; el “pater”, cura jerezano con cargo militar; el capitán Muñoz, que moriría cumpliendo un servicio al que Salas rehusó; el capitán Gomara, de la Tercera; y el capitán Suárez (Adriano Rimoldi), comandante de la Segunda, todos ellos bajo el mando del comandante Almendo (José Bódalo).

Tras cumplir el plazo establecido de dos años, Salas reclama su traslado a Madrid, ante lo cual su comandante le pide que haga acopio de fuerzas y valor para una última escaramuza ante el enemigo, a la que éste accede. Finalmente llega su sustituto, el capitán Rubio, quien le pide a Salas que le entregue a su novia M^a Luisa (Sara Montiel) unas cartas a su vuelta a Madrid. Una vez en la capital, y tras reunirse con sus amigos en la tertulia, Salas se acerca a casa de M^a Luisa, donde conoce a Alicia Almendo, hermana de su comandante. Es evidente el interés mutuo de ambos y así comienza una amistad, asistiendo a todas las actividades culturales y verbenas de Madrid. M^a Luisa le pide a Salas que actúe en lugar de su prometido y se case con ella, puesto que ella desea reunirse con Rubio en África. Tras la ceremonia, reciben una carta del comandante en la que relata cómo Rubio ha perdido la vida en acto de servicio. Salas, desesperado y sintiéndose culpable, pide el traslado a África (no sin antes pelearse con sus compañeros de tertulia, que lo consideran un “traidor”), donde se reúne con sus compañeros y Almendo le relata lo difícil de la situación. Ante esto, Salas vence al miedo y se dispone a dirigir la Cuarta División al lado de su comandante y las

fuerzas de Primo de Rivera en el ansiado desembarco. El comandante Almendro pierde la vida tras el desembarco (durante el ascenso), no sin antes pedirle al capitán Salas que coloque los banderines de la victoria. Éste accede y dirige a los soldados a la victoria, aún a riesgo de perder la vista debido a una granada que le estalla en los ojos. Ya en tiempo real, el actual comandante Salas agradece la atenta escucha de los cadetes y muestra así que todo soldado esconde en su interior el valor necesario cuando la ocasión lo reclama.

Los asesores militares o religiosos formaban parte de los créditos de las películas de los años cuarenta, como una forma más de ejercer censura y conseguir superarla, ya que sus directrices no se aclaran convenientemente hasta los años sesenta. El asesor aseguraba que la película sobrepasase los límites censores sin riesgo de pérdida económica. Todos los músicos de cine de la época encontraban mermada su creatividad por la obligatoriedad de incluir cortes de música preconcebida que exaltaban el espíritu militar y patriótico de la audiencia. Calificada como “asunto de propaganda”, *Alhucemas* contó con asesor militar –comandante Luis Cano Portal– y asesor naval –comandante Luis Suárez de Lezo. Perteneciente a la “otra” generación del ’27, el director José López Rubio, íntimo de Parada, al igual su compañero Edgar Neville (*Frente de Madrid*, 1939) había estado en Hollywood. Manuel Parada presenta en *Alhucemas* una banda sonora en la que la temática militar es omnipresente. Sin embargo, al contrario que el compositor Juan Quintero, que contó con varios himnos interpretados diegéticamente en *A mí la legión*⁴¹, Parada se decantó por uno solo: el de Díaz Giles⁴² en honor al cuerpo de infantería, que soportó durante más de una década las inclemencias marroquíes hasta la llegada del desembarco. Del mismo modo, tampoco empleó el himno de forma exclusiva en cortes diegéticos, sino que tanto al comienzo como al final de la película (tiempo real de la acción) emplea el formato no diegético para mostrar los valores castrenses, reservando su aparición en modo diegético a una escena de marcha de soldados (*flashback*).

La película está musicalmente asociada al mundo militar, el exotismo arabizante, los cantos populares, la situación de la mujer –también en relación con la temática

⁴¹ El *Himno de los legionarios*, de Boler y Calés; *El novio de la muerte*, de Parada y Costa; la *Canción del legionario*, de Guillén y Romero; y el *Himno de la Academia de Infantería*, de Cueva y Díaz Giles.

⁴² Su gran popularidad lo ha convertido en el himno musical por excelencia del Ejército. Debe ser entonado sólo en momentos muy emotivos y en posición de firmes.

amorosa— y, en menor medida, la religión. El silencio también ocupa un lugar destacado tanto en esta película, como en el resto de cintas que se desarrollan en Marruecos, dedicando bloques bastante largos a diálogos ideologizantes entre los personajes. En el Gráfico 4.1 aparecen los bloques musicales y las principales escenas en silencio divididas por temáticas y tipos de música (diegética, no diegética o extradiegética), en orden cronológico, con el minutaje y la duración correspondiente. La síntesis musical que se aprecia en este gráfico es extensible al cine *de cruzada* que se desarrolla en Marruecos (*Harka* o *A mí la legión*, por ejemplo), con pequeñas variaciones según la película.

López Rubio propone en los créditos de inicio una visión diferente de lo que el cine de la época tenía acostumbrada a la audiencia: en lugar de cartelones o imágenes fijas mientras avanza el tema de cabecera, opta por enlazar los créditos con la primera escena de la cinta, creando una continuidad narrativa y musical a pesar del estatismo del filme. Un batallón avanza en formación por la escuela toledana mientras suena el *Himno de la Infantería* de Díaz Giles, la misma escena que aparece al final de la cinta y con un único motivo: el saludo al comandante Salas, héroe de guerra al conducir al ejército español a la victoria en Alhucemas. El himno aparece recortado y se han elegido cuidadosamente los pasajes a incluir⁴³:

[...] De pechos que esperaron anhelantes
besar la cruz aquella
que formaban la enseña de la Patria
y el arma con que habían de defenderla.

Nuestro anhelo es [tu grandeza
que seas] **noble y fuerte.**

Nuestro anhelo es [tu grandeza]
que seas noble y fuerte
y por verte temida y honrada
contentos tus hijos irán a la muerte.

[...] El esplendor de gloria de otros días
tu celestial figura ha de envolver
que aún te queda la fiel Infantería

⁴³ En negrita el texto que aparece en la película.

que, por saber morir, sabe vencer.

**Y volarán tus hijos ansiosos al combate
tu nombre invocarán.**

**Y la sangre enemiga en sus espadas
y la española sangre derramada
tu gloria y tus hazañas cantarán.**

**Y estos que en la Academia Toledana
sienten que se apodera de sus pechos**

[Baja el volumen de la música, comienza a hablar el comandante Salas]

**con la épica nobleza castellana
el ansia altiva de los grandes hechos
te prometen ser fieles a su historia
y dignos de tu honor y de tu gloria.**

Nótese la temática del himno, que potencia desde el comienzo lo que va a acontecer en la pantalla: el militar se convierte en el “arma” que va a defender a España del enemigo exterior aún a riesgo de perder la vida. La música es casi imperceptible cuando los cadetes entran en el aula para escuchar la conferencia del comandante Salas que, fiel representante del ejército y héroe de guerra condecorado, explica desde los atriles de la academia de Toledo una campaña militar (muy cuestionada en su momento) de la reciente historia española. El régimen se propone contar *su* historia, una visión sesgada de la guerra de África y el desembarco de Alhucemas, que cobrará credibilidad gracias a las aportaciones musicales de Parada, al traspasar las barreras espacio-temporales y crear un universo rico en significación.




Me refiero a los números musicales de Parada porque esta película brilla por su falta de cohesión formal, debido a la gran cantidad de minutaje sin música; la falta de una función estructural de la música deriva en escenas dialogadas plenas de ideología castrense, que generan una situación de inmovilidad sufrida por el espectador. Se pretende acentuar una serie de elementos básicos de la política dominante, haciendo hincapié en los siguientes hechos: la vida licenciosa y superficial de la capital, que hace oídos sordos a la situación real en África; el desembarco de Alhucemas, anticipado al espectador por la llegada de Salas a Ceuta; la marcha de Salas de vuelta a Madrid,

necesaria para su autoafirmación como militar; la muerte, tan presente en el cine *de cruzada*, que se lleva la vida de los capitanes Muñoz, Suárez y Rubio y del comandante Almendro; Alicia, que representa no sólo el amor para Salas, sino también su redención y su impulso para volver a África; la vuelta de Salas a Beni Said; y, por último, cuestiones de estrategia militar del desembarco, en las que se recuerda la importancia de Primo de Rivera en la resolución del conflicto por boca del coronel (1:00:15):

“El general Primo de Rivera, que ha decidido esta operación, en la que hay una deuda que saldar y un compromiso de honor que cumplir, ultima los preparativos y el desembarco se efectuará sin más dilación. Esta guerra habrá terminado para siempre gracias a él y a los que han de ejecutar sus órdenes.”

Las escenas militares vienen definidas –sin contar con las marchas del ejército por tierras marroquíes con música incidental de rasgos arabizantes– por tres números musicales: 3 escenas que incluyen el himno de infantería (2 en tiempo real del film y 1 en *flashback*), 8 toques de corneta en diferentes situaciones y la escena del desembarco de Alhucemas. El desembarco es, sin lugar a dudas, el más claro exponente del poder militar español de la cinta, con un número musical no diegético que cumple las expectativas de la música continua (unos once minutos de duración con ruidos de batalla entremezclados) y que muestra, sobre todo, a los barcos españoles y sus pasajeros hasta tierras de Alhucemas, y el posterior desembarco. A continuación analizaré la escena y el número musical.


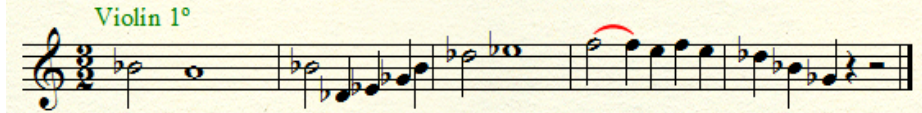
Tras una introducción en la que se muestra el poderío de la armada española, el comandante Almendro, el capitán Salas y el teniente Valverde se encuentran en la cabina de mados del buque junto con el capitán del barco y el timonel (1:04:18):

Número musical	Duración	Escena
Arenga (<i>Lento</i>), 4/4 Lab (c.1)– La M (c.19)	1' 1''	Enfoque cuadro máquinas con Almendro, Salas y Valverde
 <p>Motivo 1(c.1-5)</p>		
Desembarco (<i>Poco más</i>)	4' 29''	Salas conduce a los soldados a la victoria en el desembarco
Esquema tonal del bloque musical según la partitura original		
A	Pentatónica Sol (c.22) – La (continuación) – Sol (c.41) – Pentatónica Sol (c.45)	
B	Re (c.59) – Sol (c.63)	
A + B <i>Allegro vivo</i>	Repetición c. 23- 68	
C (2/2) <i>Allegro</i>	Sol (c.69) – Lab (c.86) – La (c.90)	
B + C	Repetición (c.59, Re – c.63, Sol), Repetición (c.69, Sol – c. 90, La)	
 <p>Motivo 2 (c.26-29)</p>  <p>Motivo 3 (c.52-55)</p>		

Los soldados descienden de los barcos, coincidiendo con la repetición de A + B (1:16:14). La toma de tierra de los soldados españoles se representa con el acorde de sexta napolitana (cc. 30). El motivo 2, que ya había sido introducido con anterioridad en otro número musical en las primeras escenas de la armada española antes de dirigirse a Alhucemas, se repite al enfocar la cámara los primeros soldados muertos y, a continuación, con un plano general de Salas mandando la Cuarta División, que llega a tierra. De nuevo, la sexta napolitana marca su arenga a los soldados: “*¡Vamos, adelante!*”. Una escala pentatónica de Sol resuena cuando uno de los soldados clava la bandera española, una especie de reminiscencia “árabe” que liga las tierras marroquíes a

la corona española. El motivo 3 (ascendente) se escucha mientras se proyecta a la toma de unos planos del descenso de los soldados a tierra desde el mar, mostrando el avance de las tropas y los escarpados picos desde donde dispara el enemigo. Una vez en tierra (B, c. 59) reaparece el motivo 1 (tras la arenga del comienzo de la escena) en maderas, al mismo tiempo que se enfoca a los banderines españoles y las tropas regulares de Marruecos, evidenciando la importancia que tendrán en la guerra civil y la interdependencia entre ambos pueblos. La bajada de más soldados, carros de combate y material pesado en acorde de I (C, c. 76 y ss.) viene marcada por un abuso de la percusión a la vez que los soldados continúan ascendiendo, invocándose indefinidamente el motivo 1.

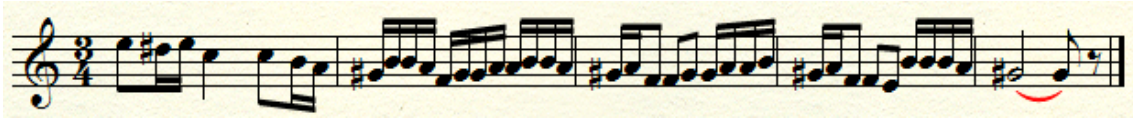
Ruido de metralletas, disparos, cañones y demás armamento actúa de pausa musical. Parada escribió un número diferente (Nº 16. *Final*) para esta larga secuencia donde los ruidos de guerra adquieren mayor protagonismo y cuyo cuadro sinóptico presento más abajo. Aunque el bloque musical (*Final*) se escucha escasos segundos después, apenas puede apreciarse a causa de los insistentes ruidos de la batalla, a un volumen muy alto. Sin embargo, sí se escucha con claridad un primer motivo (1) de este nuevo bloque musical, coincidiendo con el cambio a Fa en el *Allegro* (cc. 8), reminiscencias del bloque musical anterior que irrumpe con fuerza después de invocar el capitán Salas a sus soldados (“¡*Vamos!*”). El bloque comienza con un insistente juego de semicorcheas (motivo 1, c. 1-6) en la cuerda que proporciona agilidad a la escena y sensación de mayor número de hombres en el ascenso, que se repetirá en varias ocasiones. La intervención de un soldado en busca de Salas (“*Mi sargento, el capitán lo llama*”) propicia el cambio al modo menor, introducido por los timbales. Movimientos ascendentes y descendentes del arpa ayudan a sustraer al espectador de la batalla y agilizan el caminar de Salas, que llega a tiempo de ver morir al comandante Almendro. Tras la muerte del capitán, vuelve a comenzar el bloque musical *Final*, que se escucha de forma casi íntegra, culminando asimismo en Solb, aunque en este caso es Salas quien pierde la vista debido a una granada, que no le impide clavar los banderines y asegurar la victoria.

Ascenso en masa del ejército capitaneado por Salas		
<i>Allegro</i>	4/4	La (c.1) – Fa (c.8) – Pentatónica Re (c.15) - la (c.19) – Fa (c.25)
 <p>Motivo 1 (c.1-6)</p>		
Muerte del comandante Almendro		
<i>Lento</i>	3/2	Sol b (c.33)
 <p>Motivo 2 (c.33-37)</p>		
El capitán Salas asume el mando y lleva al ejército a la victoria		
Repetición de todo el nº más la inclusión de un pasaje (<i>Pesante</i>) que elimina al <i>Lento</i> :		
La (c.1) – F(c.8) – Pentatónica Re (c.15) – la (c.19) – Fa (c.25) – Pentatónica Sol (c. 32) – Solb (c.38-39)		

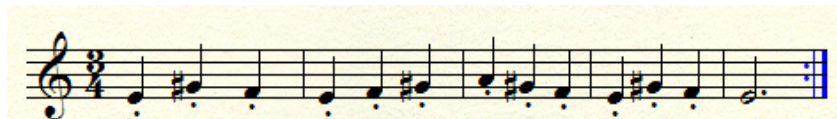
Alhucemas corrobora una práctica usual en el cine *de cruzada* de asunto marroquí: el empleo de música no diegética con rasgos arabizantes. Desde las primeras imágenes de la película aparecen noticas de periódicos en un estilo muy similar al montaje de los periódicos de *Raza* sobre el conflicto del norte de África, para lo cual Parada emplea una escala de Re melódica (VI y VII alterados) que le aporta cierta dosis de “color local”, además de suponer una especie de nexo de la metrópoli con tierras africanas. Tras un lacónico número referente al viaje por alta mar en el que, a pesar de contar con un breve pasaje en Do, Parada hace uso de una escala pentatónica de esta tonalidad para referirse al exotismo colonial, el capitán Salas llega a Ceuta. El empleo de las escalas pentatónicas por Parada es un recurso más consistente en películas ambientadas en Oriente, caso de *La mies es mucha*, que se analiza en el capítulo siguiente, aunque es un recurso no desaprovechado en esta cinta.

Una vez en África, Salas es recogido por el teniente Valverde, interpretado por Toni Leblanc. Resulta curioso que sea este actor, que interpretó al correo español en *Los últimos de Filipinas*, quien sea el encargado también en este caso del correo del ejército y sea el nexo de unión de Salas con Marruecos: es Valverde quien lleva a Salas de vuelta a Ceuta para tomar el barco y, del mismo modo, quien lo espera a su vuelta de España (con el valor que le había faltado en su primera estancia en África). En la

escena, con un bloque musical que Parada titula *Transparencia Marruecos*, se dibuja el camino recorrido por Valverde y Salas hasta la llegada al destino del segundo (5:24). Es el oboe quien propone el motivo melódico que asiente la escala de la armónica (VII alterado) jugando con el arpa, que mantiene la posición del VI y VII alterados:

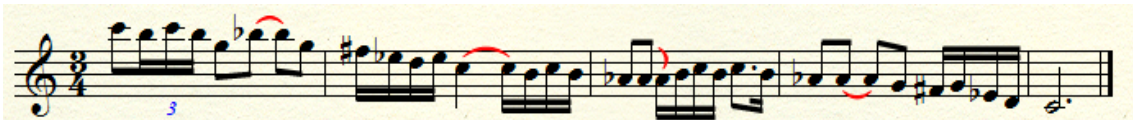


Ejemplo 4.16. Motivo melódico en el oboe (c.2-6)





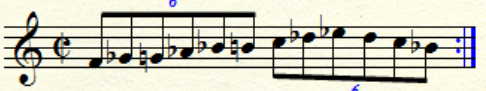


Ejemplo 4.17. Motivo en el arpa (c. 3-6)

Tras llegar a su destino, Salas se despide de Valverde con una transición hacia Do, demostrando su indiferencia por la vida militar, en la que va a destacar como rasgo arabizante un motivo con el VI grado rebajado, seguido de una 6ª italiana y otra 6ª alemana que desembocan en la tónica, mientras Salas se encamina a presentarse al comandante Almendro:



Ejemplo 4.18. Motivo melódico en Do (c. 16-18)

En su primera marcha al mando de la Cuarta, Salas descubre escenas características de la vida en Marruecos y la dureza del tiempo de la zona, que Parada define de diferentes formas:

Minutaje	Imagen	Recurso
21:50	Marcha por el campo marroquí	 <p data-bbox="858 730 1161 757">Escala pentatónica Do (c. 1-2)</p>
22:05	Santón de romería	 <p data-bbox="858 864 1161 891">Escala de la armónica (c. 8-11)</p>
22:27	Frío	 <p data-bbox="762 999 1249 1025">Re b (V/VI, c.22-24), movimiento cte. en cuerda</p>
22:35	Calor	 <p data-bbox="858 1402 1161 1429">Transición Re b- re (c.26-27)</p>
22:41	Tiroteo	 <p data-bbox="738 1895 1265 1921">Proceso cromático de re con 6ª francesa (c. 30-33)</p>

En *Alhucemas*, las músicas folklóricas no se encuentran tan presentes como en los films anteriores. No sólo no es necesario mostrar la superioridad y diferencia del español a través de nuestra música popular, sino que tampoco es necesario sugerir las diferencias peyorativas respecto al “otro” español (los rojos, o sea, la Anti-España), como ocurría en *Raza* con el número de la banda de mujeres. Ningún soldado interpreta una canción popular (se sustituyen por llamadas de cornetas) y sólo aparecen dos escenas concretas donde la música popular está presente: por un lado, una escena del campamento, en la que un soldado entona música popular extradiegética casi inaudible (46:08); por otro, las pintadas de mujeres en el batallón sirven de reclamo gracioso con música diegética de acordeón, la primera escena de Paco Rabal en el cine (Abelardo), en la que se entera de que ha sido padre. La procedencia rural de los soldados genera una sensación de cercanía del ejército con el pueblo llano que en esta película no se potencia a nivel musical, al contrario de lo que ocurre con las demás cintas ambientadas en el norte de África.

No ocurre lo mismo con los números de bailables, donde se generan unos códigos en los que se entremezclan los ritmos populares de la época con los gustos que el nuevo régimen pretende transmitir, siempre dentro del terreno de la música diegética (o, como mucho, extradiegética). Los bailables constituyen el único ejemplo de músicas populares orquestales y su empleo muestra esta dicotomía: mientras los pasodobles se asocian con la madre patria en las noches de baile en Marruecos, los *fox-trots* representan la modernidad extranjera en España, libertinaje que se asocia con la falta de interés por el futuro de España y el desarrollo de los acontecimientos. La exaltación de lo rural frente a lo burgués y urbano es, a su vez, otro residuo de la zarzuela. La escena del baile de la hípica o “Baile de Cazadores” (25:19) aparece confeccionada por una mezcla del folklore tradicional asociado con el sur de España (en la imagen) y bailabes de la época que interpreta la orquesta (la música). La escena proporciona para la época una imagen “no desfasada” de la España que se pretende transmitir a la audiencia, demostrando así que pueden conjugarse los gustos modernos con el folklore tradicional, utilizando a la música popular con una función de contrapunto argumental (27:33). Tras la muerte del capitán Muñoz y el sentimiento de culpa de Salas, la escena proyecta una imagen de la mujer española ataviada con vestidos flamencos y flores en el pelo –o, en su defecto, vestidos largos de noche– mientras los hombres, en cambio, visten traje *smoking* o uniforme militar. Es evidente la contradicción audiovisual en relación con la

música ambiental de la fiesta: bailables de moda como los que se escuchan en Madrid. De hecho, es el propio coronel quien le pide a Salas que saque a bailar a su hija: “Señores, esta señorita quiere bailar. Capitán Salas, usted que es el último que ha bailado en Madrid y estará más a la moda”. Es evidente el anacronismo entre los gustos y modos del ejército (tradicional) y los de la población civil (burguesía acomodada). De hecho, el mencionar a Salas incurre en favor de sus ideales de tendencia más “progresista”.

El Baile de Cazadores es una metáfora de la situación personal de Salas, a medio camino entre su posición como soldado y sus ideas menos tendentes al belicismo. El Salas que llega a Marruecos viene caracterizado por un conocimiento de las músicas “modernas” que se bailan en Madrid, que no conoce cantos militares y le interesan el teatro y otras “banalidades superfluas” de la metrópoli; pero el Salas que vuelve a África voluntario pierde su sentido del afán personal en favor de su sentido del deber, luchando en África y convirtiéndose en un oficial orgulloso de su ejército.

La falta de referencias musicales religiosas es otro rasgo distintivo de *Alhucemas*. A excepción de la marcha nupcial de Mendelssohn, interpretada por la orquesta de manera no diegética tras la boda por poderes, no existen más referencias musicales a la religión en toda la película. En este caso, es más una cuestión visual que musical: el párroco jerezano “pater” es el encargado de dotar a la película de gracia y, a la vez, de cierto orden moral, como se ha visto en la escena de las pintadas del barracón mientras un soldado toca el acordeón, en la que el cura indica a un pintor aficionado que la falda de las muchachas debe llegar hasta debajo de la rodilla.

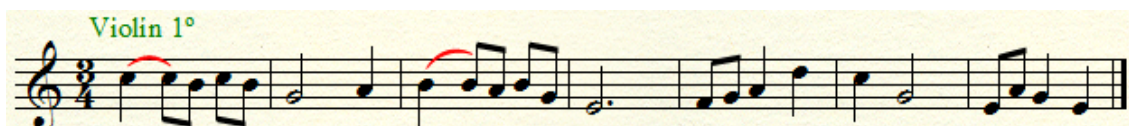
La temática amorosa, pese a que no aparece ampliamente tratada en *Alhucemas*, propone unas normas éticas y morales deseables en la mujer de posguerra. En la película aparecen tres mujeres: Alicia (Nani Fernández, en un papel bastante diferente al de Tala), hermana del comandante Almendro y ejemplo de mujer callada; su madre, viuda de coronel que perdió la vida en el Barranco del Lobo; y M^a Luisa (Sara Montiel, en uno de sus primeros papeles), prometida al capitán Rubio. Íntima de su amiga Alicia, resulta evidente que la necesidad de M^a Luisa de anteponer sus necesidades personales (casarse) a las de su país (esperar al fin de la guerra de África) generan tensión en algunas escenas, cuya resolución vendrá determinada por la pérdida de su ser querido. Salas se presenta en casa de la prometida del capitán Rubio, M^a Luisa, para entregarle

unas cartas de éste. Allí conoce a Alicia, hermana del capitán Almendro, que le pide que visite su casa para comentarle a su madre las noticias de la vida en África (46:58).

El bloque musical que propone Parada para estas secuencias incluye un tema principal (que se repetirá en tres ocasiones) que he denominado “tema de amor”, y otro secundario, derivado de éste, que cumple una función metatextual en la conversación de Salas y Alicia en casa de M^a Luisa. El tema de amor en Sol (*Molto moderato*, C) inicia el número musical, atravesando regiones cercanas en el área de sostenidos y vuelve a repetirse para la aparición de Alicia por primera vez en pantalla coincidiendo con el clímax del tema. El cambio a ternario trae consigo la aparición del tema derivado del de amor en Do, marcado por tritonos en los violines 1^o que articulan el interés mutuo de la pareja y cierta incomodidad al mantener la conversación en presencia de M^a Luisa. El bloque musical retoma el tema de amor para la presencia de Salas en casa de Alicia y su madre (49:00), comienzo de una relación de amistad y, con el tiempo, de amor. El tema de amor cumple en esta ocasión una función estructural, contribuyendo al enlace de escenas y al avance temporal de la acción. Además, la reiteración del tema, de bastantes compases de extensión, ahonda en la idea de la “melodía infinita”, que acaba por pasar desapercibida ante el interés de las imágenes.



Ejemplo 4.19. Tema amor en Sol (c. 1-9)



Ejemplo 4.20. Tema secundario en Do (c. 32-39)

Se plantea la escena del Retiro del mismo modo que a la del baile de la verbena en *Raza*: como contrapunto argumental. La grave situación del ejército español en Marruecos es frecuentada de soslayo por la metrópoli, más interesada en bailes y festejos que en su ejército. Esta falta de consideración de la metrópoli hacia las tropas se suaviza por la reaparición del tema de amor de Salas y Alicia, que propone un

acercamiento entre los personajes (la situación personal de Salas no deja de ser una metáfora de la situación de la metrópoli), consolidando la relación entre ambos y creando en el capitán una aproximación a su verdadera vocación: la del militar.

4.2.4 Homoerotismo y cine *de cruzada*

A pesar de la censura impuesta, algunos autores han señalado en el cine *de cruzada* cierta capacidad de resistencia al sistema establecido. Un ejemplo, foco de debate en los últimos años y al que muchos autores españoles apuntan, es la presencia y gestión de la homosexualidad. En relación con la música, pese a la censura impuesta a la música diegética (en su mayoría números musicales folklóricos o militares debido a la importancia de las letras), no encuentro esa misma correspondencia con los números narrativos, es decir, fondos musicales, que en muchos casos actuaron como caldo de cultivo de los conatos de subversión que ahora se señalan en estas cintas, potenciada asimismo por el exotismo propio del asentamiento geográfico de los filmes. En los últimos años algunos autores hablan abiertamente sobre la homosexualidad de algunos personajes, lo cual está cambiando la noción asumida acerca de la pasividad del cine español durante la etapa autárquica. De hecho, la música canaliza una nueva vía de resistencia gracias al acercamiento al sistema compositivo establecido en el cine americano, fuente de ideas para los compositores españoles después de la guerra.

La tendencia del primer franquismo hacia la feminización del nativo (J. Labanyi, 1997) no se aprecia en el cine *de cruzada*; lo que es más, ocurre todo lo contrario: son los protagonistas de estas cintas, duros militares españoles, quienes acentúan su lado supuestamente femenino, en gran medida debido a la distensión y atmósfera creadas por la música. De hecho, el propio Monterde ha señalado la interesante relación que existe entre esta tipología y el gusto de Franco por el *Beau Geste* (J. E. Monterde, 2009: 233). El empleo de música arabizante propone una connotación ambigua (lánguida, indolente) en varias escenas de estas cintas, donde los actores principales son, en general, Alfredo Mayo y Raúl Cancio, que actuaron en *Raza* y, repitieron, además, en *Escuadrilla* (A. Román, 1941) y *Harka* (C. Arévalo, 1941). Por su parte, Mayo también actuó en *A mí la legión* (J. de Orduña, 1942) con Luis Peña como compañero de reparto, de asombroso parecido físico con Raúl Cancio (a su vez, guionista de la cinta), donde aparecen escenas con idénticas connotaciones en pantalla.

Respecto a *A mí la legión*, Fanés comenta que “se insistía en disociar la vida militar de la burguesa (...) y sobre todo (...) se reiteraba la exaltación de la homosexualidad” (F. Fanés, 1982: 113), sorprendente aseveración para un cine institucionalizado que pretendía extender la nueva ideología del nacionalcatolicismo. Calificadas estas escenas por Fanés como “sexualmente turbias”, han sido estudiadas por Román Gubern, quien no duda en tildarlas de “efluvios criptohomosexuales” (R. Gubern, 2006: 168). No obstante, Juan Miguel Company señala, en relación a *Harka*, que “Arévalo extrema las raíces misóginas de un discurso cuartelero donde las amistades viriles generadas en el seno de la milicia sustituyen las necesidades afectivas y sexuales del protagonista” (J. M. Company, 1997: 10-11), lo cual lleva a entender tal relación en las cintas estudiadas más como un acercamiento a la noción de homosociedad, propia de una situación de guerra como la descrita en las cintas, que a la de homosexualidad propiamente dicha. En cualquier caso, son sugerentes las connotaciones sexualmente ambiguas en estas películas y han merecido la atención de los compositores, desarrollando largas líneas melódicas para las escenas de los protagonistas en *A mí la legión*, *Harka* y, sorprendentemente, *Raza*. En una escena de *A mí la legión* los amigos de Mauro están tristes ante su inminente ejecución por un crimen que no ha cometido. Primer plano de Alfredo Mayo, que juguetea con un pedazo de tela, a lo que la protagonista femenina (que desaparece de la acción mediada la película) pregunta:

Mujer: *Oye, ¿qué es eso?*

Grajo: *¿El qué?*

M: *¡Eso!*

G: *Nada mujer, el pedazo de tela que le quité a Mauro de la mano aquella noche...*

Las connotaciones homosexuales de la escena se hacen evidentes no por el comentario en sí, sino por la música no diegética que inunda la escena. Sentimientos de soledad, tristeza y melancolía ante la inminente pérdida son encauzados por un nostálgico solo de violín que recuerda cualquier escena romántica heterosexual del cine clásico norteamericano. La relación entre Mayo y Cancio en *Raza* cuando el personaje del segundo, desesperado ante la falta de su familia, casi cede a la tentación de pasarse a las líneas enemigas, se presenta como menos intensa por la ausencia de música, aunque los primeros planos desenfocados continúan siendo la nota dominante, junto con pequeños “roces” fraternales de los protagonistas. Las abundantes escenas entre Fernando Salas (Julio Peña) y el comandante Almendro (José Bódalo) no dejan de ser

menos interesante en *Alhucemas*. Precedida por una relación de amistad cuartelaria entre los tenientes al servicio de Bódalo, el miedo al cumplimiento del deber del primero genera situaciones de urgencia sexual en pantalla también veladas por la ausencia de música.

La música contribuye a connotar las ambiguas relaciones entre los protagonistas, codificando toda una simbología que la audiencia reconoce e interpreta en un nivel pre-consciente. Existe una muestra de emoción que feminiza al hombre, convirtiéndolo en objeto erótico a través de primeros planos levemente desenfocados, el eterno galán de Hollywood convertido a otro concepto de masculinidad que la audiencia acepta gracias a los códigos musicales empleados en la cinta. Así se consigue que, dentro del propio yo, del nosotros como españoles que luchan en el extranjero contra el *otro*, los protagonistas se conviertan en el *otra* versión del yo como españoles: el que, como comenta de manera irónica Fanés al respecto de la recepción de *Harka* por parte del régimen, “fue ampliamente elogiado por los generales Moscardó y Rada” (F. Fanés, 1982: 92).

Las connotaciones homoeróticas se muestran también de manera sarcástica, tal y como muestra el soldado Curro en *A mí la legión*, donde canta y baila una sevillana disfrazado de mujer, proponiendo así el guión un descanso de la acción y la oportunidad de evirse el público de la densidad argumental de la película. Más que una escena de distensión, la escena busca la diferenciación del soldado español frente al soldado marroquí, identificado con melodías no diegéticas de carácter serio. Además, Curro minimiza la importancia de un secreto a voces (la homosexualidad de los protagonistas masculinos) haciendo burla de la situación; situación permitida por el contexto del exotismo de Marruecos. Peter Evans asume que el uso de canciones folklóricas para fomentar una ideología concreta a menudo crea tensiones contradictorias (P. Evans, 1995: 220).

Estudios recientes como los de Jo Labanyi señalan que el régimen era consciente de las continuas tensiones generadas en el cine y pretendía una mixtura de músicas asociadas a diferentes clases y grupos sociales como contrapunto al clasismo de la vida diaria. Asimismo, la música también era esencial para la representación de los convencionalismos de género, metáfora de la división de España en dos. Con el tiempo, esto ocasionó la decadencia del cine *de cruzada* puesto que, entre otros motivos, existía

una alta cuota de exilio interior y parte de la audiencia que consumía estas películas no se identificaba ideológicamente con el desarrollo de la acción que se mostraba en las mismas.

4.3 Recapitulando... y unas reflexiones finales

Musicalmente no existe comparación posible entre las dos primeras cintas y *Alhucemas*. Tónica general de las cintas *de cruzada* sobre la guerra en Marruecos, la película peca de una excesiva muestra de autoridad militar a través de himnos marciales diegéticos que no cuajaron en la memoria colectiva, mientras que la música narrativa se reserva con mayor éxito para las alusiones al pueblo marroquí, que de tanta ayuda sirvieron a Franco durante la guerra civil. Ni en *Raza* ni en *Los últimos de Filipinas* aparece un solo número musical diegético militar; aparecen números populares interpretados por soldados o civiles (con los que la audiencia se identifica), bailables de la época del gusto del público o cantos religiosos. El régimen mimó estas películas siguiendo los principios rifensthalnianos, en los que una estética brillante está proporcionalmente determinada por la función práctico-ideológica ejercida sobre el público.

Raza surgió de la necesidad de autoafirmación del nuevo régimen tras la guerra y, pese a las continuas alusiones a la superioridad del bando nacional, las referencias musicales del *Cara al Sol* o la *Marcha de los almogávares* (claros estandartes del ejército nacional) aparecen veladas gracias a la música no diegética: por un lado, suaviza su efecto sobre los “vencidos” que iban al cine y, por otro, potencia su capacidad ideologizante sobre la audiencia al dirigirse de forma directa al subconsciente del espectador, pasando a formar parte de la memoria colectiva.

Sin embargo, debía evidenciarse la unidad del pueblo español a través de su ejército. El desastre colonial del '98 fue la excusa para exhibir en *Los últimos de Filipinas* el heroísmo del ejército español. Se persigue así no sólo la empatía del pueblo con los soldados españoles frente a la insurrección filipina, sino al mismo tiempo un sentimiento de cercanía entre ambos pueblos que rezuma, en cierto modo, el servilismo de los tagalos hacia la metrópoli a través del tema de amor de Tala y el soldado Juan Chamizo. La fuerte conexión establecida entre España y Filipinas se pone de manifiesto

nuevamente al interpretar en una segunda ocasión Tala *Yo te diré* mientras los soldados permanecen atrapados en el fuerte de Baler, lo que genera un sentimiento de nostalgia, una añoranza por el pasado perdido que el régimen evocará de manera continuada durante las décadas siguientes.

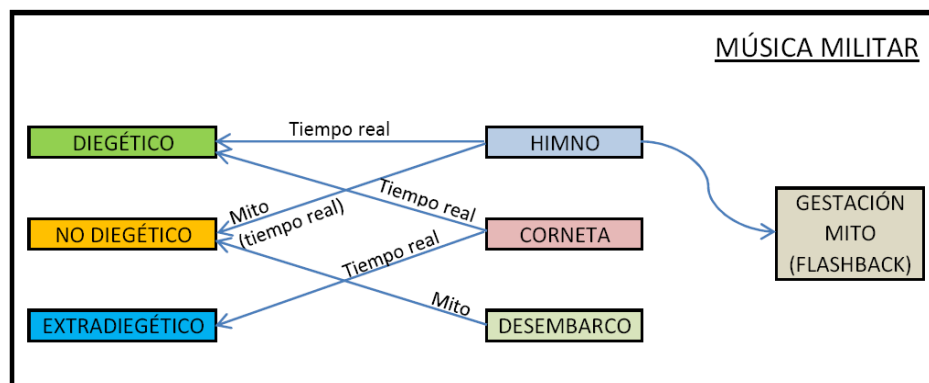
Alhucemas potencia la idea de la España “imperial” desde la perspectiva de la guerra de África y, al igual que otros filmes que bosquejan el exotismo marroquí (*Harka*, *A mí la legión*), propone una doble vía de acercamiento: por un lado, las músicas no diegéticas con rasgos arabizantes; por otro, las músicas militares (también no diegéticas) que contribuyen a crear una realidad alternativa, no necesariamente historicista, sino rayando en lo neomitológico. Las músicas arabizantes, creadas a partir de escalas (mayores o menores) con los grados VI y VII alterados y ritmos arquetípicos que incluyen semicorcheas en tresillos, no sólo aplican una pincelada de “color local” a la película, sino que proponen una visión alternativa de Marruecos como territorio español, a través de la incorporación de estos números musicales a escenas militares. Además, estos números musicales ayudan a crear una actitud mental positiva hacia la necesidad del desembarco al considerar lo marroquí como “español”, entremezclándose gracias a la música. La inclusión de estos números musicales ilustra la camaradería existente entre los soldados españoles y los regulares de la harka (véase asimismo *Harka*, donde Alfredo Mayo aparece al mando de las tropas regulares), y reconocen así el apoyo que estas tropas facilitaron a Franco durante la guerra.

Los números no diegéticos, bien sean de rasgos arabizantes, militares o ambos, desarrollan una doble función: por un lado, estructuran la continuidad visual; por otro, mucho más interesante a nivel semiótico, idealizan la historia reciente, imbuyendo al espectador en el aura de lo neomitológico. El tiempo real se detiene y la audiencia aparta la escena del contexto espacio-temporal de la película. Los dos únicos números musicales de melodía continua creados por Parada hacen referencia al desembarco de Alhucemas y a la relación de Alicia y Salas en sus frecuentes visitas. La idealización de la conquista de Alhucemas se muestra intrínsecamente relacionada con la sublimación femenina, ideal recreado en Alicia gracias a la alteración de la realidad que propone la música. El ensalzamiento nacional se manifiesta a través de números no diegéticos proclives a la alteración espacio-temporal y la conquista del mito, dando pie a la creación de una semiosfera, el intrincado cine español de posguerra (en este caso

reducido al cine *de cruzada* de tema marroquí), asimilado y comprendido por la audiencia. Al elegir de manera consciente un número no diegético para la escena del desembarco, Parada detiene el avance (temporal) de la acción y propone un área dentro de lo que Lotman definiera como semiosfera, en la que se potencia lo neomitológico.

Son características en estas películas las modulaciones a través del acorde de sexta napolitana de la dominante, así como el empleo de tonalidades antipódicas en un mismo corte o la carga afectiva que Parada confiere a cada tonalidad. Además, tal y como expone M. de Arcos, el sinfonismo clásico cinematográfico, en pleno desarrollo en los años en que Parada escribe la música para los films *de cruzada*, “tímidamente se asomaba a las corrientes de ruptura impresionistas, aunque sin atreverse con las neoclásicas o atonales que se desarrollaban de igual modo, por aquel entonces, en la esfera autónoma” (M de Arcos, 2006: 34).

Las llamadas de corneta, todas ellas en tiempo real y forma diegética o extradiegética, marcan el punto discordante respecto a los números anteriores. Bien como excusa por la marcha de los soldados o estando éstos formando al retén, intercalada en escenas de lucha (como en la escena del desembarco) o en la formación de los soldados al son del himno de infantería, las llamadas de corneta envían un mensaje directo y conciso a la audiencia, que recibe en tiempo filmico real su anuncio. Es el tiempo real de la audiencia el que interesa que esté idealizado, pues debe vivirse como presente el pasado reciente en que los soldados españoles lucharon por la patria.



Ejemplo 4.21. Empleo temporal del concepto “militar” en la banda sonora de *Alhucemas*

CAPÍTULO 5. Música de cine, ideología y poder

5.1 Adaptaciones literarias: “otro” género histórico con menos presupuesto

Pedro Antonio de Alarcón ha sido, junto con Wenceslao Fernández Flórez, el novelista más acusado del cine español en los años cuarenta. Comenzando con *El escándalo* (J.L. Sáenz de Heredia, 1943) –reinterpretada en 1973 bajo la dirección de Alberto Setó–, sus adaptaciones continuaron con *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *La pródiga* (Rafael Gil, 1946) y *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950). De las novelas de Wenceslao Fernández Flórez se llevaron al cine, entre otras, *Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942) ó *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943). Asimismo, de Vicente Blasco Ibáñez se adaptaron *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941), *La barraca* (Roberto Gabaldón, 1944) y *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948). Otros autores fueron cita imprescindible en el panorama cinematográfico español, caso de José Echegaray o el menos conocido Ignacio Agustí¹. No fueron éstos los únicos títulos ni tampoco los únicos autores adaptados a las necesidades cinematográficas de la posguerra y las décadas subsiguientes, si bien es cierto que, tras la guerra, el régimen se preocupó por la creación de un cine de grandes pretensiones en el que el género histórico se entremezcló con las adaptaciones literarias con tintes decimonónicos para dotar a nuestras creaciones filmicas –apoyadas, entre otras, por la productora Cifesa– de un aire de ampulosa modernidad conservadora².

Ambos tipos de cine (género histórico y adaptaciones literarias) tienen en común la necesidad de mostrar una visión histórica “retocada” o subjetiva que enaltezca las virtudes de la nación. Mientras que los ciclos de cine histórico han sido tratados de manera más amplia, las adaptaciones literarias de posguerra han quedado relegadas a un segundo plano por los estudiosos de cine. La necesidad por parte del régimen de crear una verdadera clase media en España, así como los complejos del propio Franco ante las clases nobles, explicar el gusto por el cine de adaptaciones literarias basado en novelas situadas en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX, con la importancia que los avances tecnológicos tuvieron para el país, del mismo modo que el cine social de la década de los cuarenta propone el acercamiento del mundo agrícola-ganadero al de la

¹ Debido a la extensa bibliografía referente a las relaciones entre el cine y la literatura en España, recomiendo para un primer acercamiento *Literatura española: una historia de cine*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1999.

² Para un trabajo más exhaustivo sobre la productora catalana véanse, entre otros, el imprescindible trabajo de Fanés, 1982 y el artículo de Evans, 1995, un acercamiento al tema desde los estudios culturales.

nueva ola industrial, como veré en el apartado referente al cine de corte regionalista. Luis Mariano González González ha definido el cine histórico del franquismo como un producto *kitsch*:

“Una estética que, en un intento de fuga hacia un pasado idílico, funde y confunde lo sentimental con lo patriótico, creando un artefacto cultural que viene signado tanto por su carácter artificial como por su función netamente propagandística al servicio de la ideología reaccionaria hegemónica en la posguerra [en la que] la muerte aparece como central y mostrada en positivo” (L. M. González González, 2009: 35).

Recordando a Saul Friedländer, el autor plantea dos tipos de *kitsch*, a saber: el *kitsch* “común”, al estilo hollywoodiense en cuanto a su carácter comercial propio de una industria cultural; y el *kitsch* “movilizador”, propagandístico y, en este caso concreto, ligado a los valores del nuevo estado franquista. Como señala el autor, tanto la muerte como la nostalgia son dos elementos que se encuentran en el *kitsch* franquista, aunque no son exclusivos, puesto que ya habían aparecido con mayor o menor fluidez en otros discursos fascistas, caso de Alemania. La vuelta al pasado idealizado de los Reyes Católicos, prototipo del cine histórico español, se invierte en el cine de adaptaciones literarias en una búsqueda del pasado premoderno, asimismo idealizado.

El cine de adaptaciones literarias o “de levita”, como lo denomina Jean-Claude Seguin de acuerdo con la indumentaria que caracteriza a los personajes (J. C. Seguin, 1995: 35) propone, en cierto modo de manera similar al género histórico, la feminización de los títulos frente a los protagonistas masculinos (Jo Labanyi, 2000: 173-176), caso del film *Mariona Rebull*, cuya novela original se titulaba *El viudo Rius*, y que, tras la censura previa de guiones, se decidió modificar. Abundando en esta idea, Labanyi sugiere cómo la indumentaria en el género histórico es un elemento clave para borrar las barreras no sólo entre géneros, sino también entre clases e identidades nacionales, puesto que representa a la historia como una mascarada. Concluye la autora que estas películas, por encima de la misoginia del régimen, constituyen una fuente de placer femenino, confiriéndole a los héroes un carácter afeminado a través de dulcificados primeros planos y masculinizando a las heroínas a través de los ropajes (Jo Labanyi, 2004: 49). En el caso de las películas adaptadas de clásicos de la literatura española, es el comportamiento de las protagonistas femeninas el que masculiniza sus rasgos, lo que en última instancia viene a simbolizar “la resistencia al poder externo y la capacidad de mediar en conflicto interno”, de modo que “la estrella femenina tiene que

ser caracterizada como un participante dominante en la esfera pública, dando lugar a papeles poco convencionales para una mujer española”, contrastando de manera significativa con el verdadero papel que cumplían en la sociedad de la época (Jo Labanyi, 2000: 174).

En cuanto a las temáticas tratadas, en muchos casos son el telón de fondo para reflexionar sobre la importancia de las relaciones extramaritales, superando la censura de modo extraordinario. El encorsetamiento de la sociedad y la necesidad de una vía de escape de la casta moral de la época se consigue en este cine basado en adaptaciones literarias que solían tratar la temática religiosa de soslayo e interrelacionada con la condición social de los protagonistas, con continuas alusiones al subconsciente colectivo. La propia Labanyi alude a la necesidad de mostrar la intimidad o privacidad de los personajes (Jo Labanyi, 2000: 176), si bien no explicita la verdadera ansiedad de la sociedad de posguerra, que se canaliza a través de un cine que, pese a la superficialidad de sus planteamientos temáticos basados en el pecado, la sumisión a Dios y el perdón divino (en general a través de la muerte), pedía a gritos urgir en los recovecos no del alma, sino del cuerpo.

En el presente apartado trataré tres películas decisivas en la carrera de Manuel Parada que surgieron de la adaptación de novelas: *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) y *El gran galeoto* (Rafael Gil, 1950), todas ellas bajo la realización de dos directores que significaron para Parada el reconocimiento unánime de prensa y crítica a través de numerosas colaboraciones. No fueron éstas las únicas aproximaciones del maestro al género de adaptaciones, también se encuentran en su filmografía obras como *La noche del sábado* (Rafael Gil, 1950, basada en la novela homónima de Jacinto Benavente) y protagonizada por Rafael Durán (actúa asimismo en *El gran galeoto*) o *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948, basada en la novela homónima de Eduardo Marquina) dentro del género histórico.

La banda sonora creada por Parada para estas películas presenta elementos que – opino– caracterizan las adaptaciones literarias y las dotan de identidad propia. Tal vez la característica más significativa sea la importancia del ruido como parte imprescindible de la banda sonora. El ruido se emplea para articular elementos religiosos, campestres o industriales a veces mediante la creación de atmósferas, muy presentes en las tres cintas. La temática religiosa no aparece de manera directa, sino inserta en cuestiones de índole social, con las que se entremezcla y utiliza de excusa para potenciar la imposición

moral, lo cual se ha tildado de “propaganda indirecta”³. Los ruidos de las fábricas muestran la necesidad de exhibir una España industrial y moderna, a la par que conservadora en cuanto a las continuas alusiones al campo desde el punto de vista del bucolismo decimonónico.

Las elipsis temporales indican ya cierta dosis de modernidad, influencia sin duda de los estudios norteamericanos, sobre todo de Hitchcock, por la importancia de la luminosidad. El tiempo real fílmico se entremezcla en estas películas con el pasado nostálgico, un ritmo de ida y vuelta que excluye a la música, como si su función estructural integradora de ambos estadios temporales no fuese necesaria. La ausencia de números musicales no diegéticos, que matizan la elipsis narrativa visual, subraya el tiempo “real” y lo diferencia del lapso de tiempo “soñado”, separa el pasado del presente fílmico. Sin ellos, se subraya esta frontera, como si también se anulase el eje temporal de la realidad fuera de la pantalla. El pasado reciente exige un tratamiento diferente del remoto (cine histórico), que ya ha traspasado la barrera de “lo real” y se ha convertido en mito gracias, en gran parte, al tratamiento musical propuesto por Quintero para los clásicos de Cifesa dirigidos por Juan de Orduña⁴. Los grandes bloques de música continua, de hasta quince minutos de duración (habituales en el cine histórico), no tienen sentido en este otro cine que pretende ser una muestra de la historia reciente de España y que, en plena posguerra, sólo aspira a convertirse –con el tiempo– en leyenda. Las grandes escenas sin música que caracterizan el género (asociadas a temáticas muy concretas, como voy a exponer en los análisis) sustituyen en el cine de adaptaciones literarias a los grandes bloques de música continua, que pierden efectividad a causa de volverse casi inaudibles por sus estatismo sonoro en escena (M^a de Arcos, 2006: 37), pese a que sean esos mismos bloques continuos los que confieren al ciclo histórico, de manera subconsciente, su carácter mitológico.

En los siguientes análisis presentaré los temas no diegéticos más destacados con ejemplos concretos y, posteriormente, me centraré en los números diegéticos, señalando en último lugar algunas características comunes a estas bandas sonoras musicales. Se incluyen, además, los gráficos correspondientes a las tres cintas, donde presento los

³ Véase el artículo virtual de Álvarez Rodríguez, titulado “El Escándalo de José Luis Sáenz de Heredia”: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/EL%20ESCANDALO.pdf>

⁴ Véanse los títulos del ciclo histórico del binomio Quintero – Orduña: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951), sin olvidarnos del trabajo de Rafael Gil en *Reina Santa* (1947), que supuso el comienzo del género en todo su esplendor, aunque luego se decantase más por las adaptaciones literarias.

bloques musicales asociados a las temáticas tratadas y la naturaleza del número (diegética o no, extradiegética), así como las escenas sin música más destacadas.

5.1.1 *El escándalo* o la consagración de Parada

El escándalo, dirigida por J. L. Sáenz de Heredia y producida por Ballesteros, contó con las interpretaciones de Armado Calvo, Manuel Luna, Guillermo Marín, Mercedes Vecino, Trinidad Montero, Porfiria Sanchiz y Juan Calvo en los papeles principales. Cinta basada en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón de 1875 (con guión del propio Sáenz de Heredia), relata en formato de *flashback* los devaneos amorosos de Fabián Conde (Armando Calvo) en el Madrid de mediados del siglo XIX; personaje misterioso que, entre duelos con maridos deshonorados bajo la escolta de sus antagónicos amigos Diego (Manuel Luna) y Lázaro (Guillermo Marín), encuentra tiempo para frecuentar a Matilde (Mercedes Vecino), casada con un alto dignatario español que se encuentra destinado en las Islas Canarias. Para justificar las frecuentes visitas de Fabián, a Matilde se le ocurre utilizar de excusa a su sobrina Gabriela (Trinidad Montero), que la visita desde Zaragoza. Sin embargo, una vez Fabián conoce a la muchacha, se enamora perdidamente. Como su marido anuncia su regreso, Matilde le propone a Fabián casarse con Gabriela para despejar cualquier duda sobre su fidelidad conyugal. Gabriela acepta, aunque sin quererlo observa una actitud íntima entre su tía y Fabián, que la lleva al desmayo y la ruptura del compromiso. Obligado a abandonar toda pretensión, Fabián vuelve a su antigua rutina de Don Juan. Esto le lleva a descubrir que su padre, el general Fernández de Lara, a quien él había intentado eliminar de su vida por su supuesta traición a la patria, no era tal traidor, sino que debido a sus propios esgarces amorosos con la mujer del gobernador de turno, éste le había tendido una trampa en la que había resultado muerto. Aclarada la maledicencia sobre su origen (aunque sin contar la verdadera historia, puesto que se obvian los datos referentes a sus amoríos), Fabián intenta ahora mostrarse como un hombre nuevo para poder así acceder al corazón de Gabriela, quien se ha instalado en un convento. Con el título de Conde de la Umbría y una cuantiosa recompensa económica, Fabián acepta un puesto de diplomático en Londres, mientras Diego realiza frecuentes visitas a Gabriela contándole los avances de Fabián y trata de convencerla de que sería justa su unión. A su vez, Diego contrae matrimonio con Gregoria (Porfiria Sanchíz), que conoce a Fabián a su vuelta de Londres tras acceder Gabriela a sus peticiones. Ésta malentiende las

intenciones del conde y le cuenta a Diego que Fabián ha intentado aprovecharse de ella, lo que provoca una gran disputa entre los amigos. Diego, muy enfermo, amenaza a Fabián con contar sus verdaderos orígenes y éste, desesperado, acude en busca de ayuda en el padre Manrique (Ricardo Calvo), quien le aconseja ceder ante la voluntad de Dios y corregir sus errores, aún a riesgo de perder Gabriela. Al final los tres amigos se reúnen en el lecho de muerte de Diego, donde Gregoria confiesa su falta. Lázaro consuela a Fabián ante la muerte de Diego y Gabriela, en el último momento, decide perdonarlo y casarse con él, mientras Lázaro es recibido por el padre Manrique ante su interés por el mundo clerical.

El guión apenas fue modificado, salvedad hecha de la escena del *flashback* de Fernandez de Lara, dado que la acción se sitúa durante las guerras carlistas y la milicia no obtiene elogios precisamente, con lo que la acción en la película se trasladó al ámbito colonial. Nótese aquí la alusión a las colonias, en tanto nostalgia de un pasado idealizado al que se recurre de manera constante en el cine de la autarquía.

La película estuvo 49 días en cartel en el Palacio de la Música de Madrid, donde se estrenó. El rodaje de la película duró 13 semanas, 20 días fueron exteriores, entre los meses de marzo y mayo de 1943 y Parada finalizó la música para la película el 15 de agosto de ese año. La cinta contó con un presupuesto de más de 10 millones de pesetas, bastante más elevado que la mayoría de las películas rodadas en la época de este género⁵. Sin ir más lejos, el presupuesto de las otras dos cintas analizadas en este apartado es inferior a la citada cantidad, obteniendo además 15 licencias de doblaje, hecho insólito sólo igualado por *El clavo* (1944), otra adaptación literaria de Rafael Gil. El film se realizó en los Estudios Ballesteros y el sonido llevaba la marca RCA Ultravioleta de Alta Fidelidad. El propio Parada sentía una especial predilección por *El escándalo* pese a que no es, al menos a nivel musical, su obra más interesante. Sin embargo, algunas críticas apuntan a su labor en el campo de las adaptaciones literarias como el espaldarazo definitivo que lo convirtió en “el más certero músico de cine”⁶ según la prensa del momento.

Es ésta una película cuando menos curiosa en su concepción, puesto que potencia la importancia del número 3, tanto a nivel visual –3 personas forman el triángulo amor (Fabián, Gabriela y Matilde), 3 son los amigos protagonistas (Fabián,

⁵ Solicitud de permiso de rodaje. AGA (36/4773).

⁶ “Manuel Parada acapara las partituras del cine español. Es el músico de moda”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

Diego y Lázaro) y 3 mujeres aparecen en escena (Matilde, Gabriela y Gregoria)– como musical –aparecen ritmos ternarios con una clara funcionalidad estética, como mazurcas o vales, del mismo modo que Parada emplea la subdivisión ternaria en intertextos de la *Pastoral* de Beethoven (alusión al idealizado mundo rural) o la siciliana que Gabriela interpreta al piano en 6/8 en un número diegético.

Como se ha visto en el capítulo anterior, en el cine *de cruzada* los planos espacio-temporales varían dependiendo de la concepción musical: en tiempo real se utiliza la música diegética, mientras que la no diegética se reserva a situaciones proclives a la creación mítica, al igual que sucede con el género histórico. En este caso, la música no diegética tiene un carácter muy diferente: idealiza la sociedad de la época pese a la superficialidad mostrada en su conjunto, con un constante elemento nostálgico y, sobre todo, muestra las pasiones de los personajes y las presenta al público como motivo de conducta reprochable o no, cual manual sobre moralidad de la época. Estos números no diegéticos son fácilmente aprehensibles por la audiencia, enfrascada en la acción y siendo poco consciente de lo que ocurre a nivel musical. En este estado de pseudo-alelamiento, los mensajes son percibidos por el espectador en un nivel subconsciente o afectivo, siendo posible que pudiera influir en su capacidad de respuesta y su actitud ante una situación similar en la vida real. Porque no olvidemos que, en la España de posguerra, un madrileño iba al cine una media de 45 veces al año (M. Montero, 2002: 180), dato lo suficientemente significativo como para, al menos, pensar en una influencia moral en el público.

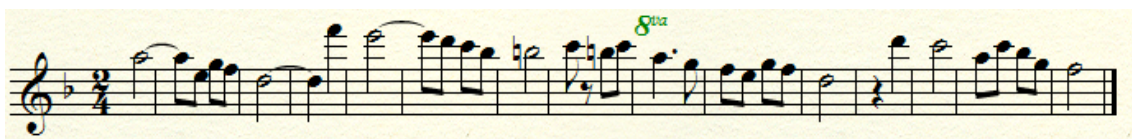
La banda sonora de *El escándalo* presenta una serie de temas repetidos de forma incesante a lo largo de todo el discurso, que predomina en escenas altamente moralizantes, comenzando por la cabecera, donde se observa un desarrollo técnico a nivel visual que va más allá de los estáticos carteles de créditos de inicio o caídas de telón (costumbre en el cine español de la época) y donde se presenta por primera vez el tema musical más característico de la película, el *leitmotiv* del escándalo. Pudiera entenderse que los créditos apareciesen al final a modo de epílogo, aunque es regla habitual en este cine utilizar una obertura musical imitando las maneras del estilo norteamericano, donde los principales temas de la película se presentan a modo de prólogo sintético. No es esta tipología un caso excepcional, sino que, como se podrá ver a lo largo de estas páginas, era ya práctica habitual desde el cine de la República.

La primera escena muestra una corriente de agua, probablemente un riachuelo, por el que discurren diferentes objetos: un abanico, hojas sueltas (de la novela de

Alarcón), telas, flores silvestres, una caja, a la par que se van presentando los créditos, pudiendo dividirse en dos partes bien diferenciadas sólo a nivel musical: en primer lugar, se presenta el *leitmotiv* del escándalo en fagot, trompas, trompetas y trombones mientras se advierten progresiones de semicorcheas en violines y violas que generan tensión (y que serán la tónica dominante en toda la obra), además de progresiones al agudo en fusas y un abuso del cromatismo que suscita aún más tensión. La versión definitiva elimina los primeros compases de la partitura que Parada había escrito en la y propone re como tonalidad de partida para presentar el *leitmotiv*, modulando tras 16 cc. a Sol y, después de la última presentación del *leitmotiv*, a Fa. Tras unos compases de puente, aparece el movimiento *Lento*, que presenta el que considero tema de amor (14 cc.) en flautín, flautas y violines, empleando acordes de 6ª alemana antes de la dominante, que potencia su carácter conclusivo.



Ejemplo 5.1. *Leitmotiv* del escándalo

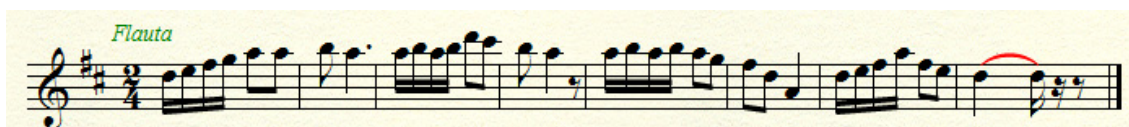


Ejemplo 5.2. Tema de amor

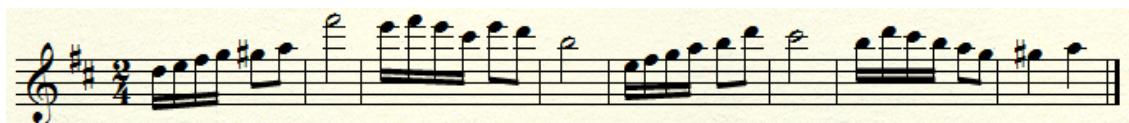
La cabecera puede entenderse como un gran ciclo de quintas: la (omitido en la versión final), re, Sol, Do (breve) y Fa, donde el torrente simboliza el paso del tiempo (filmico); la vida continúa su curso y lo que ha cambiado en la historia es el carácter oscilante y mujeriego de Fabián mediante su relación con Gabriela y Dios a través del padre Manrique, que se refleja a nivel musical en el tema de amor. El *leitmotiv* en la primera parte representa la vida de Fabián antes del cambio, sus amores con Matilde y otras mujeres de la capital, que los abanicos reflejan en pantalla con todas sus connotaciones culturales de la vida social española. El puente en Fa reproduce su intento de cambio tras haberse convertido en conde y trasladado a cumplir su cargo diplomático en Londres, pero la aparición de la segunda parte con el tema de amor y los mismos objetos descendiendo de nuevo por el riachuelo proponen la importancia del “buen camino” y la búsqueda de Dios para encontrar la verdadera felicidad. Fabián es

feliz con Gabriela no por su cambio de conducta y su herencia, sino por haber acudido a Dios en busca de auxilio y socorro.

El tema de amor aparece de forma más intensa y reiterativa, a la par que levemente modificado, en una escena entre Diego y Fabián, cuando el segundo le habla de sus sentimientos amorosos por Gabriela y cómo ésta ha cambiado su concepción de la vida (17:04, bloque nº 2). El tema viene precedido de un sencillo tema en flautas que apunta la relación entre la figura de Gabriela y el bucólico mundo campestre; los protagonistas se encuentran en un parque, lo que contribuye a crear una atmósfera idónea por las connotaciones de pureza y castidad del mundo rural, mientras que la constante de Re como tonalidad en todos los temas del número le confiere un carácter más incisivo si cabe a las intenciones de Fabián.



Ejemplo 5.3. Tema campestre



Ejemplo 5.4. Tema amor modificado

Las sucesivas apariciones del tema de amor con los diálogos se muestran en el siguiente cuadro:

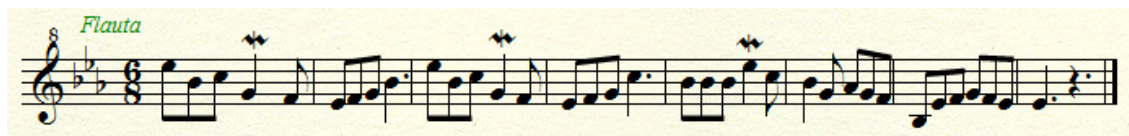
Minutaje	Tema	Instrumentación	Diálogo
17:04	Campestre	Flauta	Fabián: <i>Al conocerla, al hablar con ella, he sentido la sensación más extraña de mi vida. Sin saber por qué, he notado de pronto una repulsión enorme por la vida que llevo y he padecido con más dolor que nunca la triste acción de mi padre, que me privó de apellido. ¿Quién es Fabián Conde para merecer que le mire una criatura así?</i>
17:22	Amor	Violín 1º	Diego: <i>Te comprendo bien. Ni tu padre ni el mío pensaron demasiado en que al darnos la vida también nos habían dado un corazón, como a todos los humanos.</i>
17:40	Amor	Flauta y Oboe	<i>Somos hijos del egoísmo y la vida nos puede marcar. Tampoco en este viaje me atrevía a contarle mi verdad a Gregoria. ¿Para qué violentarla tanto si aún no estoy decidido?</i>
17:58	-	Viento madera	[Hablan sobre Gregoria y Matilde]
18:22	Amor	Violín 1º y 2º	F: <i>¡Si la viese, Diego! Tiene la piel tan blanca como el mármol, sus ojos son tan dulces como soñé de niño que sería el cielo y cada sonrisa suya dice tanto de</i>

18:40	Amor	Violín 1º y 2º	<p><i>pureza y perfección que es un premio que nadie merece.</i> <i>D: Tal vez se la merezca Fabián Conde si se decide a no ser Fabián Conde...</i> [Plano medio de Fabián, pensativo]</p>
-------	------	----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Las modificaciones que Parada propone para el tema de amor están intrínsecamente relacionadas con la concepción del tema campestre, con juegos de semicorcheas que dibujan el carácter naïve de Gabriela y su “pureza” de espíritu, del mismo modo que al emplearlos en la primera aparición del modificado tema de amor, proponen el interés de Fabián por cambiar su estilo de vida. Sin embargo, los juegos cromáticos de ese mismo tema de amor todavía muestran el carácter desenfadado y de moral laxa del personaje, que tendrá que superar muchos obstáculos para conseguir la aceptación de Gabriela. La semitonía de la cadencia del tema de amor connota el sentimiento de culpa de Fabián en violines, encontrado con la actitud “perfecta” de Gabriela en los grupetos de semicorcheas de la madera. Esta dualidad entre verdad y mentira, lo bueno y lo malo, estará presente a lo largo de toda la película y viene definida musicalmente tanto por el tema de amor como por el *leitmotiv* del escándalo que, como ya he señalado, juega de forma continuada con las tensiones provocadas por las distancias interválicas de medio tono. La lucha constante entre ambos temas provoca una constante situación de ansiedad, que encuentra su alter ego en la imagen gracias a la luminosidad de la película, que juega de manera continua con claroscuros y primeros planos o planos medios de los protagonistas, sobre todo de las mujeres y su sometimiento a los convencionalismos sociales. Sólo Gabriela encontrará consuelo al final de la cinta, puesto que su incorruptible moral la llevará al matrimonio con Fabián, mientras que su tía Matilde, de dudosa ética, sufrirá las consecuencias, que se traducen en la supuesta atadura a un marido que, sin haber aparecido en escena, el público sobreentiende que no ama.

La misma situación aparece una vez que Gabriela ha decidido establecerse en un convento hasta comprobar que los cambios operados en Fabián son ciertos. El bloque musical nº 6 propone una ambientación para la escena en que Gabriela se encuentra en la huerta del convento curando a un cabritillo y Diego, que ha ido a visitarla para interceder por Fabián, la sorprende. El número musical ya comienza con anterioridad, cuando Diego se presenta en el convento –previas imágenes del mundo rural que rodea la vida monástica– y mantiene un breve diálogo con la madre abadesa, donde se trata la salud de la madre y se presenta un tema de ocho compases en celesta y flautas que se

repetirá en otras tres ocasiones, entremezclado con el tema de amor, y que denominaré tema del convento.



Ejemplo 5.5. Tema convento (huerto)



Ejemplo 5.6. Tema amor modificado 2 (convento)

El tema del convento, siempre presente en Mib, incluye referencias al mundo rural y al carácter de Gabriela, pero presenta además de forma explícita referencias a la vida religiosa y no meros condicionantes morales, que se entremezclan con los repiques de campana, incitando a la vida retirada. El tema de amor se presenta entonces en una segunda versión modificada (en dos ocasiones) en Sol y en violines 1º según el siguiente esquema⁷:

Minutaje	Tema	Instrumentación	Situación
1:05:30	Convento (Mib)	Flauta y Celesta	Planos medios de la foresta y de las campanas del convento. Ruidos diegéticos de las campanas.
Tema secundario derivado del convento			Diego entra en el convento y charla animadamente con la madre abadesa.
1:06:17	Convento	Flauta y Celesta	Diego finaliza su conversación con madre abadesa y llega a ver a Gabriela.
X			[Diálogo con motivos secundarios] Diego: (...) <i>Estuve algo malucho.</i> Gabriela: <i>Pobre. ¿Y no se le ocurrió ir al Pilar a pedir a la virgen que lo curara?</i>
1:07:02	Convento	Flauta y Celesta	D: <i>Se me ocurrió. Fui a Zaragoza a eso y a pedirle de paso que curase también a un pobre amigo mío que se está muriendo en Londres desde hace 6 meses.</i>
Y			D: (...) <i>Acordamos así la madre abadesa y yo en vista de las maravillosas noticias que llegan de Londres. Al muchacho le faltan dos asignaturas para ser San Fabián (...) y hemos acordado proponer un indulto.</i>
1:07:30	Amor (Sol)	Violín 1º	D: <i>¿Le ha escrito ya sus padres?</i> G: <i>Sí.</i> D: <i>¿Ah, sí? ¿Y qué le aconsejan?</i> G: <i>Será casualidad, pero lo mismo que usted. Se ve que es tan buen diplomático como el secretario de Londres.</i>
Z			D: <i>¿Y qué les va a contestar?</i> G: <i>Que haré lo que me aconsejan.</i> D: <i>¡Por fin!</i>

⁷ En el manuscrito original se repiten los 8 primeros compases, aunque en la versión definitiva se obvió.

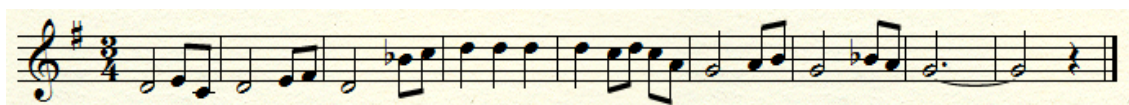
1:07:57	Convento (Mib)	Violín 1º	G: <i>Sí, Diego, por fin me rindo. Son ustedes muchos y ninguno tiene más interés ni más deseo que yo. Pero es que sería horrible que nos engañásemos todos otra vez...</i>
K (Tema secundario derivado del convento)			D: (...) <i>Si supiera que todo iba a ir así de rápido no me hubiera casado todavía.</i>
1:09:03	Amor	Flautín, Flauta, Oboe y Violín 1º	G: [Por Fabián] <i>Es mejor esperar a que venga mi padre. No tardará más de 15 días.</i> (...) D: <i>Adíos, Gabriela, hasta mañana.</i>

Entre los temas, el compositor difumina la tonalidad y se advierten una serie de zonas en las que no se llega a asentar tonalmente la música, pasando por Solb, Re y volviendo a Mib para retomar el tema del convento en X (véase cuadro anterior). De igual modo, la ansiedad provocada por la falta de autoridad de Gabriela ante sus propios asuntos amorosos, donde median más su padre, la abadesa y Diego que sus propias decisiones, genera tensiones que se reflejan en la música (Y). Parada opta, nuevamente, por la ambigüedad tonal y emplea acordes armónicamente polivalentes que desembocarán en Sol ante la primera aparición del tema de amor. El movimiento ondulante e incesante de semicorcheas en toda la cuerda ilustra la urgencia de Diego por el matrimonio y las reservas de Gabriela ante una posible repetición de la vida libertina de Fabián. Lo mismo ocurre en Z, donde Parada retoma Mi b para re-exponer el tema del convento ante la rendición de Gabriela a los deseos de sus allegados, que Diego emplea de excusa para hablarle de los beneficios del matrimonio (K), a través de un tema secundario derivado del tema del convento, recordando así la charla entre Diego y la madre abadesa ante la inminente boda de Fabián y Gabriela.

Tanto el *leitmotiv* del escándalo como el tema de amor volverán a interactuar junto a otros dos temas en la escena en que Fabián corre a casa de Matilde para ver a Gabriela y Matilde le propone el matrimonio como salida a su situación. A este personaje femenino también Parada le reserva un tema breve y sin continuidad en la película, dentro del bloque musical nº 8. El número aparece dividido en *Andante*, *Movido* y *Moderato*, dependiendo de la imagen, donde Parada hace uso de la irregularidad de compases para adecuarse a ésta, técnica frecuente en sus composiciones audiovisuales. Coincidiendo con el *Andante*, en Mi b, Fabián recibe carta de Matilde con pizzicattos sugerentes y trompas en sordina, además de acordes con 6ª añadida y la cuerda a modo de colchón rítmico que suavizan el acercamiento de Matilde. Flautas, oboes y clarinetes registran una polimetría que luego recoge la cuerda, proporcionando un ritmo inquietante que indica el vuelco súbito del corazón de Fabián y desemboca en

el tema de amor en violines tras la lectura de la carta, que incluye una nota manuscrita de Gabriela rogándole que vaya a verla. El siguiente movimiento, *Movido*, comienza con el *leitmotiv* del escándalo (33:06) en flautín, oboe y fagot, una instrumentación oscura que presagia malos acontecimientos y todavía atestigua la vida pecaminosa del protagonista. Parada aún incluiría una segunda aparición del *leitmotiv*, que en la versión definitiva se eliminó. El bloque musical cesa durante la conversación entre Fabián y Matilde (en el transcurso de la cual ella le propone unirse en matrimonio a Gabriela).

Fabián corre a esconderse para escuchar de primera mano la conversación entre Matilde y Gabriela, donde su tía le explica que va a convertirse en la esposa de Fabián⁸. El cambio de metro, del cuaternario en Mib de las dos primeras partes al ternario en Sol viene precipitado por un ostinato descendente de negras por grados conjuntos en cellos y bajos subrayando un nuevo tema, que ilustra la sumisión de Matilde ante la sociedad y la fortuna de Fabián por convertirse (sin esperarlo) en prometido de Gabriela. Este tema, que he denominado del compromiso, aparece en violines 1º y 2º mientras el resto de la orquesta está en silencio, con planos medios de las protagonistas femeninas y un ilustrativo primer plano del rostro de Fabián tras las cortinas, que escucha atentamente. Matilde apenas puede contener las lágrimas cuando le indica a su sobrina que ya le ha escrito a su marido contándole los hechos y que éste ha aceptado su unión; el tema nuevo aparece ahora en la madera, primero en clarinetes y, seguidamente, en oboes, para volver a ser retomado por los violines 1º cuando Matilde le muestra una serie de objetos que Fabián le habría dado para ella, entre los que se encuentra un rosario y varios abanicos colgados en la pared de fondo, que recuerdan a los créditos de inicio y la obligatoriedad de las estrictas reglas sociales a las que Matilde debe someterse.



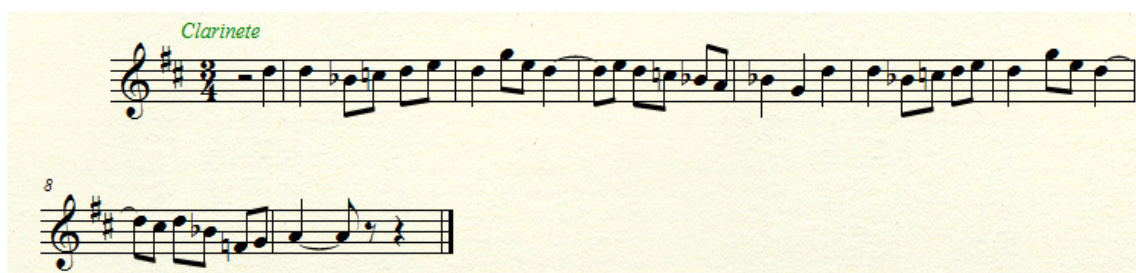
Ejemplo 5.7. Tema del compromiso

Tras una abrazo a su tía mientras sostiene en una mano el rosario, el tema de amor vuelve a surgir de manos del concertino (hecho poco frecuente) tras un ciclo de quintas inconcluso, al ver a Fabián acercarse por detrás de los cortinajes; ahora su amor ya no es velado ni ilusorio, aunque la tonalidad elegida para su presentación, Do, en exceso neutra para una conclusión en positivo, sumada a la versión del tema que incluye la semitonía en la cadencia, hacen entrever que la situación entre Fabián y Gabriela

⁸ Me referiré a la importancia de la ausencia de música en escenas destacadas más adelante.

diste mucho de ser la definitiva y que surgirán complicaciones promovidas por el prometido. Entre este tema de amor y su segunda aparición, la música modula al relativo menor, lo que alimenta todavía más las dudas sobre el futuro comportamiento de Fabián. En una situación bastante encorsetada Gabriela, en lugar de acercarse a Fabián, se vuelve al tocador donde están las joyas y es él quien se acerca por detrás, la abraza y le da las gracias, mientras un plano medio de ella la muestra ansiosa y con una pasión que apenas puede contener entre inspiraciones de aire por la boca. La aparición del tema de amor hace volver en sí a Gabriela y, dándose la vuelta con decoro, Fabián le da un casto beso en la frente. Su momento se acaba porque Matilde, rota de dolor, se ha echado a llorar y Gabriela entiende que debe dejarlos solos.

Fabián atiende a Matilde y los clarinetes introducen un tema asociado a la impotencia de ésta (tema de Matilde), que le reprocha no haberle guardado respeto. Fabián intenta disculparse mientras aparece de nuevo el tema de amor en violines 1º y 2º, en este caso para revolver los sentimientos de ellos dos, que finaliza en un apasionado beso mientras Matilde lo llama “*canalla*”. En ese mismo momento, la cámara difumina sus rostros y se acerca hasta un medio plano de Gabriela que, con el rosario al cuello, ha vuelto a la sala y se desmaya mientras dice “*¡No!*”. El *leitmotiv* del escándalo suena entonces en trompas, trompetas y violines 1º en Lab tras la dominante de Sol, con una distancia interválica de 5º aumentada, augurando de nuevo con el *leitmotiv* en el viento metal un futuro incierto ante las recriminaciones de Matilde: “*Si tu padre traicionó a su patria, ¿por qué no ibas tú a a hacerlo con dos mujeres?*”.



Ejemplo 5.8. Tema de Matilde

Los dos últimos temas que se presentan en la película aparecen al final de la misma, en el lecho de muerte Diego (1:44:39). Parada decidió otorgarle mayor importancia musical a un personaje secundario decisivo para la acción. Gregoria llora sobre la cama, al igual que Fabián, que no puede contener las lágrimas cuando se presenta el padre de Gabriela y le estrecha la mano en señal de apoyo antes de que la de

Diego caiga sobre la cama sin vida. Las progresiones cromáticas vuelven a hacer acto de presencia en condiciones diferentes: en este caso no generan incertidumbre, sino pesar ante la muerte de Diego. El tema de cinco compases se presenta en la cuerda con altas dosis de tensión con acordes de 6ª alemana y pentatónicos, mientras que adquiere un carácter misterioso en su repetición en el viento madera con pizzicatos en la cuerda.



Ejemplo 5.9. Tema de la muerte Diego

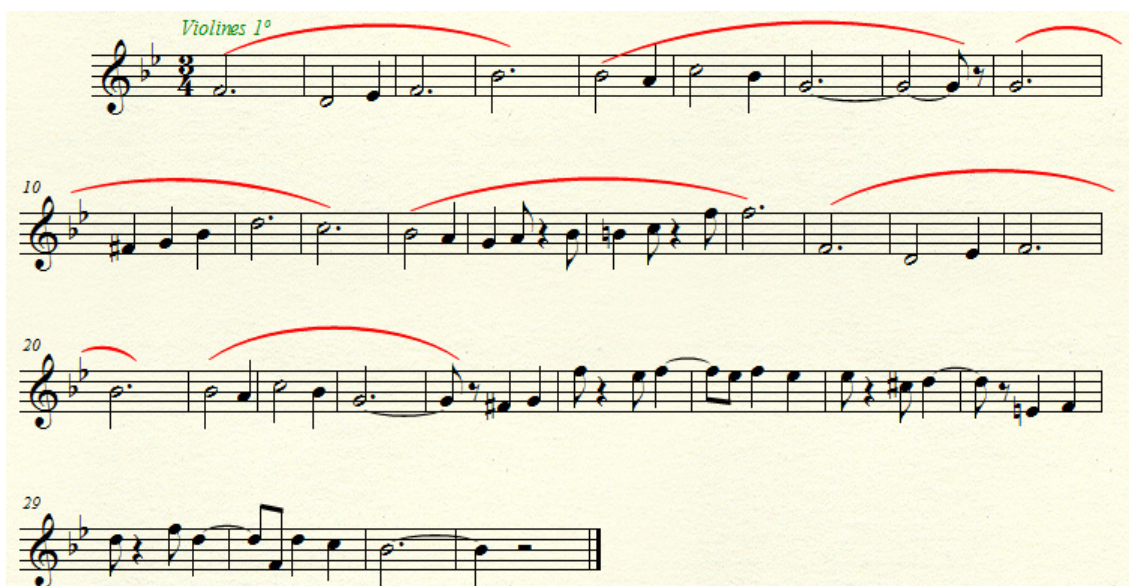
Les siguen otros cinco compases con un *accelerando*, una variación del tema por disminución que vasculan una sucesión de acordes en una 6ª alemana de Fa antes de modular a Mi b en tan sólo dos compases, que actúan de forma estructural para unir la escena de la boda de Fabián y Gabriela, un *Tranquilo* en Re. Las semicorcheas en violines y violas, a la par que señalan expectación ante la unión, recuerdan el motivo que dibujaba el carácter vivaracho y naïve de Gabriela y preludian el tema de la boda ante una multitud congregada a las puertas de la iglesia. El tema de la boda continúa mientras que el ya matrimonio saluda a la gente y se sube al carruaje, saludando al padre Manrique y lanzándole Fabián un clavel a Lázaro, el mismo que aparece en los créditos de inicio y que demuestra el cambio de actitud operado en Fabián.



Ejemplo 5.10. Tema de la boda

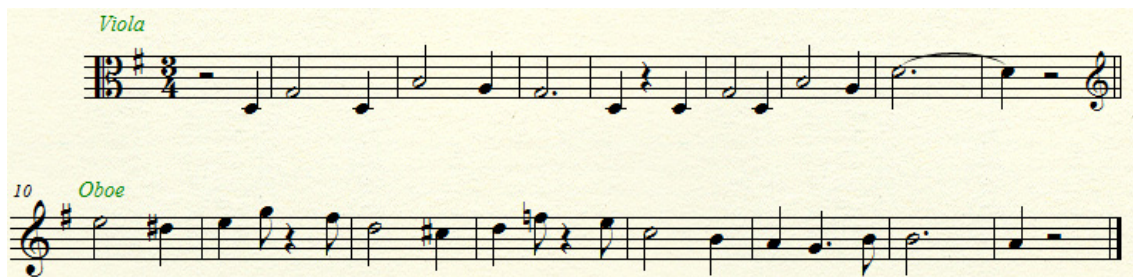
Los números diegéticos de esta película se encuentran divididos en dos bloques bien diferenciados: por un lado, la esfera pública, reflejada en dos vales interpretados por orquestas en fiestas de sociedad; por otro, la esfera privada, que se resume en Gabriela tocando el piano y Fabián silbando para acompañarla a ella o a Matilde. En ningún caso aparecen números de carácter folklórico, tónica dominante en las películas de cruzada y que aquí no tienen cabida, en parte por la pretenciosa realidad que se dibuja. En todos los casos, los bloques de música diegética colaboran en la separación de los roles de género; el hombre es reclutado por el Estado, mientras que, como expongo a continuación, la mujer se ve relegada al hogar.

Sáenz de Heredia quiso dotar a la película de una importante carga social, de un muestrario de relaciones en un Madrid que se muestra mucho menos castizo que en otros géneros y más cosmopolita. Para subrayar esta circunstancia, encarga a Parada dos vales diferentes para una escena en la que Fabián, casi al comienzo de la película y tras un duelo en el que se presentan claras sus convicciones al haber matado a un marido deshonorado, acude a una fiesta de sociedad. El primero de los vales se repite íntegramente en tres ocasiones seguidas: se trata de un tema fácil que puede entenderse como metáfora de la “buena sociedad”, presentando un plano aéreo del palacio donde se desarrolla la fiesta. El vals, en Si b, incluye varios ciclos de quintas y áreas tonales del VI grado (modo menor) con 6ª francesas y cadencias plagales, todo ello con una armonía muy sencilla y básica, fácilmente aprehensible para la audiencia, que en un momento dado deja de ser audible por su naturaleza repetitiva y constante aunque, como se ha dicho, altamente influenciadora.



Ejemplo 5.11. Tema del vals 1

Fabián se presenta en la fiesta y una mujer le envía envuelto en un pañuelo de hilo blanco un bombón de chocolate. La música comienza a sonar (6:03) y ella intenta decirle algo que él no comprende, a la vez que Leonor, una amiga de Fabián, se le acerca y se come el bombón. La música, todavía extradiegética, cumple una función estética a la vez que narrativa y sirve de fondo sonoro para que personajes de la fiesta hablen de forma extrovertida sobre la fama de Fabián y sus devaneos amorosos.



Ejemplo 5.12. Tema del vals 2

El vals, de gran duración, emplea un tema principal (ejemplo 5.11) y varios motivos secundarios que se repiten varias veces y construyen un bloque de música continua. Como característica especial, en la segunda repetición incluye el piano en lugar del arpa del primer motivo; se trata de una secuencia en la que la situación ya no es tan etérea, no hay planos generales, sino que el protagonista está en escena y la ambientación musical debe adecuarse a las necesidades visuales. El vals presenta una introducción de 3 compases que imponen el carácter rítmico antes de presentar el tema principal en violines. Más que simbiosis entre música e imagen, Parada propone un número de fondo en el que no importa tanto la asociación de temas (como en los casos anteriores), como la creación de una atmósfera que refleje la situación del momento, donde la superficialidad de la clase social dominante viene definida por un ritmo de vals y donde el carácter castizo de la corte de Madrid viene determinado por la alternancia del gracioso ritmo de vals, acorde con los comentarios sobre Fabián, con un ritmo de zortzico, alternando 5/8 y 3/4. Mientras suena este vals, Fabián se dirige a jugar a bacarrá para aumentar su fortuna (Sáenz de Heredia realiza un cameo y actúa de croupier en esta escena), se rumorea sobre su persona, las mujeres lo persiguen con la mirada ante el atento examen de sus esposos y recibe noticias de una Matilde que todavía no ha aparecido en escena.

Las mujeres de esta escena son meros entretenimientos del protagonista, devaneos amorosos sin significado alguno; pero todo esto cambia cuando conoce a Gabriela en casa de Matilde y la escucha al piano. Gabriela interpreta al piano para Fabián dos piezas diferentes, todas ellas en compases de subdivisión ternaria: un fragmento de la *Pastoral* de Beethoven, y una siciliana, ambas en 6/8. Fabián, tras conocerse sus escauceos amorosos con Matilde, se presenta en su casa días más tarde (12:28); la música es extradiegética con función estructural al escucharse antes de que Fabián atraviese la puerta. La facilidad de retentiva del público de los ritmos ternarios propician su inclusión en esta secuencia con música diegética, más directa y cercana a la

audiencia. Se proponen ritmos y temas fáciles de retener y recordar, incluso para el protagonista de la historia. Fabián accede lentamente al salón y la cámara sigue sus pasos, enfocando desde diferentes posiciones a Gabriela, sin mostrar en ninguna de ellas su rostro. Ella aparece tocando el piano de cola en lo que parece ser la sala de música de la casa, con un arpa colocada al lado del piano. Fabián avanza entre cortinajes y caídas de tela y, tras un *travelling* circular de 180°, analiza el perfil de Gabriela que, al percatarse de que alguien la observa, se detiene de forma brusca. Fabián insiste en la melodía, la tararea, e incluso pretende tocarla con un solo dedo, pero es evidente que, pese a tener nociones musicales, es un terreno vedado para los hombres, que no se desenvuelven con gracia en el ámbito privado de la práctica musical.

El diálogo de ambos excluye a la música, despojando de artificiosas sonoridades su primer encuentro, como si Fabián por primera vez desnudase su alma ante la belleza de Gabriela. No puede decirse lo mismo del piano, que aparece cubierto de telas blancas, al igual que el resto del salón, metáfora de la realidad social con sus mentiras y falsas apariencias, que contrasta con los claroscuros de la imagen. La música en formato diegético subraya el valor social de la mujer, que domina en los espacios domésticos, mientras que al hombre se le asignan papeles públicos.

No es la única escena de la película (el diálogo entre Fabián y Gabriela) sin un número no diegético narrativo “esperable” por la audiencia. De hecho, es tónica general en esta cinta la inclusión de escenas sin fondos musicales, aunque todas ellas mantienen un nexo de unión: la temática tratada en la escena, donde se potencia la importancia del diálogo. Si se presta atención al gráfico 1 (véase más adelante) se observa que, de todas las escenas silenciadas a nivel musical, hay 9 secuencias que responden a dos cuestiones principales: las relaciones personales y la aparición de *flashbacks*.

En el primer caso, las conversaciones entre Matilde y Fabián (bien sean cuestiones de amor, celos o desamor), así como entre Gabriela y Fabián (todas de asunto amoroso) o entre amigos (situación de Diego con Gregoria o diferencias con Lázaro) no incluyen música. Es evidente la importancia que el director quería conferir a escenas con alto valor moralizante, tanto como para no incluir música o cualquier otro foco de atención que restase protagonismo al diálogo.

En cuanto a los *flashbacks*, al contrario de la regla común por la cual la música contribuye a la continuidad narrativa, se optó en este caso por la vía del silencio. La música es privada de su función estructural (unificadora de tiempos filmicos diferentes),

tal vez debido a la posible solapación de espacios temporales, puesto que tanto el presente como el pasado filmico se corresponden con el pasado real de la audiencia. Tomemos como ejemplo la escena en la que se narra la verdadera historia del padre de Fabián, el general Fernández de Lara (50:21). Sin música se procede al relato del suceso en el que los personajes dialogan; aparece la mujer del gobernador, el general y otros oficiales, así como el gobernador, que durante largos minutos urden la trama en la que caerá el general. No es hasta que éste se presenta sin uniforme dispuesto a cortejar a la mujer del gobernador (amparado por la noche), cuando la música aparece caricaturizando la escena con un efecto de *mickeymousing* (pasos del general). No es una respuesta casual, puesto que la introducción de música en este momento responde a varias necesidades: por un lado, aclarar qué personaje interpreta Armando Calvo, como Fabián o como su padre, puesto que Calvo interpretaba a ambos; por otro, ilustrar sonoramente la batalla en la que perdió la vida el Conde de la Umbría, donde también se caracteriza a éste con el *leitmotiv* del escándalo (cuando llama a la puerta de su amante y cuando muere tratando de entrar en la fortaleza); y, por último, mostrar una historia realmente humana como parte del pasado idealizado de España, puesto que la escena se centra en uno de los episodios de la guerra colonial.

El único caso donde se pone música a un *flashback*, ocurre al comienzo de esta escena de la batalla, cuando Fabián acude (en tiempo real de la película) en busca de la ayuda del padre Manrique y el protagonista comienza a relatar los hechos. No debe olvidarse que la mayor parte de la película transcurre en el pasado filmico, recordado por el protagonista masculino. Parada elige la neutralidad de la tonalidad de Do para distinguir el presente filmico del pasado y, además, mostrar el antes y el después de la figura de Fabián, que en ese momento se presenta ante el cura arrepentido y cambiado ante un futuro incierto con Gabriela.

La continuidad narrativa se logra también a través de montajes de imágenes para realizar elipsis temporales, aunque debe indicarse aquí que ésta era una práctica muy habitual en el cine español desde la República, pese a tomar una apariencia muy peculiar –como ya se ha visto– en el cine *de cruzada*. En esta película se presentan tres casos, opuestos entre sí los dos primeros y unificados por el tercero. En primer lugar, se muestra a Matilde, Gabriela y Fabián en sus momentos felices en diversas actividades (montar a caballo, en el teatro o la iglesia), cuando el protagonista intenta modificar su conducta y convertirse en un hombre “admirable”. La música dibuja en tono jocoso con metro binario en Sol sus salidas diurnas, con motivos de semicorcheas que recuerdan la

visión libre y despreocupada de Gabriela, cambiando al modo menor en la visita dominical a la iglesia. En segundo lugar, en el *collage* se sobreimpresiona a un Fabián destrozado tras haber descubierto Gabriela sus antecedentes con Matilde y que se dedica a las costumbres poco éticas de su vida pasada. De nuevo, Parada opta por un ritmo binario (esta vez en do) y con motivos de semicorcheas en la cuerda, aunque en este caso indican ansiedad por la situación del protagonista, con un movimiento ondulante por grados conjuntos que potencia los claroscuros de la imagen y, a su vez, refuerzan la imagen del viento en pantalla. Por supuesto, el *leitmotiv* del escándalo es imprescindible en esta secuencia, apareciendo tras la modulación al relativo mayor en madera y violines, luego en las trompas, para reforzar la idea de su vuelta a una vida licenciosa con mujeres de clase alta y escasa moral.

Por último, está la escena de telégrafos yendo y viniendo de Londres para informar a Fabián de las decisiones de Gabriela sobre su unión: Parada cambia de metro y emplea la subdivisión ternaria en 12/8 en una pieza de marcado carácter alegre que pasa por las tonalidades de Sol y Re –en dos ocasiones– y Mi b (6ª napolitana de Re), dibujando a un Fabián exultante de felicidad ante su inminente boda con Gabriela. Como podrá observarse a lo largo de este trabajo, las modulaciones a través de la 6ª napolitana son harto frecuentes en el trabajo del autor, con las implicaciones nostálgicas que esto conlleva.

5.1.2 *Mariona Rebull*, loa a la industria catalana

Mariona Rebull tuvo un rodaje muy largo para la época. Comenzó a rodarse el 17 de septiembre de 1946 y se terminó el 22 de marzo de 1947, tras haber sido expedido su permiso de rodaje en agosto de 1946 bajo el título *El viudo Rius*, como la novela homónima de Ignacio Agustí de 1943. La novela pertenece a una saga de novelas conocida como *La ceniza fue árbol* (1942 - 1972), compuesta por *El viudo de Rius*, *Desiderio*, *19 de julio* y *Guerra Civil*, donde se toma como referencia al personaje de Joaquín Rius en diferentes etapas de la historia española. La novela, de bastante éxito en la época, fue traducida a varios idiomas y, en los años setenta aparece en formato televisivo bajo el título *La saga de los Rius*. Contó Sáenz de Heredia con un presupuesto de algo más de 3,5 millones de pesetas, de las que Parada recibió 49.000 –cotización habitual del maestro– y el mencionado director 150.000 pesetas. Su estreno

fue todo un éxito, al que asistieron “personalidades diplomáticas, políticas, de las artes y las letras, artistas, directores y escritores cinematográficos, críticos, periodistas y un selecto público que llenaba por completo el cine Gran Vía”⁹.

La sección de cinematografía de Madrid declaró por unanimidad el 18 de abril de 1947 a *Mariona Rebull* como Película de Interés Nacional y superó la censura como “aprobada sin cortes”, recibiendo cuatro permisos de rodaje. Este hecho no deja de ser sorprendente, si tenemos en cuenta algunos comentarios vertidos desde los diferentes órganos de censura. Fray Mauricio de Begoña, vocal de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, informó que el tema era “muy dramático, de pasiones intensas que hacen la película algo repelente”¹⁰, aunque autorizó la filmación. F. Narbona advertía en su informe de censura del guión que “los planos 79 y siguiente ha de cuidarse de forma que la exteriorización amorosa se reduzca al mínimo”, al igual que “no se apreciará ningún detalle que demuestre que la explosión sorprendió a Mariona y a Ernesto en un momento excesivamente íntimo”¹¹. Sin embargo, más adelante, Narbona señalaba que “el final trágico de Mariona y Ernesto (...) es suficiente sanción al proceder de ambos”¹². Asimismo, en el Archivo de Censura aparecen recortes de prensa procedentes de varias zonas de España, que acompañan la catalogación de esta película por parte del equipo censor, recogiendo la opinión pública¹³. La película era “una exaltación de la industria textil catalana, personificada en la familia del fabricante Joaquín Rius, quien a través de las vicisitudes sociales y familiares y sentimentales, consigue llevar a buen puerto la fábrica que heredó de su padre y que se cumpla la *tradición de trabajo* en la persona de su hijo Desiderio”¹⁴.

Producida por Ballesteros con un guión del mismo Sáenz de Heredia, *Mariona Rebull* está protagonizada por José M^a Seoane, Blanca de Silos, Alberto Romea, Tomás Blanco, Sara Montiel, José M^a Lado y Mario Berriatúa en los papeles principales. Crónica social de toda una época, la película narra los amores de Joaquín Rius (José María Seoane), empresario textil catalán de orígenes humildes en la Barcelona de las últimas tres décadas del siglo XIX. Enamorado de Mariona (Blanca de Silos) y aconsejado por Ernesto (Tomás Blanco) antiguo novio de ella, Joaquín le pide que se

⁹ A. Sánchez: “*Mariona Rebull* obtiene ungran éxito en el Gran Vía”. *El Alcázar*, 15 de marzo de 1947.

¹⁰ Sesión del 28 de marzo de 1947. AGA (36/3284)

¹¹ Informe del 6 de Junio de 1946. AGA (36/4686). Cursiva marcada en el original.

¹² 7 de Agosto de 1946. AGA (36/4686)

¹³ En un sobre adjunto aparecen recortes de prensa de las diferentes CC.AA. con opiniones de las delegaciones correspondientes.

¹⁴ AGA (36/3284).

casen, ella acepta y tienen un hijo. Tras unos años de matrimonio y la muerte del padre de Joaquín (José María Lado), Mariona está cansada de la aburrida vida de su marido y pretende divertirse sin tener que estar sometida a las continuas charlas acerca de tejidos y política con los empresarios amigos de su marido. Mariona toma la decisión de permanecer unos meses separada de su marido, aunque luego se reconcilian en la casa de campo de Mariona, a la que Joaquín ha acudido para las fiestas del pueblo junto con otros invitados, entre los que se encuentra Ernesto. Los celos de Ríus son inevitables y ambos protagonizan una disputa con Mariona de por medio que, para evitar males mayores, le dice a Joaquín que todo mejorará y que será una “buena esposa”. Sin embargo, en el estreno de la temporada del Liceo, Mariona decide visitar el palco de unas amigas durante el intermedio, momento en el que un anarquista hace estallar una bomba. Después de unos momentos de incertidumbre, Joaquín se dirige al palco de soltero de Ernesto y allí encuentra muertos a los amantes, tras lo cual recoge el cadáver de su esposa y lo deposita en su propio palco.

Con el pasar de los años, Joaquín se ve inmerso, durante unas jornadas de trabajo en Madrid, en un episodio amoroso con Lula (Sara Montiel), una cantante de variedades a la que le cuenta su historia, pero a la que no promete una relación seria porque su empresa familiar y su hijo ocupan todo su tiempo. Tiempo después, su hijo Desiderio (Mario Berriatúa), que se encontraba estudiando en Inglaterra, vuelve al hogar familiar y Ríus cree que sus inquietudes empresariales lo harán continuar con la empresa. Sin embargo, su hijo tiene ciertas inclinaciones que recuerdan a su madre, como su afición por la pintura y las relaciones sociales y no muestra interés por el patrimonio familiar. Cansado de luchar por una empresa con continuos problemas, a los que se suman los inconvenientes políticos de la época en Barcelona, Ríus le pide a Lula, durante una de las giras de la cantante en la ciudad condal, que emprendan un viaje para alejarse de todo. No obstante, en el último momento, la actitud de su hijo, que ha decidido ejercer su papel en la sucesión familiar, le hace cambiar de opinión.

El triángulo amoroso formado por Joaquín (el marido austero y aburrido), Mariona (la esposa insatisfecha) y Ernesto (el amante Don Juan), es la principal trama de un historia en la que el adulterio, característico de la trama novelesca decimonónica, está muy presente y reuerza el papel de la mujer en la sociedad. Algunas críticas aludieron a la falta de sensibilidad y/o expresión de Blanca de Silos en su papel, tal vez debido a la importancia que jugaron los primeros planos y, sobre todo, planos generales

de ella en situaciones de tensión. Estos planos, sumados a una concepción del juego de claroscuros, le confería un aire misterioso, reservado e impenetreable. Mariona se siente incomprendida en una sociedad que no acepta su comportamiento y es, precisamente, su inaccesibilidad la que le permite continuar viviendo en el claustrofóbico ambiente barcelonés donde la diversión y las relaciones sexuales se encuentran sometidas a la vida laboral y la normativa religiosa:

“[...] La exaltación de una virtud, la ofrenda de toda una vida al trabajo, no merece que se represente pagada de tal forma. Si a la señora Rebull le causa aburrimiento el oír constantemente la conversación habitual de su esposo, relacionada con sus negocios, puede intentar, si tiene, un concepto de la responsabilidad claro y justo, probar a distraerse de otra manera, inclusive colaborando con su esposo en las tareas del mismo, antes que encontrar como solución reanudar sus relaciones ahora ilícitas con su antiguo novio, para acabar en un flagrante adulterio.”¹⁵

Es obvia la actitud censora frente al proceder de la protagonista, que “nos ofrece (...) los avatares temperamentales y extraños, las complejas reacciones, de la protagonista”¹⁶. Sólo gracias a su muerte la censura aprobaría la película y aceptaría el luctuoso suceso como sumisión final de la mujer. Sin embargo, no deja de sorprender para un espectador actual la incisiva pluma de tales censores, que subrayan una y otra vez aquélla a la que consideran prototipo de mujer franquista y evidencian su malestar ante la propuesta cinematográfica, pese a aceptar *El viudo Rius* como estandarte del régimen: “Tan falsa como vista, la forma de representar a las esposas legítimas como tipos amorales, interesadas, adúlteras, etc., mientras a las profesionales de la vida se las hace aparecer como modelo de desinterés, de discreción y hasta de honestidad”¹⁷.

En el grupo de “las profesionales de la vida” se incluía el personaje interpretado por Sara Montiel, que actúa, como ya se ha dicho, de artista-cantante de variedades escasa de ropa, con gestos sensuales y burlones hacia un público masculino que le lanzaba piropos subidos de tono. Blanca de Silos, por el contrario, que había interpretado el papel de la abnegada mujer del comandante Churruca en *Raza*, se veía ahora relegada al papel de una pecadora e insumisa esposa y madre que contradecía las normas básicas de la moral de los años cuarenta, “envuelta siempre en los misterios de

¹⁵ Informe de una Delegación Provincial, no consta lugar. AGA (36/4686).

¹⁶ “*Mariona Rebull*, de José Luis Sáenz de Heredia, fue presentada en función de gala en la Gran Vía. Otra fecha de júbilo para la cinematografía española”, *Pueblo*, 15 de marzo de 1947.

¹⁷ En el informe anterior. AGA (36/4686).

su evasiva psicológica”¹⁸. La de Luis Gómez Mesa es la única crítica encontrada que alude a esta situación: “Blanca de Silos expresa, en una certera matización, las dudas, los sufrimientos morales y todas las acciones y reacciones íntimas de Mariona, que se acoge, en un falso arreglo de su conflicto conyugal, a la hipocresía, a la simulación”¹⁹.

El *ABC*, por su parte, insiste en una *Madame Bovary* más complicada, refinada y mejor analizada que la de Flaubert, señalando lo convincente del papel de Blanca de Silos “en su sinrazón moral”²⁰. Tampoco el desenvolvimiento de Seoane en el papel de Ríus deja de ser sorprendente en cuanto a su carácter, influenciado por la política socio-moral de implicación en el trabajo, aunque no dejan de ser interesantes algunas reflexiones de delegaciones provinciales, tales como la de Cuenca, donde se señalaba que quienes rechazaban la película lo hacían en parte debido a la “interpretación amanerada y situaciones completamente artificiosas, desprovistas de lógicas reacciones psicológicas”²¹. La fábrica se convierte en el único aliciente posible para Ríus y su ofuscamiento por transferir su poder a su hijo se torna obsesivo: “El tema se ha centrado en torno a la existencia del viudo Ríus, de complicada psicología y de cuya vida es sólo Mariona Rebull un episodio, y se han valido únicamente de esa sinfonía de telares, de agitación social, para componer el clima, para completar la tragedia, la desolación de Joaquín Ríus”²².

En las siguientes páginas presentaré las características principales de esta banda sonora que contribuyó a sentar las bases de esa sensación de claustrofobia visual, y expondré los escasos y concisos temas propuestos por Parada para definir una situación bastante irreal que cumplía las expectativas del régimen, tratando de modificar conductas consideradas anormales en la época. La ansiedad que provoca la fábrica en las imágenes se refleja también a nivel musical desde dos perspectivas: por un lado, los ruidos empleados a modo de fondo sonoro; por otro, los efectos de *mickeymousing* que presentan una paleta orquestal trabajando como si fuera un telar barcelonés ya desde los créditos de inicio. En el caso de los números de *mickeymousing*, se consigue una dualidad interesante: no aparece la fuente musical en escena, con lo que no puede considerarse música diegética; sin embargo, su función imitadora o colaboradora en la

¹⁸ A. Sánchez: “*Mariona Rebull* obtiene un gran éxito en el Gran Vía”, *El Alcázar*, 15 de marzo de 1947.

¹⁹ L. Gómez Mesa: “Cinematógrafo. Gran Vía: *Mariona Rebull*”, 15 de marzo de 1947. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

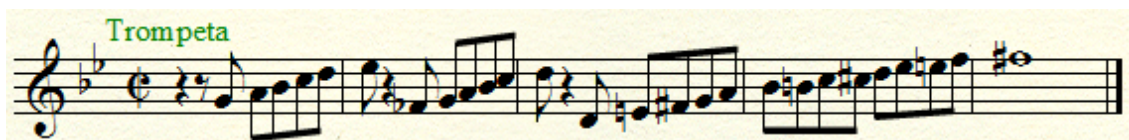
²⁰ “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, *ABC*, 15 de marzo de 1947.

²¹ AGA (36/4668).

²² “*Mariona Rebull* en el Moderno y Tarragona”, *Diario Español*, 14 de mayo de 1947.

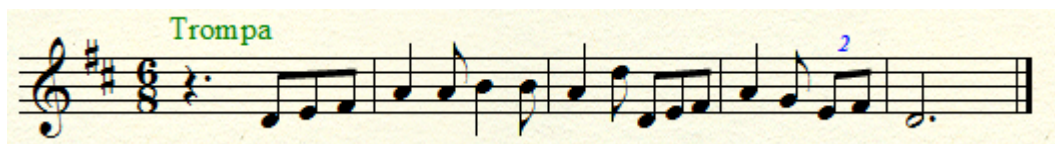
generación de ruido en la fábrica junto con el que hacen las máquinas le confiere una categoría especial, que no encaja tampoco dentro de los bloques no diegéticos. Se hace evidente en situaciones como ésta lo elemental e incompleto de la terminología convencional. Esta clara ambivalencia conceptual y funcional abunda en la urgencia de las escenas, donde los planos fijos de la cámara, tras *travellings* de avance, resultan en cierto modo agresivos y potencian, junto con la música, la sensación de opresión de la fábrica, metáfora de la angustiada situación de Mariona.

Tomemos como ejemplo la cabecera de la película. De igual modo que en *El escándalo*, la apertura opta por propuestas que van más allá de los primitivos carteles con los créditos. En *Mariona Rebull* Sáenz de Heredia propone imágenes de la maquinaria, los textiles y trabajadores de la fábrica como síntesis del contexto general de la película, durante cuya proyección se presentan motivos “de ruido”, aunque aparecen intercalados con otros temas de la película que expongo a continuación. Los primeros 7 compases, que he denominado tema del ruido, están obviamente relacionados con la situación anarcosindicalista barcelonesa, con lo que no es de extrañar que Parada optase por utilizar este tema también en la famosa escena del Liceo, en la que Mariona y Ernesto son asesinados a causa del atentado anarquista.



Ejemplo 6.13. Tema del ruido

Precedido por el estallido de una bomba, el número (con indicación agógica *Allegro con violencia*) presenta un tema basado en progresiones ascendentes por grados conjuntos en el viento madera, mientras que la cuerda propone un vibrato con efecto de reverberación que genera una ambientación musical asfixiante. El empleo de sol como tonalidad de partida, que pasa por los grados de dominante, tónica, 6ª napolitana y dominante del IV, modula acto seguido a Fa#, donde cadencia, comenzando un período de movimientos ondulantes generadores de ruidos que imitan los sonidos de los telares y demás maquinaria, hasta que se produce un cambio a Re a través de la dominante y entra en juego el tema de la sardana. Es éste el único tema no diegético que muestra el carácter barcelonés más allá del mundo de la industria, aportando una dosis de colorido local.



Ejemplo 6.14. Tema de la sardana

El bloque musical nº 1 (*Exterior Barcelona*) potencia la importancia del progreso de mano de las máquinas con una música con sonoridades atonales en los primeros compases, que se entremezcla con ruidos diegéticos de campanas de iglesia, aunque puede encuadrarse dentro de un esquema tonal que se asienta en La con acordes de tónica con 6ª añadida y también 6ª napolita con pequeños guiños a Re. El empleo del vibrafón, del que Parada hace uso con relativa frecuencia, le confiere una sensación de angustia y oscuridad que soportaría un análisis post-freudiano. Parada era totalmente consciente de la carga emocional de la película en su concepción, y prueba de ello son las referencias al maestro en las críticas del estreno: “Las escenas de Manuel Parada, de grata melodía, subraya con eficacia el proceso dramático, entra en sus momentos justos, y su brillante inspiración contribuye a crear el ambiente emocional del film”²³.

Pese a la ambivalencia sonora de los números musicales no diegéticos, los ruidos producidos por las máquinas siempre son diegéticos; es decir, siempre o casi siempre se ven máquinas que emiten ruido; y, cuando no, se las intuye tras los muros de las salas. De hecho, la ruidosa sonoridad de la capital catalana no fue obviada por los críticos del momento; incluso Alfonso Sánchez comenta tras el estreno que ve a la ciudad “como música de fondo que a veces avanza a melodía principal”²⁴. Los ruidos de la maquinaria en la fábrica son tan ensorcedores que los personajes deben levantar bastante la voz para entenderse. Tómese como ejemplo una conversación entre Mariona, que está a punto de volverse loca ante lo anodido de su vida, y Joaquín:

Mariona: *Será mejor que hablemos.*

Joaquín: *No deseo otra cosa.*

M: *Pero prefiero hacerlo en otro sitio. Este ruido está a punto de volverme loca.*

J: *Yo ya ni lo oigo.*

La fábrica, obsesión de Joaquín, es aborrecida por Mariona, que no es capaz de soportarla y ni siquiera la había visitado desde que se habían casado; culpable del distanciamiento de su marido, el ruido de las máquinas provoca tal ansiedad a la

²³ A. Sánchez: “*Mariona Rebull* obtiene un gran éxito en el Gran Vía”, *El Alcázar*, 15 de marzo de 1947.

²⁴ *Ibidem*.

protagonista que a punto está de costarle un ataque de pánico, ahogada entre las sonoridades martilleantes y repetitivas de los artilugios textiles.

La eliminación de números musicales (no así de ruidos) en algunas escenas importantes en el montaje final me lleva a suponer que la música era un bien imprescindible sólo en determinados momentos y que su ausencia se empleó como un recurso de primer orden para la creación de un “vacío sentimental”. El silencio musical hace acto de presencia, al igual que en la película anterior, en situaciones delicadas de relaciones amorosas o sociales. Las escenas en que hablan Mariona y Joaquín nunca se ilustran musicalmente; la música no acompaña a su relación, sólo algunas escenas concretas de Joaquín por separado, indicando que era sólo él quien estaba enamorado y que ella se encontraba mucho más cómoda con Ernesto. El tema melódico que se oye mientras Joaquín escribe la carta de amor²⁵ al comienzo de la película se concibe así porque su historia de desamor todavía no había tomado forma. Las escenas de Joaquín con Lula años después tampoco incluyen música, ni siquiera en las situaciones de *flashbacks* como mera función estructural para soportar la elipsis temporal.

No obstante, para la escena en la que Lula está en Barcelona de gira y se cita con Joaquín en el Café Ideal, Parada propone un tema que he denominado tema de Lula (1:30:39, *Café Ideal*) y que refuerza este planteamiento. Es interesante la notación de Parada, que emplea un metro binario de subdivisión binaria para un número compuesto por tresillos, que le confiere el carácter ternario a la subdivisión. El tema atraviesa las tonalidades de si (acordes de I, V/IV, IV, V, V/VI y VI) y Re (I, IV, V y VI) mientras la imagen muestra a un Ríus envejecido al que un botones le limpia los zapatos mientras espera por Lula en el café. Se insiste en una reiteración del tema, esta vez en Mi b y Fa, coincidiendo con la deslumbrante entrada de ella, ataviada con joyas y pieles y con los ademanes de toda una estrella. La función metatextual de la música se aplica en esta situación en la que Ríus entrevee lo alocado de sus intenciones y se marcan las diferencias entre ambos.



Ejemplo 5.15. Tema de Lula

²⁵ “¡No te he olvidado un solo día! Te amo, Mariona, y quiero hacerte feliz en la medida que tú me otorgues. Todos mis actos y pensamientos los mueves tú, adorada Mariona mía.”

Asimismo, en la escena de la acalorada discusión que mantiene con su hijo, reina el más absoluto silencio, exceptuando el diálogo, es posible que por el parecido que le encuentra Rius a su hijo con su madre o las similitudes con el carácter de Ernesto. La ausencia de música subraya el carácter retraído y distante de Joaquín, intensificando una actitud fría de hombre absorto en el trabajo e imposibilitado para manifestar un amor apasionado por ninguna de las mujeres de su vida: la figura del hombre serio y distante, preocupado por su vertiente pública y “cumplidor” en la esfera privada.

La música diegética también propone una clara dualidad en su concepción. En la película aparecen dos bloques bien diferenciados que plantean el empleo de fuentes musicales en pantalla y que subrayan las diferencias de clase: por un lado, los números del Liceo, donde Mariona y Joaquín “disfrutan” de una sesión de ballet, primero, y de una función de *Aída*, después; por otro, los números populares de la estancia en la casa de campo de los Rebull y las actuaciones del teatro de variedades de Lula en Barcelona.

Dentro del primer grupo, Mariona y Joaquín acuden al comienzo de la temporada de abono “Cleo D’Orsay”, tras haber superado el período de luto por la muerte de Rius padre (29:18, *Cartel del Liceo*). La música, anticipándose a la acción, introduce un tiempo de vals propuesto por Parada en Re y, a continuación, intertextualiza los primeros compases del *vals de las flores* mientras la pareja pasea por el salón durante el intermedio, donde se encuentran con Ernesto, que no había visto a Mariona desde su boda. La situación incomoda a Mariona y pone a la defensiva a Joaquín ante la presencia del antiguo novio de Mariona y la música, que cesa en ese instante, colabora con la sensación de incomodidad, puesto que la falta de ambientación musical propicia la percepción de tensión en el lobby del Liceo. De vuelta a la función las bailarinas, vestidas de blanco impoluto, comienzan la danza, mientras Mariona busca la figura de Ernesto entre el público. La música actúa a modo de contrapunto argumental y se centra en la frivolidad de la puesta en escena, a la vez que Mariona sufre en silencio a causa de sus sentimientos encontrados y un serio Joaquín se despreocupa de la situación de su mujer y se centra en el espectáculo. Coincidiendo con los movimientos ascendentes de los motivos de maderas antes de la vuelta del tema principal del vals, Mariona no soporta la situación y le pide a Joaquín irse a casa tras haberle retirado la mano ante una mirada furtiva de Ernesto. Joaquín, dolido, le replica: “¿Te acuerdas de tu hijo, verdad?”.

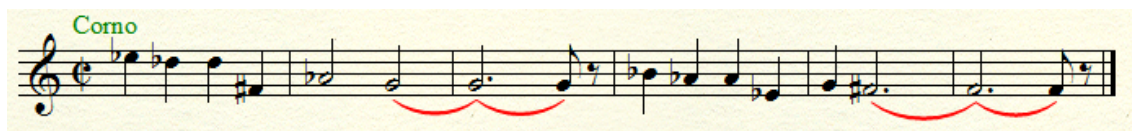
El estreno de *Aída* es la excusa de la segunda puesta en escena de música en el Liceo (1:05:14), en este caso con el propio Parada caracterizado en pantalla como director de orquesta. Es ésta una situación poco frecuente y digna de mención, puesto que el propio compositor dirige en directo para la película una escena de la ópera de Verdi y no se emplean grabaciones anteriores. Mariona, que le había comentado a Ríus que en el entreacto visitaría el palco de las Puig, no aparece y Ríus, que conversa sobre los atributos de la cantante y los atentados terroristas con un conocido, se preocupa.

Ríus vuelve al palco y se levanta de nuevo el telón (1:07:21), pero Mariona no aparece. Panorámica vertical del foso y plano medio del maestro (caracterizado con bigote postizo), sobre el que reposa la cámara unos instantes mientras dirige un solo de arpa. La luminosidad en escena contrasta con la línea de grises del público. Tras unos compases de introducción del arpa, comienza el coro del segundo acto. Es evidente la conexión entre la historia de *Aída* con la de los personajes de la película, aunque en este caso es Ríus quien pedirá por el descanso de su mujer y su amante, muertos juntos en el palco de éste tras un atentado anarquista, inspirado en hechos reales. Ríus se muestra inquieto ante la ausencia de su mujer y la busca entre el público. Un momento cadencial en la ópera es el detonante de la bomba, que sustituye la música de Verdi por los gritos de histeria de los asistentes. Coincidiendo con el bloque *Liceo. Muerte de Mariona*, Ríus busca a su esposa entre las riadas de gente que intenta escapar del teatro mientras suenan de fondo los 7 compases del tema del ruido (*Allegro con violencia*) que, junto con otros temas que ahora expongo, potencian la agresividad y la tragedia de la mejor escena de la película (la opinión de la crítica fue unánime en lo referente a la escena del atentado del Liceo), en parte debido a sus contrastes en cuestiones agógicas y, sobre todo, por el dramatismo inspirador del maestro: “El maestro Parada, siempre inspirado y experto conocedor de esta difícil especialidad, ha enriquecido la película con una música bellísima, que no se desvía en ningún instante de las incidencias argumentales”²⁶. A continuación sintetizo en un cuadro (que comentaré) la secuencia:

²⁶ L. Gómez Mesa: “Cinematógrafo. Gran Vía: *Mariona Rebull*”, 15 de marzo de 1947. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

Minutaje	Escena	Tema	Tímblica	Plan tonal
1:08:40	Ríus grita desde el palco	Ruido	Metales	sol (V-I-IIb-V/IV)-Fa#
1:08:48	Ríus en las escaleras	-	-	Sol (V)-Lab-re-la-fa (progresión)
1:09:11	Ríus en el palco del 3º	Ruido	Metales Violín 2º	Do (V-6ªal.)-Fa (V)-Mib (V-VI)
1:09:20	Entra en el palco	-	-	Mib (V)-sol (VII-V-V/IV-V-I-IIb-I-do (6ªal.-V-6ªal.-V-I-V)
1:09:52	Descubre a los amantes muertos	Mariona 1	Corno	do (I-V-I-V-I)-Sib-Si
1:10:21	Abofetea a Ernesto	-	-	Mi (V)-fa (V-I)
1:10:25	Transporta a Mariona	Mariona 2	Violín 1º y 2º	Fa (I)-Reb-Fa-Reb (V/V-V-VII/V)
1:10:58	Deja a Mariona en el suelo de su palco	Mariona 2 (continuación)	Violín 1º y 2º	Fa-Reb-Fa-Reb-sib (V-IV-V-I) - Lab(V-I-IV-V/VI-VI-V/V)-mi (V)
1:11:43	En casa con su hijo	Mariona 2	Arpa	mi (I-V-I-IV-VI-I con 6ªañ.)

El tema del ruido, por su característico motivo en progresión ascendente, contribuye a potenciar la sensación de movimiento masivo de la gente al intentar salir del teatro. Los cambios constantes de tonalidad colaboran en el dramatismo de la escena, la tonalidad afecta directamente a la sensibilidad del espectador y no necesita recurrir al atonalismo durante el caos de la escena. El ritmo armónico se incrementa, de igual modo que en el montaje de periódicos de *Raza*. Ríus sube al palco de las Puig en busca de Mariona y no la encuentra; progresiones en grupetos de 5 notas rompen el ritmo interno del metro (4/4), y se repiten hasta en 10 ocasiones. Ríus se acuerda entonces del palco de solteros de Ernesto y sube al piso 3º con un ritmo incisivo en cellos y bajos de 4 negras marcadas en descendente que refuerzan los timbales, modulando al patético do antes de introducir un *Lento* cuando Joaquín descubre a Mariona y Ernesto, muertos.



Ejemplo 5.16. Tema de Mariona 1

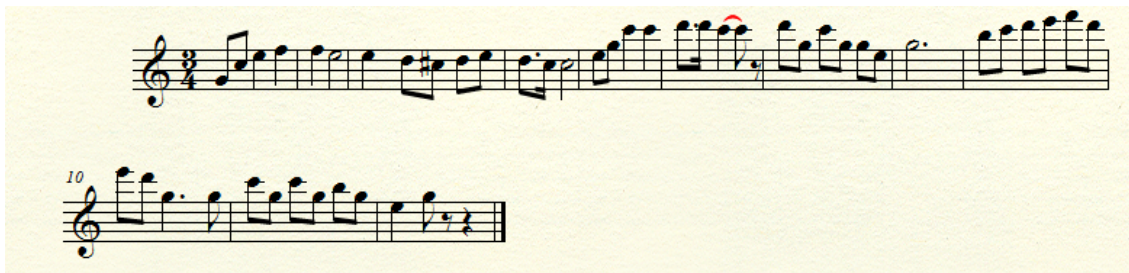
Comienza entonces un chirriante tema en do en el corno, que he denominado tema de Mariona, y la cámara toma un primer plano de la cara del malogrado Ernesto (del que sale sangre por la boca) y del rostro de Mariona, que Ríus coge en sus brazos. Indignado, Ríus abofetea a Ernesto en un juego de progresiones de dominantes que desemboca en Fa para el segundo tema de Mariona (Mariona 2), mucho más melódico,

a la que Ríus transporta a su palco mientras las perlas de su collar se van cayendo por el suelo, como las únicas lágrimas que llorará el hombre que se lo regaló esa misma noche. El tema juega con las tonalidades de Fa y Re b (VI rebajado, de nuevo las connotaciones melancólicas y de lamento), también mientras Ríus la deja en el suelo, para luego modular desde un patético si b a La b, transición hasta la llegada de Ríus a casa con su hijo. Entonces repite el segundo tema de Mariona a modo de recordatorio, esta vez con los etéreos armónicos del arpa de fondo en mi, mientras la cámara enfoca un plano medio de Ríus con su hijo en la cuna.



Ejemplo 5.17. Tema de Mariona 2

A diferencia de las escenas entre Mariona y Joaquín (sin música), hay música diegética o extradiegética en aquellas en las que entra en juego la figura del amante. Durante la fiesta del pueblo de la casa de veraneo de los Rebull, cuando ya Mariona había establecido una convivencia “por separado”, Ernesto se presenta como invitado y Mariona asigna a Joaquín una habitación diferente de la suya y del niño. Todos los invitados se dirigen al entoldado de la fiesta, donde una bandina compuesta por 7 músicos aficionados ameniza la fiesta con ritmos populares bailables de los que se jactan los invitados de los Rebull, entre ellos Mariona y Ernesto, cuya cercanía y empatía demuestran a Joaquín que sus celos no son infundados (51:01, *Entoldado. Concierto charanga*). La partitura original de Parada incluía unos compases introductorios que fueron eliminados del montaje final, comenzando por un tema en do a modo de contrapunto argumental y con una función estética que se mimetiza con el ambiente lugareño. La música permanece en do todo el tiempo con acordes básicos de tónica, dominante y sensible que se adecúan a la de una típica charanga. La opción del modo menor implica la tristeza de Ríus por saberse engañado y critica duramente la falta de valores éticos de su esposa, que lo engaña mientras él está presente.



Ejemplo 5.18. Tema de la charanga

Pese a la falta de interés censor en los números musicales no diegéticos, los diegéticos sí causaron mayores preocupaciones, hecho que se constata al indicar en la censura previa de guiones Francisco Ortiz Muñoz que “falta la letra de la canción de la página 249”, refiriéndose a la interpretación de Sara Montiel en Barcelona²⁷. El número en cuestión (1:42:23) no se encuentra entre los originales del autor, y es interpretado por la actriz de manera burlesca en el escenario de un café mientras la observa Ríus:

Quando un hombre se me acerca/ Ya me tienen hecha un lío
Y me dan, y me dan/ Y me dan, me dan escalofríos.
Si me coge de una mano/ Siento en mí tal emoción
Que no sé, que no sé/ Lo que pasa por mi corazón.
Si me excita, me palpita/ Y me deja sin respiración
Se acelera, se me altera/ Con el ti-pi-ti-pi-ti-pi-tó.

El pudor sexual que muestra Mariona, aún siéndole infiel a Joaquín, no lo manifiesta Lula. De hecho, los censores, haciendo referencia a una escena en la que Mariona se encontraba en su alcoba (plano 408) indicaban que el acto de desvestirse no debía ser visto por la audiencia, así como tampoco la actriz en ropa interior²⁸. Lula evidencia sus encantos durante este gracioso baile en el que encandila a los hombres presentes (incuyendo a Ríus) y que luego insinúa aún más, con un vestido de corte imperio victoriano en seda que incluía un amplio escote –tanto por delante como por detrás– en V, muy alejado de la pomposidad de los artificiosos vestidos de la función de la ópera, que no dejaban entrever ni tan siquiera el cuello de sus poseedoras, las cuales adornaban con plumas, abrigos, tocados y abanicos para cubrir su moral irreprochable.

La música colabora en esta película, al igual que la indumentaria, para separar los prototipos de mujeres protagonistas de una historia que, aún rompiendo los

²⁷ Observaciones del 23 de Agosto de 1946. AGA (36/4686).

²⁸ Ídem. AGA (36/4686).

comprimidos moldes de la sociedad en la que viven, pertenecen a una clase social diferente que vela por mantener su estatus aún a pesar de una conducta que no aprueba.

5.1.3 *El gran galeoto* o el castigo de la maledicencia

La novela de José Echegaray *El gran galeoto* (1881) ha sido adaptada a guión de cine en innumerables ocasiones a lo largo de la historia cinematografía española e incluso contó con una versión muda en EE.UU. bajo la dirección de John M. Sthal, con el mexicano Ramón Novarro como protagonista. Rafael Gil adapta en 1951 este melodrama decimonónico y no sería ésta su única adaptación, puesto que tanto Galdós, como Wenceslao Fernández Flórez, Jardiel Poncela o el propio Lope fueron llevados a la pantalla por el realizador español. La cinta, producida por Intercontinental Films, contó con un reparto formado por Ana Mariscal, Rafael Durán, José M^a Lado, Juan Espantaleón, Fernando Sancho, Julia Lajos, Helga Liné y Rafael Bardem. Al igual que el resto de las adaptaciones analizadas, fue un cinta de gran presupuesto para la época, donde el coste del aparato musical se estimó en unas 99.000 pesetas, del total de unos 5 millones de pesetas que costó²⁹. En el cuadro técnico del 23 de julio de 1951 encontré esta sinopsis del argumento, que incluyo por sus comentarios:

“En el Madrid “fin de siglo”, rodeado de la consideración de las gentes y en estrecha unión con su joven esposa, Teresa, Don Julio vive feliz sus años otoñales. Don Julio tiene un ahijado, Ernesto, muy dado a las creaciones literarias, acogido en la casa con un cariño tan sincero y amplio que da pábulo a la maledicencia, que pretende crear inconfesables lazos de amor entre Teresa y Ernesto. Una especie mordaz llega un día a los oídos de Don Julio, que acaba por sentirse preso de sus propios recelos. Al manifestarse y ser comprendidos por Teresa y Ernesto, abren ante ellos un camino de tentación. Pero el amor de Teresa y Ernesto se enfrenta con la calumnia y donde los maldicientes quisieron ver depravación y adulterio, resplandece como un sentimiento puro, que, una vez rotos por la muerte los lazos que les obligaban a don Julio, reclama ejercer el derecho humano de la juventud.”³⁰

Voy a señalar algunas consideraciones importantes al argumento de la película. Teresa “La Bisbal” (Ana Mariscal), la fiel y criticada esposa de Don Julio Villamil (José M^a Lado), había sido artista de teatro de reconocido prestigio antes de acceder a la clase alta de la sociedad madrileña al casarse. Ernesto Acedo (Rafael Durán), hijo del

²⁹ AGA (36/3407).

³⁰ AGA (36/4721).

empresario bilbaíno Ángel de Acedo (Ramón Martori) y compositor vocacional –sin, por supuesto, la aprobación de su padre– acudía a diario a verla actuar y surgió entre ellos una atracción mutua. Sin embargo, una serie de negocios de su padre le obligan a desplazarse a Inglaterra y desaparece sin darle más explicaciones que una nota manuscrita en la que le pedía que lo esperase. Julio Villamil, mientras tanto, que solía frecuentar a Teresa, en repetidas ocasiones le había manifestado su “sincero interés”. Tras recibir la carta de Ernesto, Don Julio le propone matrimonio, a lo que ella accede, puesto que no esperaba volver a encontrarse con Ernesto.

Una vez de vuelta en Bilbao (su ciudad natal), Ernesto se centra en su actividad compositiva gestionando el estreno de un ballet que su padre no aprueba. Tras una acalorada discusión con su hijo, el padre de Ernesto es asesinado en un atentado anarquista al salir de uno de los ensayos. Ernesto, que apenas conocía la situación de la empresa, no entiende de finanzas y posee una de las mayores fortunas del país, solicita ayuda a Don Julio, al que unía una estrecha amistad con su padre. Don Julio, necesitado de capital económico para su campaña política, le propone unir sus entidades y Ernesto se muda a Madrid a la casa de éste, a la espera de que aparezca una vivienda adaptada a sus necesidades. Allí se encuentra con Teresa, quien le pide que no avive el fuego contándole a su esposo su antigua “relación” (piénsese que hasta su encuentro en casa de Teresa, nunca se habían dirigido la palabra). A Teresa y Ernesto les toca por sorteo en una cacería el mismo sitio de espera, alejado del centro de operaciones. Mientras, la sobrina de Don Julio le dispara sin querer a su tío y todos los participantes se dirigen a la casona, donde se le atiende de urgencia. Sin embargo, Teresa y Ernesto, alejados de esta situación, llegan más tarde, cuando ya todo está resuelto y provocan chismorreos, por lo demás comunes en los círculos ociosos de la alta sociedad.

Aunque Teresa intenta actuar como si nada ocurriese, la maledicencia de la gente de Madrid hace mella en Don Julio cuando celebra la fiesta de cumpleaños de Ernesto en casa, a la que muchos asistentes envían cartas disculpando su ausencia. Sin embargo, el episodio más desagradable se produce en las Cortes, cuando el adversario político de Don Julio, el vizconde de Nebreda (Fernando Sancho), le desautoriza en asamblea general utilizando una canción de moda referente al incidente de la cacería entre su mujer y su protegido. Ernesto reta al vizconde a un duelo, aunque es Julio el que se bate con él una vez enterado de las intenciones de Ernesto. Teresa acude a éste en busca de ayuda, pero ya es demasiado tarde; Don Julio está herido de muerte y su

hermano (Juan Espantaleón) y testigos piden auxilio a Ernesto. Allí, en su casa, descubren a Teresa, y Don Julio se muere en brazos de su esposa dando por hecho su infidelidad: “*Nunca creí que la gente tuviera razón*”. Repudiada por su familia política, que no accede a su deseo de velar a su marido (“*¡Tengo que estar a su lado!*”) a Teresa sólo le queda Ernesto, que la insta a que mire en lo más profundo de su corazón y entienda que la mala voluntad de la gente ya no significará nada para ellos ahora que están juntos³¹.

La elección de la protagonista femenina en esta película no sorprende si tenemos en cuenta los casos anteriores, donde las protagonistas eran mujeres fuertes de carácter y con una sólida educación, tanto dentro como fuera de la pantalla. Ana Mariscal significaba eso y mucho más para el régimen a comienzos de los cincuenta: tras títulos emblemáticos como *El último húsar* (Luis Marquina, 1940, con un papel secundario)³², la cinta de corte historicista *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) o la reciente –para la época– *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950), la actriz era sobre todo conocida por haber sido elegida para dar vida a Marisol, la sufrida y ejemplar novia de José Churruga (Alfredo Mayo) en *Raza*³³.

La incorporación de actrices tan conocidas como Ana Mariscal justifica el impulso dado a esta temática tras la guerra civil: la ejemplaridad de la conducta contraria a las protagonistas “descarriadas” disculpa la inserción de protagonistas femeninas con fuerte carácter que pudieran comprometer la estabilidad del sistema. La propia Ana Mariscal comentó en una conferencia que “si acierta a dar a su papel toda la negrura, toda la tristeza y desamparo que acompañan a tales personajes, servirá para resaltar el bien que le es ajeno”³⁴. La falta de alusiones a los personajes masculinos resalta más si cabe su pasividad en la esfera privada; en este caso concreto, en no tratar de desmentir la maledicencia, que las mujeres del círculo de los Villamil no tardan en difundir.

³¹ El blog de *Lady Filstrup*, aunque de forma diletante, estudia el cine español aportando gran cantidad de datos. En uno de sus apartados, aporta datos interesantes sobre esta película en concreto: <http://ladyfilstrup.blogspot.com/2008/09/grandes-repartos-el-gran-galeoto.html>.

³² Primera aparición pública de Mariscal, la película fue rodada en los estudios Cinecittà de Roma.

³³ Nùria Triana-Toribio ha realizado un interesante trabajo sobre Ana Mariscal, centrándose en este pieza clave de su filmografía. Véase Triana-Toribio, 2000.

³⁴ A. Mariscal: “La actriz católica y el cine”, conferencia celebrada en Valencia recogida en *Triunfo*, 18 de octubre de 1950. Citada en Martín Gaité, 1987, p. 34. Véase la necesidad de justificar la inclusión de estas mujeres protagonistas a través de las propias intérpretes; en este caso, Ana Mariscal, principal estandarte femenino del cine franquista.

Ana Mariscal contaba con dos atributos principales: su mirada, distante y cálida a la vez, penetrante, con facciones muy marcadas, al igual que las de las otras protagonistas, adecuadas a los primeros planos; y su voz, con una pronunciación clara y discreta, elevada dicción y ausencia de acento regional, que le confería un aire etéreo e internacional, a la vez que sus fuertes rasgos marcaban sus orígenes españoles. Su voz se convierte en un elemento más de esta banda sonora, que realza su importancia en escenas donde impera el silencio musical. Sus palabras aparecen en forma de monólogos bastante extensos, encuadrados dentro de otro diálogo en situaciones relacionadas con su supuesta infidelidad y, mientras tanto, sus miradas llenan la pantalla y adquieren profundidad envueltas en los números de música no diegética.

Esos silencios de Teresa potencian aún más las características de su voz, que reclaman un nuevo comentario de la protagonista. La música para esta película es estructurada por Parada en 36 bloques, sin contar aquéllos en los que el silencio forma parte de la banda sonora. De acuerdo con la temática tratada, compone 5 temas principales, aunque sólo dos de ellos permanecerán a lo largo toda la película: el tema de amor y el de la murmuración, que une de forma obligatoria a los personajes principales, Teresa y Ernesto, ya desde la cabecera, y otorga protagonismo a las relaciones personales. Además, el tema de la huelga hace referencia a la convulsa situación político-social de la época y el tema del padre potencia –como veré– aún más las diferencias entre Ernesto y su padre, metáfora de la situación política española con la música como tema de debate. Además, Parada añade una célula motivica que denomina “célula del presagio”, intrínsecamente relacionada con los dos temas anteriores (el de la huelga y el del padre) y que antecede a la muerte del padre de Ernesto, Ángel de Acedo. Por último, el tema del honor ilustra a un esposo (en tan sólo dos apariciones) quien, tras no involucrarse en las difamaciones sobre su mujer, se bate a duelo para salvaguardar su honor (el suyo, no el de su mujer) y muere sin creer en la lealtad de Teresa.

Como puede apreciarse en el gráfico del cine de adaptaciones, casi todas las escenas en silencio están relacionadas con el asunto de la supuesta infidelidad de Teresa y, en muchas de ellas, Teresa aparece en pantalla y eleva su voz para defender su honor o el de Ernesto: Teresa en una boutique para probarse ropa ante otras mujeres de su círculo que estaban criticándola (33:52), Ernesto defendiendo el honor de Teresa frente a su marido, y luego ella y Julio conversando sobre la situación (56:40), Teresa en el

salón de su casa con su familia política al enterarse de que Ernesto va a batirse en duelo con Nebreda (1:05:44), o Teresa en casa de Ernesto para disuadirlo (1:08:08) son ejemplos de lo expuesto, donde primeros planos y planos generales de los personajes se alternan, creando mayor ansiedad al espectador.

La voz de Mariscal se convierte en premonitoria al comienzo de la película, en sus actuaciones en el teatro. Su primer diálogo en pantalla (3:09) presenta a la actriz y permite vislumbrar a la mujer en unas líneas en las que propone que los personajes masculinos de la obra clásica representada... *“atormentáis a vuestras mujeres y sólo les dejáis libre el camino del ensueño. Y cuando sueñan tal como sois, violentos, cobardes o grotescos, ¿queréis también que se callen... o que mientan?”*. En el estreno de su siguiente obra, *La novia plantada* (5:33), mirando hacia la butaca vacía de Ernesto, le dice a su padre en la ficción: *“Tú me has dicho siempre que el honor de las mujeres no admite las verdades completas”, “tomad la verdad, toda la verdad, de mis labios antes de que os mate la verdad incompleta de los otros”*. Los papeles de la protagonista sintetizan la acción y promueven una visión de una mujer poco sumisa, aderezada con una indumentaria que deja entrever su escote, desnuda sus brazos y sirve de pseudo-catarsis a la audiencia femenina de la época.

El personaje de Teresa propone diferentes roles no sólo de la mujer en la sociedad de su época, sino de la mujer que pertenece a la audiencia en los años cuarenta y cincuenta. Se extrapolan estas diferencias a las diferencias de clases, en cierto modo de manera similar a como ocurría con el personaje de Lula en *Mariona Rebull*, aunque sin la condición intelectual que posee Teresa, versada en el teatro clásico. Antes de casarse con Julio, Teresa era “La Bisbal”, trabajadora aburguesada gracias al teatro; después, esto le acarrearía convertirse en una aristócrata aceptada en el perímetro social de su marido sólo para guardar las apariencias, como se aprecia en la conversación de varias mujeres en un taller de moda sobre la virtud de Teresa. Pequeña intervención de Julia Lajos, secundaria de lujo del cine español, que actúa de duquesa (35:00):

Duquesa: *¿A quién se le ocurre casarse con una cómica? No hay una sana. Y más un hombre como Julio, que aspira a ser ministro.*

Sobrino Villamil: *Papá siempre se lo dijo al tito. No te cases con esa mujer, que no es de tu clase. (...) Ahora... ¡Toma cómica y toma músico, ea!*

Al contrario que Matilde o Mariona, protagonistas de las películas anteriores, que abusan del lenguaje no verbal en primeros planos gracias a sus marcadas facciones,

Teresa asume el diálogo y elimina el silencio impuesto por la ausencia de números no diegéticos; como señala Triana-Toribio, “Mariscal enuncia más que gesticula su virtud” (N. Triana-Toribio, 2000: 191-92). Ella es castigada al final de la cinta, repudiada por su familia política pese a no haber cometido adulterio. Sin embargo, Matilde no sufre (al menos, en pantalla) este castigo y Mariona muere en adúltera situación, aunque silenciada por su marido y no es repudiada por los de su clase. La supuesta infidelidad de Teresa le impide tener derecho a los bienes de su cónyuge, puesto que a ojos de esa clase social –que nunca la había aceptado realmente– está ya muerta.

El personaje de Teresa y el de Lula ejemplifican roles (en parte opuestos) de la sociedad de posguerra que invita a la dualidad: por un lado, el mundo del espectáculo, que supuestamente viven del resto de los españoles; por otro, quienes promulgan la consagración al trabajo y ayudan a engrandecer España. Tanto los números de música diegética como no diegética colaboran en la creación de este dimorfismo social desde el comienzo de la cinta, posicionando a Ernesto, que intenta forjarse un futuro como compositor, y a su padre, empresario interesado en los avances tecnológicos del mundo industrial. Veamos ahora un ejemplo concreto de esta situación donde se emplea la música para enfatizar la diferencia.

Ernesto viaja a Londres con su padre por expreso deseo de éste y se visiona el modo de producción anglosajón en los muelles de Londres. La música no diegética propone un número de ambientación donde se acentúan el esfuerzo, el trabajo y los avances tecnológicos (8:50). Con una marcada función descriptiva, se mezclan música y ruidos de los muelles y máquinas mediante el empleo de trinos en la madera, *glissandos* en el metal y trémolos en la cuerda, que derivan en una célula motívica compuesta por cuatro negras por grados conjuntos en movimiento descendente que atraviesa todo el grueso orquestal y que resulta inquietante al oído, al tiempo que incisiva. Como ya he desarrollado en *Mariona Rebull*, es constante la alusión al mundo industrial a través de músicas imitativas junto con ruidos diegéticos de maquinaria. Sin embargo, en esta cinta sólo ocuparán el minutaje en el que el padre de Ernesto está vivo, potenciando la citada oposición entre ambos caracteres³⁵.

Durante su visita a la ciudad, Ernesto se detiene ante un escaparate con un piano y se dispone a comprarlo. El número musical de fondo (para piano) es de naturaleza

³⁵ Véase Gráfico 5.1. En el guión musical se encuentran referencias explícitas al empleo del ruido: “Para la escena en la fábrica de Londres, conseguir un efecto musical cerca del *ruido* de la industria” (MP36).

percusiva cuando la imagen vuelve al muelle, entremezclándose con un tema melódico opuesto que recuerda su “sueño” de convertirse en compositor profesional (con la celesta sonando en el número musical, instrumento que se relaciona con el mundo de la magia y los sueños) mientras las máquinas cargan la nueva adquisición de Ernesto, es decir, el piano:

Minutaje	Instrumentación	Plan tonal	Diálogo
9:37	Piano	La (V-I)	Ángel: <i>Ya nadie puede vivir sin tornillos.</i> Ernesto: <i>¡Espera! No tiene chimenea, pero también es una máquina [el piano].</i>
9:44	Celesta, flauta, flautín y cuerda	La (V/IV-IV)	E: <i>Una máquina de soñar.</i> Á: <i>¡Pues cómprala y despierta de una vez!</i>
9:46	Piano (percusivo) y cuerda	La (II-IV-IIb)	[En el muelle] Á: <i>¿Y mi hijo? ¿Dónde está mi hijo?</i> Ayudante: <i>También se ocupa de la maquinaria. Su hijo no necesita capataz.</i> Á: <i>Eso es lo que me preocupa. Mi hijo quiere ser el capataz de sí mismo.</i>
10:01	Piano y cuerda Piano solo	La (I-II-I-IV) La(VI-V/VI-IV-V-6 ^a al-VII)	E: [A los obreros] <i>¡Cuidado!</i> Á: <i>¿Y si se cae?</i> E: <i>Siempre sonaría mejor que una caldera.</i>
10:18	Arpa, piano, vibráfono y cuerda	Fa# (V/V-V)	Á: <i>No tienes remedio, hijo mío.</i>

Destaca el empleo de la instrumentación, sobre todo el piano, que se lleva todo el protagonismo: en estricto sentido melódico, delante de la tienda, donde Ernesto propone su visión de la vida; percusivo, en el muelle y contribuyendo al abierto paisaje sonoro de los ruidos de vapores y grúas. Nótese el cambio de La a Fa #, una tonalidad mucho más etérea y subrayada por el empleo del arpa y el vibráfono que, junto con el piano, recuerdan la proclividad de Ernesto a la ensoñación, ya en el barco de vuelta a España con el mar de fondo mientras el padre insiste en su incapacidad para cambiarlo.

El piano inglés es el símbolo del “pecado” que Ernesto trae consigo de Inglaterra, que lo aleja de su función como empresario y evoca su vida “superficial” y que volverá a interpretar en casa de Teresa y Julio ante Teresa y también los Villamil. Ya en Bilbao, la música impregna de colorido al gris e industrial Bilbao con un *zortzico*, “leve sugerencia regional”³⁶, aunque pronto se vuelve más cosmopolita al encontrarse en el puerto con una bailarina española de la ópera de Viena, Adelina Ruiz, de gira por el norte con *Las ninfas del Prat*. Para este encuentro, en el que también interviene Ángel de Acedo, Parada propone un tempo de gavota y, si el *zortzico* evita al piano, la gavota precisa de éste y del arpa para ambientar el ámbito de trabajo de Ernesto:

³⁶ Así reza en el guión musical (MP36).

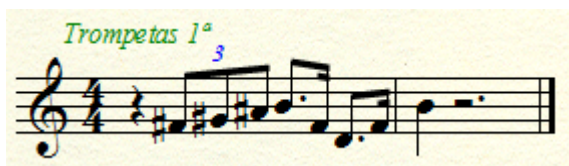
Minutaje	Instrumentación	Plan tonal	Tempo	Escena
10:22	Orquesta completa	Re (I y V constante) Fa(I y V constante) Mi (I-V/II)	Zortzico	Ángel: ¡Bilbao! No ha sido mal año, ¿Verdad Ernesto? Vamos a cambiarle la cara a Bilbao. Ernesto: Primero vamos a lavarnos la cara nosotros, si te parece.
10:45	Flautín y Flauta, Bombo, Arpa, Piano y Cuerda	La (I, V y V/V con áreas del IVb)	Gavota	[Adelina saluda a Ernesto] Adelina: Oye... ¿y tu ballet? ¿Trabajas mucho? Á: Demasiado, señorita. La música le lleva excesivo tiempo.

El piano es importado de Inglaterra y Ernesto se dedica por entero a su nuevo ballet, no cumpliendo las expectativas de su padre, símbolo de la ideología hegemónica. Ernesto prepara *La paloma de oro* con los figurines (11:27), ataviados con una indumentaria que recuerdan al sur de España, a excepción de la primera bailarina (Helga Lina Stern, famosa en la época), con un atrezzo de corte más cosmopolita que se atisba por su cabello rubio (en contraposición al moreno de las demás bailarinas) con un lazo (en lugar del típico clavel en un moño ladeado del resto) y por su ajustado corpiño de escote corazón, que las demás bailarinas no muestran. El número es de marcado carácter andalucista, tocado por Ernesto en el piano que se ha traído de Londres y basado en la escala andaluza. Se trata de un intento por recordar la música folklórica española en números de corte más academicista, que vienen a suplir la ausencia de números diegéticos alusivos al sur interpretados por los lugareños, como sucede en géneros como el cine *de cruzada*. El tesón que Ernesto pone en su trabajo lo reflejan los comentarios de las bailarinas: “*Deja, chica, estoy rendida. Prefiero los empresarios a los señoritos*”.

Su padre, mientras tanto, desayuna despreocupado leyendo los titulares de la prensa, que se centran en la situación política del país y los atentados anarcosindicalistas, bajo el escrutinio musical que propone incertidumbre y peligro. Cuando la cámara se centra en el apartado del espectáculo de su hijo, la música vuelve al número del ballet y Ángel, al saber que no ha dormido en casa, va en su busca y lo encuentra preparando un número con los participantes³⁷:

Minutaje	Tempo	Tema	Instrumento	Características	Escena
12:14	<i>Allegro</i>	-	Cuerda	Re, tresillos continuos	Ángel leyendo
12:21	<i>Violento</i>	Huelga	Trompa, trompeta y trombón	si (I-V-I-IV-V-I)	Titulares 1
12:30	<i>Andante</i>	Ballet	Oboe y clarinete Violín (IV y VI)	Sol (I y IIb con áreas del IV y el VI)	Titulares 2

³⁷ Titulares 1 en primer plano: “El bárbaro asesinato anarquista de ayer. Un ingeniero muerto a tiros en el Arenal”; Titulares 2 en primer plano: “*La paloma de oro*. Ballet de Ernesto de Acedo. Se estrenará en función benéfica”. En *El noticiero Bilbao* (Diario político imparcial).



Ejemplo 5.19. Tema de la huelga

A través de este número musical, que proporciona continuidad a varias secuencias, se sintetizan los planteamientos de trabajo, tanto de Ernesto como de su padre, y la crítica situación político-social del momento; una sociedad que no entiende la postura de Ángel de Acedo, como se aprecia en el diálogo con su criado Pedro cuando se dispone a salir en busca de su hijo, mientras se desarrolla el bloque musical anterior:

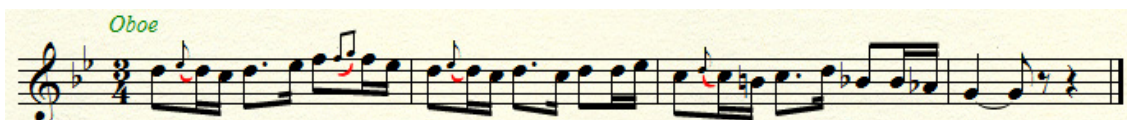
Criado: *Señor, permítame decirle que tenga cuidado. He visto algunos huelguistas mirando hacia la puerta de un modo algo extraño.*

Ángel: *¿Tienes miedo, Pedro?*

C: *Tal vez un poco. Por usted, señor. No debiera ir hoy al escritorio.*

Á: *No hay cuidado, Pedro. Si yo no voy a trabajar... ¿quién les va a dar de comer a los revoltosos?*

Ernesto está tocando el piano, sumido en los ensayos (13:27). A su llegada, el padre de Ernesto posa su mirada en las muchachas que trabajan allí y, ante lo penetrante y fija de su mirada a las piernas de una de ellas, con el tema del ballet de fondo, ésta le dice: “*Bonito, ¿eh?*”.



Ejemplo 5.20. Tema del ballet

Cambiando de tema, insiste en su argumentación:

Ángel: *Siempre se las arreglan ustedes para trabajar mientras los demás están en huelga y viceversa.*

[Plano medio de Ernesto al piano, con un cigarrillo en la mano que le confiere un toque dandy]

Á: *Sigan, sigan. Soy el empresario de todo esto. Vamos, trabajen ustedes para mí.*

[...]

Ernesto: *No puedes enterderlo. Es un trabajo que tú nunca querrás comprender.*

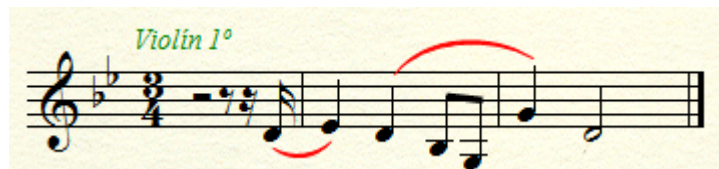
Á: *No hay más que verte. Cualquiera que te vea a estas horas con la noche en claro, hecho un esclavo entre esos titiriteros, te comprenderá mejor que yo.*

[...]

E: *Quieres estorbar mis aficiones.*

Á: *Tus aficiones no, tus escándalos. Nosotros hemos sido todos hombres sencillos, gente de trabajo. En nuestra familia nos hemos reído siempre de los vagos y espadachines, que es lo que me has salido tú. Veremos quién estorba a quién, hijo mío. (...) No te amenazo hijo, te aviso. Te acordarás de tu padre.*

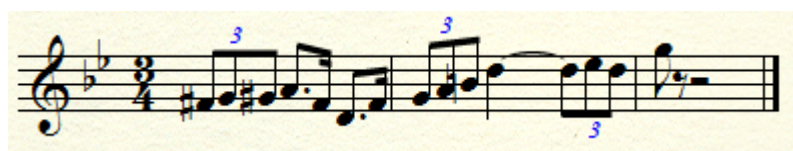
Con estas premonitorias palabras, Ángel de Acedo se marcha indignado ante la postura de su hijo mientras suena el tema del padre (no diegético) y se sube al carruaje (15:00). La secuencia sigue los movimientos de Ángel de Acedo desde que sale del teatro y observa a la multitud, intercambia miradas con el cochero y se sube al carruaje, hasta una panorámica del vehículo por las calles de Bilbao, momento en que se le lanza una bomba, los caballos se desbocan y aparece Acedo muerto dentro del coche. La música presagia los acontecimientos y acentúa los movimientos de la cámara con efectos de *mickeymousing* mediante corcheas picadas que imitan el trote de los caballos contra el adoquinado, movimientos ondulantes de semicorcheas para el lanzamiento de la bomba o ritmo recurrente de tresillos (en lugar de dos corcheas) cuando los caballos se desbocan.



Ejemplo 5.21. Tema del padre

Pero la música aún cumple una función más importante, de naturaleza emocional, que Parada ha venido desarrollando en todas las películas basadas en adaptaciones literarias: crea la atmósfera de opresión perfecta. El compositor propone en formato homofónico el tema del padre con el aviso de Ángel de Acedo a su hijo (“*Te acordarás de tu padre*”) en La, y continúa esta tonalidad durante las primeras y proféticas apariciones de la célula del presagio, que confirman la profundidad de las palabras del padre de Ernesto. Sin embargo, esta misma rotundidad, con los motivos puntillados de la célula y los tresillos, suscita inseguridad ante una plaza de teatro donde los obreros vigilan a Acedo. El cambio a Sib no calma la sensación de inseguridad del espectador, sino que actúa más bien a modo de contrapunto del episodio musical anterior y, de paso, ilustra de forma graciosa el galope del caballo. El verdadero cambio,

a sol, es esperado por el público a modo de confirmación de un presentimiento. La rapidez visual de la secuencia no viene determinada por la imagen, sino por la música: unos movimientos de tresillos en ascenso (que sustituyen las corcheas del trote e ilustran ahora el galope de caballos desbocados) y semicorcheas oscilantes incentivan la sensación de ansiedad. La célula del presagio se escucha durante todo el número hasta el lanzamiento de la bomba, ya que en ese momento deja de ser mera conjetura y se convierte en realidad. En lugar de la célula completa sólo permanece el ritmo incesante de tresillos que inicia y cierra esta célula; ritmo que, una vez desvelado el misterio, continúa difundiendo una sensación de incomodidad visual. Se precisa de la imagen de Acedo desmayado dentro del carruaje para cadenciar en la tónica tras escucharse un entramado armónico de tónica con 6ª añadida y una cadencia que incluye de nuevo 6ª napolitana (IIb-VII-I), con la orquesta entrando de forma paulatina por bloques, que genere un efecto de alivio sobre la audiencia.



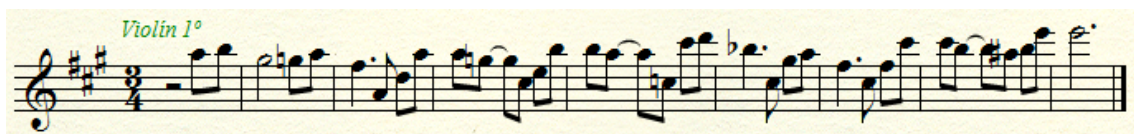
Ejemplo 5.22. Célula del presagio

Tiempo	Tempo	Tema	Instrumentación	Plan tonal	Imagen
5" (15:00)	<i>Moderato</i>	Padre	Violín, viola	La (homofonía)	Ángel Acedo
8"	<i>Poco más</i>	Célula Presagio	Violín, viola	La (I-V-VI-6ªal. - V/V-V)	Exterior (carruaje y obreros)
19"			Violín 2º y 1º Oboe y cuerda	La (I, III, IV y V) Sib(I, III, IV y V) sol (I, IV y V)	Ángel Acedo en el carruaje
10"			Oboe y cuerda	sol (IV-I-V-I) Sib (IIb,IV,VI y II)	Carruaje por la calle
11"			Flautín, Flauta y Violín Viento y Violín	Sib (I) sol (V)	Galope caballo
6"			-	Cuerda	sol (I-IV-VI)
12"	<i>Allegro</i>	-	Viento y Cuerda	sol (II-VI-V/II-IIb-III-V/V-V/VI-V/III)	Cochero al suelo Caballos desbocados
7"			<i>Tutti</i>	sol (16ª añ.-I-V/IV-IIb-VII-I)	Ángel Acedo presuntamente muerto

El tema del padre volverá a escucharse, de nuevo en sol, impregnando la escena de un marcado carácter patético en el lecho de muerte de Ángel de Acedo (16:08). Durante toda la secuencia, en la que dialoga con su hijo y le pide que busque “la compañía de los hombres leales, de los de mi clase” se escucha el tema completo en

violines y violas, seguido de la cabeza del tema en violines en progresión ascendente conforme la conversación adquiere mayor interés. El cambio a do con el mismo tema, que se escucha completo en repetidas ocasiones, finaliza con la repetición del tema en las trompas a modo de “llamada divina” mientras que Ángel de Acedo pronuncia sus últimas palabras: “Señor, tú sabes que he querido *pagar* con mi *trabajo*”.

El tema de amor articula diferentes significados conforme avanza la película: desde un inocente sentimiento que se despierta en Ernesto cuando conoce a Teresa en el teatro, pasando por la referencia a la relación conyugal entre Teresa y Julio o la amistad entre Teresa y Ernesto, a las últimas apariciones para reforzar la unión entre los protagonistas una vez fallecido el marido de Teresa, un amor ya “puro”³⁸. En la continuidad de sus apariciones evoluciona el personaje de Ana Mariscal y, por tanto, sus sentimientos (de un ingenuo amor juvenil a uno maduro sin grandes concesiones a la sensualidad), aunque su última elección la obliga a renunciar al círculo social al que había accedido vía matrimonio; como si su anterior vida en el teatro y su –ahora ya asumida por todos– infidelidad abocasen al personaje a un destino preconcebido por la audiencia desde el comienzo de la película.



Ejemplo 5.23. Tema de amor

Tras los créditos de inicio, el tema de amor se escucha solo en diversas ocasiones, como en el bloque 3 cuando Teresa abre la carta de Ernesto en presencia de Julio (7:34), en tono de alegría y sorpresa, hasta que se marcha a cambiarse y comienza a oírse la voz de Ernesto, donde vuelve a aparecer con un sentido más lírico y poético. También el bloque 27 incluye este tema, al despedirse Severo de Julio y enfocar la cámara *La divina Comedia*, el libro en el que Teresa había escondido aquella carta de Ernesto, prueba irrefutable de su infidelidad (53:32), “muy agudo y dramático”³⁹. Vuelve a aparecer en el bloque 33, con Ernesto instalado en su nueva casa, leyendo la carta escrita tiempo atrás a Teresa y luego arrojándola al fuego y mirando el retrato de ella (1:07:10); y también en el siguiente bloque, mientras habla con Teresa, que ha ido a

³⁸ Recuerdo el guión original AGA (36/4721).

³⁹ Todos los entrecomillados referentes al carácter del número musical son anotaciones del propio compositor.

pedirle que impida que Julio se bata en duelo (1:08:57). El tema del amor se escucha cuando, muerto Julio, ella sigue al coche fúnebre y, al final de la cinta, en el diálogo entre Teresa y Ernesto ante su inminente unión no pretendida, aunque deseada (1:15:13).

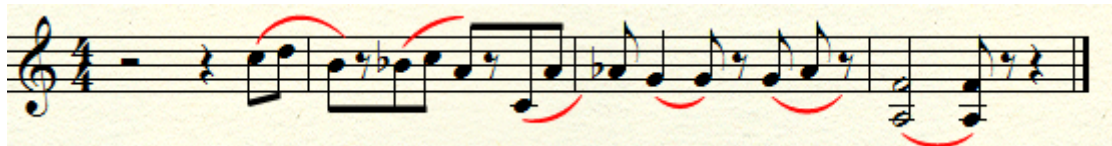
Como ya he comentado, la música relaciona el tema de la murmuración con el de amor, aunque Parada presenta solo el tema de la murmuración en el bloque 24, con un efecto dramático de hojas que caen y revolotean y que simbolizan la propagación del chisme por Madrid (43:15) en sol. Vuelve el tema solo en el bloque 28, durante la fiesta de cumpleaños de Julio en la que se busca “un efecto desolado, angustioso, agrio” (según el guión musical), que adquiere intensidad cuando Julio lee las tarjetas de quienes excusan su asistencia y pide a Teresa y Ernesto que entren juntos de la mano (54:05). También en el bloque 31, donde Teresa le pide a Julio que tire el libro al fuego y él no puede vencer la tentación de no leerlo, con efecto “dramático, intenso, obsesionante, hasta que lo abre” (53:32). Por última vez, aparece una vez Julio muerto, cuando Teresa desea volver a su casa para estar con su cadáver y Severo le niega la entrada: Ernesto la levanta, tema de la murmuración no diegético con carácter “sordo y amargo” (1:15:13).



Ejemplo 5.24. Tema de la murmuración

En el bloque 26 aparecen los dos temas junto con el tema del honor, con un carácter romántico y que enlaza varias escenas. Sin embargo, en el montaje final se obvió parte del bloque y se optó por el silencio antes de que comenzase el tema del honor. Aún así, voy a presentarlo tal y como Parada lo ideó, aunque en la etapa de post-producción se eliminase, para que puedan compararse ambas versiones: con o sin música. El lector observará entonces (al escuchar mentalmente las partes musicales eliminadas) la suma importancia de la música no diegética, no sólo en su función estructural, sino también metatextual y, por supuesto, cómo afecta al *tempo* interno de la película su omisión, volviéndola sustancialmente más lenta. Nótese también, en el cuadro siguiente, las tonalidades e instrumentación elegidas por Parada: ninguno de ellos es al azar. Como se ha visto hasta ahora, las modulaciones del maestro, donde las tonalidades antipódicas o el empleo del acorde de 6ª napolitana para modular (o bien

como tonalidad de destino) son frecuentes, junto con la elección de los instrumentos portadores de los temas, ayudan a la creación de la atmósfera, mostrando la diferencia con las escenas en silencio de los protagonistas.



Ejemplo 5.25. Tema del honor

El tema de la murmuración, dramático e intenso, revolotea por la sala de Cortes desde que Julio finaliza su intervención por las alusiones a la infidelidad de Teresa y Ernesto, y Julio, abatido, debe salir de la sala (50:42). Al igual que la célula del presagio, este tema contribuye a crear una atmósfera de tensión y oscuridad que se cierne sobre los protagonistas, y que las imágenes reflejan con los juegos de planos y claroscuros. Mientras tanto, el tema de amor acompaña a Ernesto cuando éste rompe los papeles en los que menciona sus sentimientos por Teresa. Ese mismo tema, “menos romántico”, continúa hasta que Teresa entra en la habitación y descubre que se lleva con él el retrato de Julio. Mientras conversan, se evoca el tema de honor, clara referencia a Julio (*“Hombres que llevamos nuestra investidura con honor”*), el único en juego en esta película, hasta que Teresa lee el poema sinfónico *El gran galeoto*, que Ernesto había escrito inspirado por ella. Vuelve entonces el tema de amor, “muy suave” hasta el final de la escena, cuando Severo Villamil, junto con su esposa (Mary Delgado) y su hija, los descubren, presentándose entonces el tema de la murmuración. Este tema se corta de manera brusca cuando Severo enciende la luz y cree sorprenderlos en “dudosa” actitud⁴⁰:

⁴⁰ No aparece minutaje en algunos *tempos* porque el resto del número fue eliminado de la versión final. El tema del honor había aparecido en el bloque anterior tras un diálogo entre Teresa y Julio en la que ella le pide: “Julio, cuando ya no puedas mirarme a los ojos como siempre, arráncamelos para que no lo vea”, aludiendo al honor intacto de su marido. Con la nueva entrada del tema de amor se produce el cambio de tempo, de 4/4 a 3/4.

Minutaje	Tempo	Tema	Instrumentación	Plan tonal
50:42	<i>Andante mosso</i>	Murmuración	Clarinete, Viola	Do (IV-V-VI-6ª al.-V-VI-V)
50:59		Amor	Violín 1º, Flauta	Do (V/V-V-I-V/IV-IV-III-V/VI-V/II), Fa (IV-I)
	<i>Mosso</i>	-		Fa (V/V-V-I-6ª al.-V-I-V/III-I-Ivb-V-I)
				Fa (6ª it.-V-VII-IIb/V-VII-6ª al.)
51:58		Honor	Violín, Viola, Cello	Fa (V-II-VII), Reb (V-I-V/V-V-I)
¿?		Amor	Violín 1º	Reb (V-I-IV-I), sol (V)
¿?		<i>Allegro</i>	-	
¿?		Murmuración	Clarinete, Viola	Violín, Fa (V-I-IV-V), fa (I-IV), Fa (idem)
¿?		Amor	Flautín, Trompeta, Viola	Flauta, Violín, Fa (V/V-V-I-V-I)

Tras haberme centrado en los bloques de música no diegética, pasaré ahora al análisis de los bloques diegéticos y su relación con la idea de España que tenía el régimen, algunos de ellos ya mencionados al referirme a la personalidad de Ernesto y que resumo a continuación. En la cinta se concede gran importancia a la articulación de significados alrededor de la idea de “lo español” (con lo regional, lo cosmopolita y lo colonial) y la necesidad de impregnar todas las zonas musicales de la película con ella: el norte de España se vislumbraba a través del *zortzico* que anuncia la llegada de los Acedo a Bilbao en un número no diegético; a pesar de la gavota, de aires más cosmopolitas, el hecho de ser española la bailarina articula la imagen colonial de España; a continuación se muestra a Ernesto preparando su ballet, número musical de corte andalucista que resume la unidad nacional ante “el sentir” español (lo general a través de lo particular); y, por último, el *schotis*, que recrea las turbias relaciones entre Teresa y Ernesto, refleja la socarronería y los ritmos –no sólo musicales– del Madrid más castizo que no se había atisbado en *El escándalo*. Sólo el *zortzico* y la gavota se presentan mediante música no diegética. Recurso muy utilizado en esta década, su funcionalidad justifica su empleo desmesurado: en el caso concreto del *zortzico*, el llamado “color local” no sólo cumple una mera función narrativa, sino que estructura la diégesis, proponiendo continuidad al texto fílmico y generando una sensación de

cercanía emocional (sobre todo en el público americano), a la par que identifica al público español con su lugar de origen. Esto ocurre del mismo modo en otros géneros cinematográficos; así, la muñeira no diegética que ilustra musicalmente la llegada del comandante Churruca de vuelta de la guerra de Cuba en *Raza* no sólo presenta Villagarcía de Arosa, sino que envuelve la escena de recuerdos, anécdotas y circunstancias que se agolpan de forma no directa en la mente del espectador potenciando su vinculación emocional (la de la audiencia) con la imagen a niveles muy profundos ante unos géneros no tan valorados por el grueso de la audiencia como otros, caso de la zarzuela.

De entre los números musicales diegéticos, con el ballet ya analizado, destaca el *schotis* de la maledicencia (41:36) como contrapartida a una visión más elitista y elevada de la música, aunque también de claras referencias españolistas y que ejemplifica el carácter del Madrid más chulapo, que engloba a todas las clases sociales, pese a que las altas intenten negarlo⁴¹. La composición es original de Parada (aparece entre sus manuscritos firmada); es poco frecuente que Parada componga música diegética para las películas aunque, como ya he argumentado en el capítulo 3, el autor de los “fondos” también se concede licencias con cortes musicales de carácter popular urbano de la época que recuerdan su trabajo en la revista o el género chico.

La música, pasión de Ernesto, es la excusa de la clase alta madrileña para extender la maledicencia. Mediante un *schotis*, que penetra en todos los estratos sociales (conscientes o no de su significado), se propaga la calumnia. La música diegética, por su poder de convocatoria en el presente filmico, subraya la situación en *De campo ¿eh?*, con referencias explícitas al episodio acaecido durante la cacería, en la que Julio recibe un balazo y Teresa y Ernesto se pierden por el campo. En la película se muestran diferentes grupos sociales interpretando, en un montaje de imágenes, la primera estrofa y estribillo del *schotis*, precedido por una escena en la que los creadores, hombres del círculo social de Julio, bromean sobre la popularidad de su “obra” (41:13):

- *No diremos que es una égloga de Fray Luis, porque lo que esto es, es una bomba.*
- *Hay que publicarlo en El independiente mañana mismo.*
- *No, esto se publicará cuando tenga música.*

⁴¹ La mujer de Severo le impide tocar al piano a su hija el *schotis*, que ya se había aprendido, aunque ambas contribuyeron en gran medida a la difusión de las habladurías.

- *Trae, de eso me encargo yo. Dentro de dos días lo cantarán los ciegos. Palabra.*
- *¡Y los mudos! Ya verás qué éxito.*

Bajo los titulares “*Schotis* del maestro Guillón. Letra anónima. Obra nueva” se presenta la pieza a cargo de una pequeña orquesta de cámara, formada por cuerda, flautín, flauta, trompeta, trompa y piano. El número, en Fa y con una breve concesión al área del IV (Si b) hacia el final, cuando entran en escena personajes típicos de la cotidianeidad de la vida madrileña, viene estructurado según el siguiente esquema, en el que se presentan las diferentes partes del montaje final⁴²:

Minutaje	Intérprete	Tonalidad	Letra ⁴³
41:36	Músicos	Fa	Introducción instrumental sin 1ª estrofa: Si vas de campo llévate al mejor amigo y dale todo cuanto pueda apetecer. porque si el campo lo hizo Dios p’a estar tranquilo tu amigo te lo habrá de agradecer.
42:02	Asistentes		Si vas de campo llévate al mejor amigo y dale todo cuanto pueda apetecer. si se resiste para no cazar contigo llévale, llévale, llévale.
42:13	Chulapa		Si vas de campo llévate al mejor amigo y dale todo cuanto pueda apetecer. si se resiste para no cazar contigo llévale, llévale, llévale.
42:33	Criada	Sib	Llévale la cesta, llévale el morral, mas vigila el cañón de la escopeta que el demonio las carga por detrás.
42:36	Panadero		Llévale la cesta, no digas que no
42:40	Cochero		que si pierdes en el campo un buen amigo siempre puedes encontrarte un perdigón.
42:45	Organillo		
42:48	Silbando		

Para finalizar, un hombre orquesta repite el tema principal en la calle, que oye la sobrina de Julio Villamil desde el balcón y, tarareándolo, se dispone a tocarlo en el piano de casa. Su madre, que la escucha, le cierra el piano de golpe y le exige que pare: “¿Tú has visto lo que tocas?”. Pese al intento por unir diferentes estratos sociales a través de la música, y con el pretexto de la consanguinidad, unos pocos pertenecientes a la alta aristocracia o clase alta –que nunca ha aceptado a Teresa– dan origen a la letra de la canción y, asimismo, encargan ponerle música. Pero son el resto de las clases sociales

⁴² Se invirtió el orden de los compases 1-12 en la introducción instrumental, divididos en grupos de 4 compases. Los cuatro primeros proponían una introducción con ritmo de tresillos en la cuerda y los dos siguientes grupos incluían el mismo tema del *schotis* repetido. Parada propone tocar los compases 9-12 (tema inicio *schotis*) seguidos de 1-4 (tema tresillos) y omite el segundo grupo. El oyente puede notar un pequeño corte que separa los dos primeros grupos de 4 compases, antes del inicio del ritmo de tresillos.

⁴³ Véase número completo (Ejemplo 5.26). La negrita se corresponde con la letra omitida en el montaje final.

quienes la cantan y tararean en su vida diaria: el orden social queda así reforzado a través de la música.

Véase la diferencia con las películas anteriores, donde la pertenencia a un grupo social viene, entre otras cosas, definida por el tipo de música diegética que se escucha: en *El escándalo*, suenan los vales de corte vienés en grandes salones de fiesta con invitados distinguidos; mientras, en *Mariona Rebull* suenan el vals de las flores y *Aída* en las *soirée* y el Liceo, si bien en *Mariona Rebull* escuchan los protagonistas una charanga, aunque la actitud sarcástica de los Rebull y sus invitados ante la falta de gusto musical de los asistentes potencia la diferencia. En *El gran galeoto* ocurre algo parecido, aunque con una pequeña diferencia: en este caso, la aristocracia no es caracterizada musicalmente (sólo los números interpretados por Ernesto muestran su origen noble, pero no hacen referencia a un grupo social concreto, sino a su familia), pero es la que decide qué le gusta al pueblo.

Violín 1º

Si vas de campo llévate la me-jor a mi-go y da-le to-do cuan-to pue-dala-pe-te-cer, por-quesi el campo lo hizo Dios pa les-tar tran-qui-to, tula-migo te lo hará de la grade-cer. Si vas de cam-po llé-va-te la me-jor a-mi-go y da-le to-do cuan-to pue-dala-pe-te-cer, si se re-siste pa-rano ca-zar con-ti-go, llé-va-le, llé-va-le, llé-va-le. Llévale la ces-ta, llé-va-le el mo-rral, mas vi-gila el ca-ñón de la esco-peta, que el de-monio la carga por de-trás. Llévale la ces-ta, no digas que no, que si pierdes en el campo lumbuen a mi-go, siempre puedes en-contrar telun per-di-gón.

Ejemplo 5.26. Schotis De campo ¿eh?

5.1.4 A modo de cierre

La creación de un cine nacional no sólo se canalizó a través de los grandes episodios del cine histórico de Cifesa, sino que las adaptaciones literarias fueron un gran estímulo para el régimen. Películas como *El escándalo*, que contaron con presupuestos importantes, fueron tratadas de igual modo que las superproducciones de Orduña y con el valor añadido de un guión basado en clásicos de la literatura, no ya española, sino universal:

“Un cinema nacional será siempre aquel que de un modo más sucesivo y más a salvo de contingencias oportunas nos dé en celuloide una visión profunda, estremecida de amor y de inteligencia, del panorama moral y físico, de la causa y de la entraña de lo nacional. (...) El cine español ha ganado con él [*El escándalo*] una batalla importante y trascendente. Por la realidad de hoy y por el compromiso —exigente y riguroso— del mañana.”⁴⁴

Como señala Elsaesser y recuerda Labanyi, el melodrama cobra fuerza en momentos de cambio, tiempos de conflicto entre la esfera de lo público y lo privado (J. Labanyi en U. Sieglöhr, 2000: 189). La situación del hombre poco activa en el ámbito privado es patente en la figura del empresario Joaquín Ríus, quien amó a su padre y su mujer y perdió a ambos entregado a la empresa familiar, que su mujer acabaría aborreciendo. Su incapacidad para desarrollar pasiones en la esfera privada por su dedicación a la vida pública y ante la incompreensión de su familia, puede interpretarse como una metáfora de la situación nacional tras la guerra civil. El empleo de ruidos como parte de la banda sonora (o la imitación de ruidos como el de la fábrica de los Ríus mediante el *mickeymousing*) junto con los juegos de claroscuros y diferentes tipos de planos contribuye a la creación de una atmósfera asfixiante que se desarrolla tanto a nivel de auditivo como visual.

Las diferencias de clase se explicitan a través de gran parte de intertextos de música clásica de repertorio, un toque sofisticado al alcance de todos los públicos con la *Pastoral* en *El escándalo* o el *Vals de las flores* en *Mariona Rebull*, presentes en escenas clave para el desarrollo de la acción, precedidas de música diegética/extradiegética. La música diegética “académica” propone ambientaciones elegantes y subraya las diferencias de clase, mientras que la diegética “popular” hace referencia a cuestiones moralmente reprochables: la charanga en *Mariona Rebull* sirve

⁴⁴ “Crítica *El escándalo*. La conjunción del empeño y el logro”. No consta publicación. Archivo Personal Manuel Parada.

de contrapunto argumental a la relación extramarital entre Mariona y Ernesto, mientras que el *schotis* de *El gran galeoto* alude de forma directa a la supuesta infidelidad.

La temática de las relaciones personales (sobre todo a nivel sexual) es tónica general en este tipo de cine y no supuso problema alguno para la censura, siempre y cuando se eliminasen escenas “altamente peligrosas”, como la citada en el análisis anterior en la cual Mariona Rebull comienza a desvestirse en la intimidad de su dormitorio frente a su marido. Lo no visto se convertía entonces en lo inexistente y superaba la censura (tanto de guiones como previa a su exhibición), de modo que la música se convertía en un terreno dado a las insinuaciones a favor o en contra de la ideología dominante.

La música, en definitiva, expone lo que la imagen calla y propone una escala de grises en la que se define, entre otros, qué es bueno o malo para la sociedad a través de una pragmática función metatextual, en la que se indican pautas de comportamiento a seguir. La música, entonces, propone soluciones a prácticas socio-personales concretas que la imagen insinúa –gracias a ella–, pero no desvela.

5.2 El drama rural en Asturias: *Las aguas bajan negras*

Como señala Castro de Paz, el único género cinematográfico en España sustancialmente ligado a la dictadura es aquel que el autor denomina *pseudohistórico* (cine “de barbas” o “de fazaña”), también denominado drama rural o melodrama campesino (J.L. Castro de Paz, 1996: 177). No es ámbito de este trabajo plantear las diferencias entre las citadas terminologías (algo de lo que se han ocupado autores como González Requena), sino mostrar las características de un género que bebe del melodrama y narra de manera sesgada parte de la historia de España. La presencia de la iglesia como potenciadora de los valores más reaccionarios de la sociedad rural y su función como mediadora del conflicto que suele acompañar a estas cintas (personal o social) moldean una tipología en la que se propone “un fosilizado discurso regional, inmovilista y edulcorado, dispuesto siempre a cantar las alabanzas de los imperecederos y recios valores y tradiciones regionales de los pueblos de la Patria” (J.L. Castro de Paz, 1996: 179). Estamos ante una tipología que propone una condicionante mirada urbana sobre ese mundo rural de cartón piedra “que traduce los sistemas de valores, pero también los gustos de la ciudad”, dando lugar a una estrecha relación en la que “la

ciudad pone el discurso y nombra, y el campo, a su vez, es nombrado y se resiste” (J. González Requena, 1988: 14). Tras una breve introducción del contexto de la película analizada, plantearé las características que Castro de Paz considera definen este género cinematográfico, a través del análisis de la banda sonora de *Las aguas bajan negras* (1948), film que José Luis Sáenz de Heredia realizó en Asturias y para el que contó con un nutrido reparto, en el que se encontraban Mary Delgado, Raúl Cancio, José María Lado, Tomás Blanco y Fernando Fernández de Córdoba, secundarios de lujo en la época, además de los personajes principales interpretados por Charito Granados, Adriano Rimoldi. Con guión de Carlos Blanco, la película fue producida por Colonial AJE.

El emigrante asturiano y productor Jesús Rubiera⁴⁵ comenzó a hacer cine en 1945, produciendo *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946). Su obra literaria favorita resultó ser *La aldea maldita*, obra de Palacio Valdés que ya había sido llevada al cine por Florián Rey con ambientación castellana⁴⁶. Para no confundir *La aldea maldita* con *Las aguas bajan negras*, se optó por este título que referencia a la minería y el río Nalón, fundamental en el cambio del mundo agrícola-ganadero y el desarrollo económico asturiano, película que tuvo gran éxito en Asturias e Hispanoamérica y a la que se otorgó el quinto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

El rodaje de la película resultó muy lujoso y, sobre todo, costoso para la época. Rubiera quiso contar con el mayor número de exteriores posibles, con lo que se eligió a un nutrido grupo de profesionales para la filmación. Las condiciones climáticas de la región dificultaron el rodaje, pese a que el equipo se trasladó desde Madrid en el verano⁴⁷. Como señala Lorenzo Benavente, a pesar de que la guerra había finalizado, el cine en Asturias seguía dependiendo de Madrid y Barcelona y eso implicaba grandes distancias (J.B. Lorenzo Benavente, 1984: 52), aunque Asturias seguiría siendo útil por su fotografía en largometrajes basadas en obras literarias⁴⁸. Sin embargo, la productora de *Las aguas bajan negras* no recuperó el dinero invertido y significó para Colonial Aje el final de su trabajo en el ámbito de los largometrajes⁴⁹.

⁴⁵ Para una información más extensa sobre Jesús Rubiera, véase Lorenzo Benavente, 1984.

⁴⁶ Para una aproximación al trabajo de Florián Rey, véase Sánchez Vidal, 1992; Imanol Zumalde Arregui propone un estudio comparativo de las dos versiones de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930 y 1942) que puede consultarse en la web: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89867.pdf>.

⁴⁷ El mismo problema tuvo, entre otros, Benito Perojo, quien pretendía rodar en España *La última falla* (1940). Los costes de la producción llevaron al equipo a rodar la cinta en Italia y a ambientarla en Valencia. El hecho de que supusiera menos gastos a la productora rodar en Italia que rodar en Asturias refleja la situación de las comunicaciones en la época.

⁴⁸ Entre otras, *La fe* (Rafael Gil, 1947), adaptación literaria de la obra de Armando Palacio Valdés.

⁴⁹ Para una mayor acercamiento a la historia de la cinematografía asturiana, remito a Lorenzo Benavente, 1996.

En agosto de 1945 se quemó en los archivos que había en un almacén de Riera una cantidad importante de material filmico. No fue ni el primero ni el último caso en España, pero en esta ocasión se pedieron gran cantidad de largometrajes. En el caso de *Las aguas bajan negras*, el actual responsable de la Filmoteca Asturiana, Juan Bonifacio Lorenzo Benavente, y su hermano encontraron una copia en los antiguos almacenes de la productora (Colonial Aje) sin señales de uso⁵⁰. Esta cinta –con cortes de la censura que analizaré más adelante– se depositó en la Filmoteca Española y el homenaje a Jesús Rubiera en 1975 significó el comienzo de la andadura de la Filmoteca Asturiana.

A lo largo de la historia cinematográfica asturiana, diferentes han sido los nombres escogidos para representar poblaciones de la región: entre otras, Lancia para referirse a Gijón; Peñascosa, en lugar de Lastres; y Rubiercos, ciudad imaginaria de la cuenca minera en la que se desarrolla la acción de *Las aguas bajan negras*, como en la novela de Palacio Valdés. La película cuenta con el siguiente argumento:

Durante la guerra carlista Beatriz (Mary Delgado), hija del general isabelino Don Álvaro Moscoso, y Fernando, capitán de las filas carlistas (el gijonés Raúl Cancio), viven un amor imposible. Casados en secreto nueve meses atrás, pues ella estaba embarazada, se encuentran en la casona que la familia de Beatriz posee en Rubiercos (la Fontana) debido a que su padre ha sido destinado a Santiago de Cuba y desea escapar con Fernando antes de su inminente parto. Sin embargo, Fernando es descubierto por los militares en los alrededores de la Fontana y asesinado. Beatriz, desesperada, deja su hija al cuidado de Goro (José María Lado) y Felicia (Antonia Plana), dos aldeados que crían al bebé, Carmina (Charito Granados), como si fuese suyo.

Veinte años más tarde llega a la aldea Don Armando (Manuel Kayser), un escritor nacido en Rubiercos y afincado en Madrid que será testigo de los sucesos a punto de ocurrir. Carmina se ha convertido en una bella campesina enamorada de Nolo (Adriano Rimoldi)⁵¹, un vaqueiro de la braña con el que desea casarse cuando él reúna el dinero suficiente. El problema económico parece resolverse cuando aparecen por el pueblo el ingeniero de una compañía minera, Don César (Fernando Fernández de

⁵⁰ Con la película *Jandro* (Jesús Rubiera, 1964) se dio el mismo caso.

⁵¹ El personaje de Nolo es interpretado por Adriano Rimoldi, que llegó a España debido a la convulsa situación por la que atravesaba su país natal, Italia. Se afincó en Barcelona y trabajó en Emisora Films, propiedad de Ignacio F. Iquino y su cuñado, Francisco Ariza, que importaban películas de la Fox. En la cinta aparece doblado porque no tenía acento español (que no asturiano).

Córdoba), el pagador de la mina, Don Sergio (Tomás Blanco) y el capataz de la misma, Plutón (José Jaspe), para convencer a los aldeanos de las posibilidades del carbón y los beneficios que el progreso traerá a la aldea. La negativa de las fuerzas vivas de Rubiercos trae consigo el enfrentamiento entre mineros y aldeanos, más aún cuando es Nolo quien abre la brecha y decide hacerse minero, desde ese momento rechazado por Goro, padre adoptivo de Carmina.

Mientras tanto, Don Sergio sucumbe a los encantos de Carmina, intentando conseguir sus favores en diferentes ocasiones y con el consecuente rechazo de ésta. Una tarde en la que se encontraba con Don Armando, un minero viene a buscarla porque Nolo ha tenido un accidente en la mina. Asustada, desciende hasta la galería y allí se encuentra con Don Sergio, que le había tendido una trampa. Ella intenta huir y pelean en el ascensor; él queda atrapado debajo de una viga y alguien desde el exterior dispara un rifle y lo mata. Los mineros quieren hacer justicia y señalan a Goro como responsable por sus claras desavenencias con Plutón. A su vez, Goro se encuentra de camino a Oviedo en busca de Beatriz, que ha regresado de Cuba tras la muerte de su padre. Carmina sube a buscar a su padre a la Fontana y reprocha a Beatriz ser la culpable de todos los problemas, puesto que los mineros necesitaban derribar la Fontana para las excavaciones y Goro se había negado a vender la finca. Los mineros llegan al pueblo con la intención de ajusticiar a Goro sin esperar por el juez de Oviedo –que Don César había ido a buscar– y se encuentran con Nolo y Felicia, quien confiesa haber matado a Don Sergio por la seguridad de su hija. Goro intenta matar a Nolo por atreverse a entrar en su casa; el alcalde llega con los aldeanos dispuestos a empezar una pelea (“*la polka*”); y Goro no está dispuesto a perdonar a Nolo por haberse convertido en minero.

Al final, tras el juicio favorable a Felicia gracias a las declaraciones de aldeanos y mineros, Beatriz pide a Goro que entregue la Fontana a estos últimos para resolver los problemas en el pueblo y que, de este modo, Carmina y Nolo puedan casarse. Goro consigue hacer las paces con el ingeniero de la mina y el cura, a quien había acusado de apoyar a los mineros y Nolo es nombrado capataz. Beatriz nunca le cuenta a Carmina su verdadero origen, para consuelo de Goro y Felicia.

El eje vertebral de la banda sonora de esta película, compuesta por Manuel Parada en colaboración con Jesús García Leoz, viene definido por tres temas principales: los dos primeros proceden del folklore asturiano y se asocian con Asturias (temas del cancionero y de la aldea), más un tercero que representa a la minería (tema

de los mineros). Junto a estos temas se presenta una célula motivica, célula de la Fontana, variación de uno de los temas asturianos, que colabora en la concepción del único *leitmotiv* de la cinta, al que he llamado *leitmotiv* del presagio, y que alude a los amores secretos de Beatriz y Fernando y, como se verá, colabora en la solución de las elipsis temporales. Es constante en la cinta la mezcla de números diegéticos y no diegéticos, que analizaré de manera pormenorizada en algunas escenas concretas, así como los dos cortes censurados antes de su exhibición a nivel nacional –secuencias marcadas en la copia encontrada por Lorenzo Benavente–, ya que ambos incluían música.

La partitura de *Las aguas bajan negras* se encuentra incompleta; aparecen dos paginaciones diferentes no concordantes (escritas a lápiz una y a rojo la otra) y en ambas hay saltos de numeración, conservándose sólo los números de música narrativa o no diegética, puesto que los números diegéticos son parte del folklore regional. Es bastante probable (por otro lado, también frecuente) que el compositor optase por números no diegéticos que, tras el proceso de post-producción, sufrieran diversos cambios antes de la grabación definitiva. De hecho, los números manuscritos analizados no se corresponden, en un buen número de casos, con el cuadro final y los compositores nunca citan a los personajes en los títulos de los números, sino a los actores que los interpretan. Si a esto sumamos diferentes caligrafías, doy por hecho que su colaboración con García Leoz permitió que ambos conservasen manuscritos originales de la música de la cinta, aunque ¿qué necesidad de dos compositores para una banda sonora que no contiene un número excesivo de bloques musicales en comparación con películas como las tratadas con anterioridad? Además, la tradición profesional de Parada, como se ha visto, y su vinculación con los cancioneros de su Salamanca natal como alternativa válida, le habría permitido introducirse en el folklore asturiano a través de cancioneros como el de Torner, sin precisar de ayuda para la composición de los números. ¿Por qué, entonces, dos autores para una única banda sonora? Por otro lado, ¿pudo García Leoz quedarse con parte de los manuscritos? Es bastante probable, puesto que las escenas donde aparece el *leitmotiv* del presagio no se encuentran entre los originales de Parada. Pudieran ser estos números obra de García Leoz.

La música diegética, a partir de elementos del folklore asturiano, sirvió a Manuel Parada de inspiración para crear los números narrativos no diegéticos, culturalmente aceptados por Rubiercos y la audiencia. A través de las siguientes páginas se verá la

capacidad de la música, no para reflejar la acción en pantalla, sino para articularla. La música es un auténtico instrumento de ideologización y colabora en la ilustración de la situación político-social reflejada en la pantalla. Las características que Castro de Paz propone en los dramas asentados en Galicia –*Mar abierto* y *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1946 y 1948)–, filmados en el mismo período que la cinta que nos ocupa, se entienden a nivel visual sólo gracias a la música, tanto diegética como no diegética o extradiegética, influenciada por el folklore de la región, que contribuye a la creación de una semiosfera particular e imbuje al público dentro de esa particular visión metropolitana del campo.

Al igual que Castro de Paz, González Requena ha analizado los componentes que conforman el drama rural, de modo que me basaré en el primero y matizaré estos resultados con aportaciones concretas del segundo, puesto que las líneas generales son básicamente las mismas en ambos autores. Como primera propiedad, Castro de Paz señala la importancia de los créditos de inicio, seguidos de amplias panorámicas, donde la música popular “intenta marcar el espacio mítico donde tendrán lugar los sucesos” (J.L. Castro de Paz, 1996: 181) y se funde con el paisaje asturiano, con las montañas y valles que moldean al omnipresente río Nalón como los ejes centrales de un discurso potenciado por el componente religioso en la voz en *off* del narrador omnisciente, al igual que en *Raza*. El “color local” se presenta en esta ocasión de forma extradiegética mediante una tonada asturiana, como prelude de los hechos y el cantante realiza ascensos o descensos melódicos y matizados con una función narrativa. La evocación del mundo rural resulta evidente:

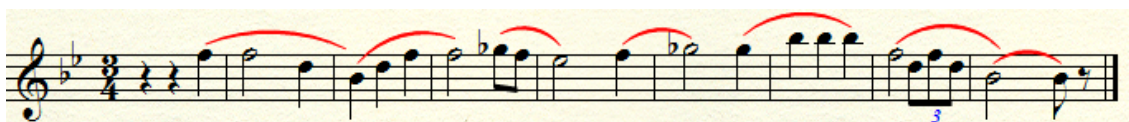
“Esta es la pequeña historia de una aldea asturiana. Se llamó Rubiercos y se extendía en el fondo de un valle por donde corre el río Nalón. [Se introduce la música] Nací en esta aldea y asistí a sus últimos momentos porque la aldea murió. La perdí cuando la ciudad se fijó en el campo y con su fuerza avasalladora cubrió montes, caminos y valles. (...) Rubiercos resistió el embate del progreso con todas sus fuerzas, luchó por los fueros de su tradicional vida campesina (...) y por sus pensamientos y vida tan sencillos como el aire, como el río y como el bosque. Y sucumbió, porque Dios lo había dispuesto así. Porque todo termina y porque la felicidad y el bienestar no está en las cosas mudables, sino dentro del alma de cada uno”⁵².

⁵² Todas los elementos que se analizarán en este apartado se encuentran presentes en esta breve introducción, mientras las imágenes reflejan el trabajo de exteriores realizado por Carlos Blanco. Carlos Blanco (Gijón, 1917) es uno de los principales guionistas del cine español de posguerra. Entre otras, destacan en su filmografía *Las aguas bajan negras* (1948) y *Los peces rojos* (1955), ambas rodadas en Asturias. Visítese la web para una entrevista con el guionista:

Como parece ser norma habitual no sólo en las películas analizadas, sino en la música cinematográfica española, el eje vertebral musical aparece ya en la cabecera de la película⁵³, compuesta por cortes de algunos de los temas indicados:

Minutaje	Tema	Créditos	Imagen
00:00	Asturiano Aldea	Título <i>La aldea perdida</i> Actores principales	Extracción carbón Río Nalón Campo asturiano
00:30	Asturiano Cancionero (menor)	Actores secundarios Raúl Cancio	Campo asturiano
00:46	Material puente	Carlos Blanco Compositores Coros y Vaqueros de Alzada Fotografía y Decorados	Montañas asturianas
1:07	Llamada metal	Operador exteriores	
1:16	Mineros	Estudios CEA Laboratorios Ballesteros Ingenieros sonido Producción	Montañas asturianas
01:38	Asturiano Aldea	Acogida al Crédito Sindical Dirección	Montañas Covadonga Basílica Covadonga

Es evidente la presencia de Asturias como paraíso rural en la concepción de esta película y anteriormente expliqué lo costoso de la filmación de los exteriores, de modo que Parada compuso tres temas principales para gran orquesta derivados de canciones populares asturianas, aunque tan sólo uno de los números populares originales aparece, como se verá, de forma diegética. *Diligencia* (3:07) presenta al comienzo de la cinta el primero de los temas, recurrente a lo largo de la película: se trata de los primeros compases de la canción asturiana *Fuiste al camín de La Pola* que, además de describir el campo asturiano, emplea el *mickeymousing* para el movimiento de caballos tirando de un carruaje por el camino de la aldea. A este tema lo he denominado del *Cancionero*, que en su primera presentación viene precedido de un ritmo mecánico de 2 compases que se repite y modifica, subiendo de tesitura. Es una melodía lánguida y se aprecia una perspectiva de oscuridad en la armonía (comienza en Sib, pero desciende a mib), finalizando en un sib grave cuando el carromato se detiene.



Ejemplo 5.27. Tema del Cancionero

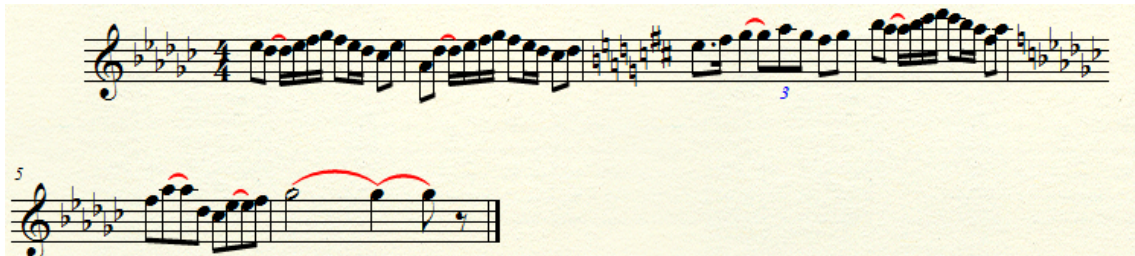
<http://www.portalatino.com/lanzamientos/memoriaviva/CB.html> o el libro sobre su trayectoria, Cobos, 2001.

⁵³ No se encuentra entre los manuscritos originales del autor. Es posible que Leoz se quedase con parte del material compuesto.

Además, en la misma escena se presentan otros dos temas sin continuidad en la película, que he denominado Beatriz y Fernando, respectivamente, que se refieren al pasado lejano y triste que la enamorada pareja está ansiosa por olvidar y que la música refleja con instrumentación de viento madera:

Minutaje	Tema	Compás/Tempo	Tonalidad	Instrumentación	Imagen
3:07, 3:58	Cancionero	$\frac{3}{4}$, <i>Allegretto</i>	Sib-mib-Sib	Oboes	Plano carruaje
3:17, 3:39	Beatriz	C, <i>Lento</i>	Solb-Re-Sol	Violines	Llegada casona y apertura casona
4:15, 4:43	Fernando	$\frac{3}{4}$, <i>Menos</i>	Sol-Re	Oboes	Primer plano Fernando

Tras la llegada en carruaje a la Fontana, Beatriz (que no aparece en esta escena en primer plano) ha llamado a Fernando para huir con él al frente carlista, puesto que su padre nunca permitiría su relación. No se sabe, si siendo consciente del embarazo de su hija, el general pide al cochero que se detenga en la Fontana, la casona que la familia posee en la cumbre, para que su hija descansa del largo viaje y se acerque a Rubiercos en busca del médico. Destaca la languidez de la cuerda en el grave, más si cabe con la irregularidad rítmica en el fraseo. Además, se presenta un cambio a cuaternario y la situación exige el empleo de tonalidades antipódicas (Sol b y Re), todo ello en apenas cinco compases.



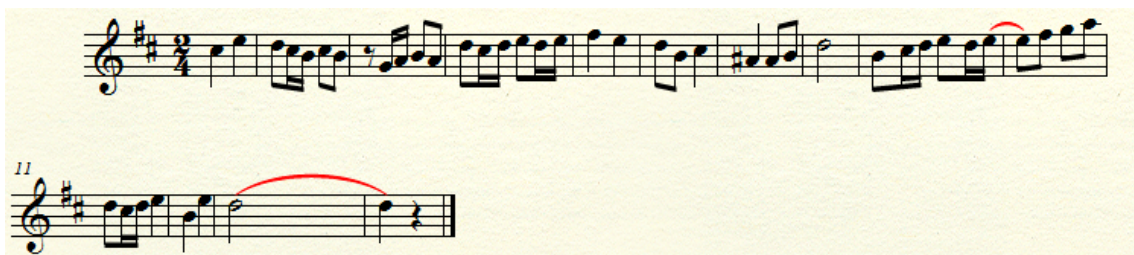
Ejemplo 5.28. Tema de Beatriz

Fernando aparece a caballo y para al cochero, que se dirigía al pueblo en busca del médico. Su tema, en el oboe y en ritmo ternario, propone ansiedad ante la ausencia de Beatriz y da pie a un momento de gran tensión en el *Allegro* final cuando huye, finalizando el número en semicadencia de dominante.



Ejemplo 5.29. Tema de Fernando

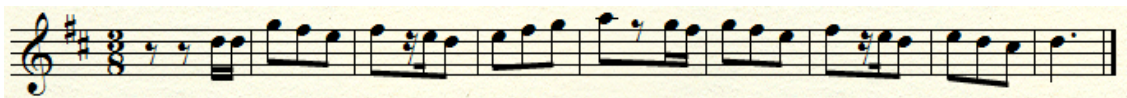
El segundo tema en importancia es el tema de los Mineros, precedido en su primera aparición por un número diegético cantado por éstos a su llegada a los alrededores del pueblo para comenzar con las excavaciones de la mina. Cuando Nolo decide visitar la mina (30:13), se presenta la excusa perfecta para mostrar escenas del trabajo diario en la mina y el causante de la discordia y el odio en el pueblo: el carbón. El tema reaparecerá tras la muerte de Don Sergio en dos ocasiones: cuando el cura intenta detener a los mineros, que van a la aldea para juzgar a Goro (1:30:57); y, tras el intento fallido del cura, cuando los mineros avanzan por la aldea y llegan a casa de Goro, encontrándose con Felicia y Nolo (1:34:17).



Ejemplo 5.30. Tema de los mineros (transcripción)⁵⁴

El tema de la aldea, en clara oposición al tema de los mineros, retrata a los aldeanos de Rubiercos y diluye los límites de formato musical al ser el único basado en un tema diegético (18:01) que también se emplea como fondo musical. En domingo la plaza del pueblo ha congregado a todos los vecinos, que observan a un grupo de danza ataviado con trajes regionales de fiesta. Dos mujeres entonan una canción estrófica tocando la pandereta y cuatro parejas bailan en medio de un círculo de gente, situación extraña para la época que analizaré en un apartado posterior. El estribillo de este número, en función narrativa es empleado por Parada para caracterizar a las gentes de Rubiercos, sencillas y tranquilas, sin los apuros del mundo moderno hasta la llegada del progreso, de la mano de la minería. Además, por su carácter jovial y festivo, es también el encargado de aparecer en el número final que cierra la película (1:49:02), consolidando la concepción de forma cerrada de la banda sonora. En la cabecera, el maestro presentaba los materiales que iba a emplear en la obra, anunciando los problemas del argumento, mientras que en los créditos finales se decanta sólo por este último número diegético en versión orquestal en modo mayor.

⁵⁴ Este tema no se encuentra entre los manuscritos de Parada.



Ejemplo 5.31. Tema de la aldea

Los dramas rurales cuentan con un estricto código moral, cuya violación suele acarrear la muerte de algún personaje. En el caso que nos ocupa, esta situación atañe a la figura del pagador de la mina, Don Sergio que, aún sabiendo de la relación entre Nolo y Carmina, no duda en intentar abusar de ella en más de una ocasión, lo que acarrea su pronta muerte. En una primera ocasión, Don Sergio intenta “ganarse” a Carmina saliéndole al paso en el camino del molino, aunque la elipsis de la imagen suaviza la situación⁵⁵ y le resta importancia. En una segunda ocasión, Don Sergio, ayudado por un minero, pretende llamar la atención de Carmina hasta la mina, donde podrá ejercer sobre ella a su antojo.

En el bloque musical que Parada titula *Llega Horna a llevarse a Carmina* (1:07:29) en referencia a Alfonso Horna, intérprete de la escena, el minero enviado por Don Sergio acude a casa de Carmina, advirtiéndole (está acompañada de Don Armando) que Nolo ha sufrido un accidente y la llama constantemente. La música propone diversos cambios de tiempo que se ajustan a las necesidades de la pantalla, aunque estos cambios de tempo no coinciden con los de la imagen, como puede comprobarse en los siguientes gráficos, en los que incluyo tonalidades. La música cumple con una clara función metatextual, presagiando la escena siguiente mediante una célula en el movimiento *Lento*, generadora de ansiedad en los cuadros conectados por el número musical, indicando amenaza y propiciando una situación de inseguridad en el público. Como puede observarse en el segundo cuadro sinóptico, la célula aparece en varias ocasiones, en general al comienzo de las diferentes partes de la secuencia (el tempo *Deciso* puede considerarse una introducción a la escena, antes de enfocar a los personajes); es como si la célula de peligro propiciase el cambio de escena y, así, se volviese imprescindible para la comprensión del conjunto. Por otra parte, la célula, que aparece en el movimiento *Lento*, anticipa de la muerte de Don Sergio:

⁵⁵ Esta escena precede a una entre Carmina y Nolo que fue eliminada, de modo que analizaré ambas de forma conjunta al referirme a los números censurados.

Capítulo 5. Poder

Minutaje	Secuencia	Tempo	Compás	Tonalidad
1:07:39	Carmina y Don Armando en la ventana	<i>Deciso</i>	3/4	fa #
1:07:45	Plano de Don Armando	<i>Lento</i>	6/8	fa#(célula)
1:07:51	[Intro “¿Es usted Carmina?”] El minero habla con Carmina	<i>Andantino</i> (<i>Agitato</i>)	3/4 y 2/4	mi
1:08:08	“No me pregunte. Ya le digo que no se asuste”	<i>Piu mosso</i>	2/4	mi
1:08:19	(Se van). Don Armando habla con Felicia		3/4	mi (célula), Mi b Do
1:08:55	Don Armando ve a Nolo en el chigre	<i>Moderato</i>	2/4	Re (célula)

Minutaje	Escena	Tempo	Tonalidad	Célula (SÍ/NO)
1:07:39	Llegada del minero	<i>Deciso</i> <i>Lento</i> <i>Andantino</i> (<i>Agitato</i>) <i>Piu mosso</i>	fa# mi	SÍ (variación)
1:08:21	Don Armando habla con Felicia.	<i>Piu mosso</i>	mi Mi b Do	SÍ
1:08:52	Don Armando descubre a Nolo en el bar	<i>Moderato</i>	Re	SÍ



Ejemplo 5.32. Célula *Lento*

La primera aparición de la célula en el *Lento* permite que ésta se muestre con mayor brillantez y calma, lo que genera todavía si cabe más ansiedad. Los movimientos ascendentes en semicorcheas, similares a la célula, la recuerdan y, a la vez, imprimen mayor sensación de agitación a la escena, subiendo de registro según cambia la instrumentación:

Minutaje célula	Personaje	Instrumentación	Tonalidad
1:07:44	Minero	cellos y violas	fa #
1:07:48	Carmina	violines 1° y 2°	fa #
1:08:19	Don Armando	violas, violines 1° y 2°	mi
1:08:52	Nolo	violas, violines 1° y 2°	Re

La aparición sucesiva de la célula también propone un orden lógico en el desarrollo de la película y su consecuente desenlace: el minero es el que lleva a Carmina a la mina, con lo que es el detonante de la acción; Carmina baja a la mina y allí es acosada por Don Sergio, que muere en el ascensor; Don Armando descubre al espectador que el pueblo está movilizándose ante la muerte de Don Sergio y fija su

mirada (también de la cámara) en un plano general de Nolo, que será quien finalmente descubra a Felicia como autora del crimen.

La secuencia se corta bruscamente con el ruido del ascensor de la mina, que nos introduce en la secuencia siguiente, Carmina descendiendo en el ascensor en busca de Nolo. El siguiente bloque musical, titulada en los manuscritos *Carmina en la mina* (1:09:44), comienza tras el silencio del ascensor mientras Carmina se adentra en la galería ante la atenta mirada del minero. Suena ruido del ascensor por el minero que sube y la mira con la música no diegética de fondo. Carmina se encuentra con Don Sergio, que le indica de forma irónica que “*Siga, no se detenga*”. La música se va diluyendo entre el ruido del ascensor y la voz de Carmina, que pregunta por Nolo; la música cesa, sólo permanece el ruido del ascensor (1:10:22), que desaparece poco a poco.

Carmina le pega y comienza la persecución, reanudando entonces el bloque musical (1:11:05). Los ruidos, que hasta ahora estaban en primer plano, se desvanecen y sólo permanece la música durante el forcejeo en un plano general. Se vuelve a enfocar a los personajes y reaparece el ruido, más cercano y creíble. En el siguiente cuadro se presentan las escenas de forma esquemática para entender la alternancia de música y ruido y la función expresiva que ejerce el ruido en este entramado que, como ya se ha comentado en casos anteriores, potencia de manera sustancial la sensación de ansiedad de la protagonista:

Minutaje	Secuencia	Música/Ruido
1:09:00	Minero: <i>Si le da miedo, puedo ir más despacio</i>	Intro del ascensor : ruido y diálogo
1:09:46	Carmina se pone a caminar por la galería	Inicio música narrativa
1:10:10	El ascensor sube, ella lo mira desde la galería. Primer plano del minero que desaparece detrás de la viga	Música y ruido
1:10:18	De inmediato aparece Don Sergio	Cese de la música, el ruido después de las palabras de Don Sergio
	Diálogo entre ambos, Don Sergio intenta besarla	Silencio
1:11:05	Carmina intenta huir, se dirige al ascensor Don Sergio la persigue, forcejeo	Música tras la bofetada de ella
1:11:25	Ella coge una piedra de carbón	Música
1:11:28	Don Sergio insiste Carmina le pega con el carbón	Música Ella: <i>Mátame primero, canalla</i>
1:11:44	Don Sergio cae al suelo Carmina observa desde lejos	Ruido del ascensor que vuelve a bajar y música, que continúa
1:11:59	Carmina se sube al ascensor Don Sergio la mira	Música y ruido (ella se sube antes de que el ascensor pare)
1:12:04	Primer plano de ambos	Sólo música
1:12:08	Carmina le da a la palanca	Música y ruido
1:12:10	Don Sergio: <i>¡Carmina, quieta!</i> Él sube al ascensor	Música y ruido
1:12:24	Forcejeo en el ascensor	Música (bajo) y ruido (sobre todo)

	Ella grita socorro	
1:12:36	Plano desde la boca de la mina del ascensor Un rifle asoma y alguien dispara	Música y ruido Sólo ruido tras el disparo
1:12:45	Primer plano de Don Sergio abatido que mira a Carmina.	Música de fondo muy suave Ruido del ascensor
1:12:56	Don Sergio se toca la herida Carmina lo mira asustada Él se desploma	Silencio
1:13:03	La viga de una galería se le viene encima a Don Sergio: <i>¡Pare, pare!</i>	Silencio
1:13:10 1:13:31 1:13:56	Carmina coge la manivela y para la máquina Sergio se separa de la viga por el ascensor Él desploma los brazos Ella cae al suelo y se echa a llorar	Clímax de tensión del nº Música y ruido Cambio melódico de la pieza

Al comienzo de la escena, el ascensor que conduce a la mina a Carmina se entiende como el camino al infierno y genera tensión ante la amenaza que sufrirá la protagonista: muestra la oscuridad de la mina y de las intenciones de Don Sergio. De igual modo, cuando Carmina huye de Don Sergio y se sube al ascensor, las connotaciones son idénticas, puesto que la acción todavía no ha quedado resuelta y la audiencia prevee que Don Sergio intentará subirse al ascensor. El cambio se produce cuando ella para la máquina y evita que Don Sergio quede aplastado por la viga; la música narrativa aporta suavidad de fondo con una clara función expresiva. El ascensor es, ante todo, símbolo de la condena (bajada a la mina, intento de huida), pero luego se transforma en perdón tras la muerte de Don Sergio y en salvación final tras la salida de Carmina de la mina. Que el ascensor de la mina sea el “causante” del fallecimiento de Don Sergio no viene sino a generalizar una situación frecuente en Asturias: la de la muerte en la mina, tema que aparece tratado aquí de soslayo.

Es parte importante del argumento del drama rural la falta de alguno o ambos de los progenitores de los protagonistas, de modo que se obstaculizan las relaciones personales. En este caso, el flashback del comienzo de la película muestra los problemas de Beatriz y Fernando, verdaderos padres de Carmina, por mantener su unión y cómo su intento de huida propició la muerte de él y el abandono de la hija recién nacida en manos de Goro y Felicia. La película cuenta con un *leitmotiv*, el del presagio, y una célula motivica, la de la Fontana, que incorpora un motivo derivado del tema asturiano. Ninguno representa a un personaje concreto, sino a una situación emocional. En el primer caso, la incomprensión fue el impedimento que llevó a Fernando a la muerte. La relación entre Beatriz y Fernando se halla sumida desde el comienzo de la cinta en un

aura sinestra avocada al fracaso que el *leitmotiv* presagia desde su encuentro en la casona⁵⁶:

Minutaje	Escena del <i>leitmotiv</i> del presagio
6:53	El coronel se asoma a la venta para advertir un posible peligro
8:41	Beatriz le cuenta a Fernando que está embarazada
9:20	Los soldados llegan a la casona (diálogo)
10:44	Beatriz con su padre (llamada metal y diálogo entrecortado)
11:31	Beatriz rezando un <i>Avemaría</i> (diálogo)

Beatriz se encuentra reposando en la casona (6:13). El juego orquestal de luces y sombras propicia una idea de lo urbano alejada del mundo rural, a la vez que la música presagia el final del carlista. Fernando se introduce en la casa por la ventana y ella le cuenta que está embarazada (8:27, “*Hace 9 meses, capitán*”). El *leitmotiv* en el clarinete designa aquí lo censurable y pecaminoso, se hace evidente que Fernando debe morir para purgar su pecado y que Cuba es el único destino posible para Beatriz. Sólo su hija va a poder optar a una vida sencilla y alegre y es el precio que ambos van a tener que pagar por incumplir las reglas establecidas.



Ejemplo 5.33. *Leitmotiv* del presagio desarrollado (transcripción)

Fernando es descubierto y debe huir de la casa. Beatriz se asoma al balcón y su padre le narra la persecución al ritmo del *leitmotiv* en viento metal y música de persecución (*chasing music*). Notas largas en la orquesta mientras ella reza un *Avemaría*: ahora el *leitmotiv* hace referencia a su situación (“*Llena eres de gracia*”), su embarazo y la absolución de sus culpas por la pérdida de su amor, que representa el pecado, Fernando. El ascenso de la orquesta al agudo mientras su padre la llama desemboca en un repentino descenso al grave, descubriendo el espectador a una Beatriz desmayada en su habitación mientras su padre sigue: “*No sé qué me gritó al final. Vino corriendo hacia mí, pero el sargento anduvo listo y no le dejó llegar. Ya puedes dormir tranquila*”.

⁵⁶ Desgraciadamente, el número no se encuentra entre los manuscritos del autor, páginas 8-23.

En las dos primeras apariciones del *leitmotiv* no hay diálogos, sólo gestos y miradas. Los amantes aún abrigan esperanzas de estar juntos y criar a su hijo alejados del general y la España convulsa. En el encuentro entre Beatriz y Fernando el silencio impone su protagonismo como parte de uno de los números musicales más largos de la cinta, potenciando el juego de claroscuros en la imagen mientras Beatriz, cansada, reposa en una mecedora (6:13). Este efecto, que proyecta en el espectador una imagen cosmopolita alejada del mundo rural, se ve favorecido por el cese de la música en el primer plano de Beatriz: el silencio adivina el encuentro entre los amantes. Se aprecia en esta escena el buen hacer de García Leoz, quien emplea el recurso del silencio de forma destacada en cintas tan emblemáticas como *El santuario no se rinde* (C. Fernández Cuenca, 1972: 552). Juego orquestal de luces y sombras, ella en la mecedora; es la segunda vez que la música avvicina el final de Fernando. La música cesa al acabar la imagen en un primer plano de ella: escucha ruido y cambia la mirada: viene el silencio.

Pero, a partir de un motivo (toques de corneta de los soldados) en las trompas (9:15), indicando su llegada a la casona, el *leitmotiv* del presagio se entrelaza con las órdenes de los soldados, el intento de Beatriz por hablar con su padre y la misma Beatriz rezando desesperada para que Fernando escape sano y salvo de la persecución. El adulterio femenino no abrigo esperanza del perdón, y a Beatriz no le queda otra vía más que irse a Cuba con su padre y dejar a su hija al amparo de dos lugareños.

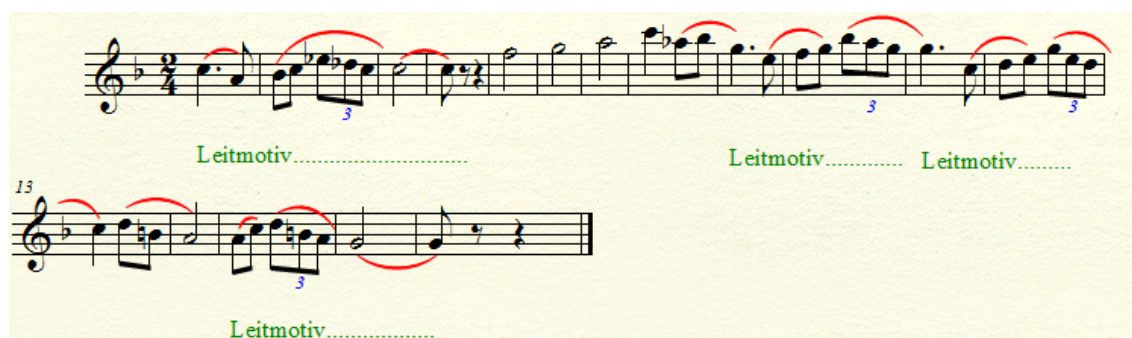
Todas las apariciones del *leitmotiv* del presagio se encuentran vinculadas a la Fontana: al principio de la cinta, cuando Beatriz y Fernando están en la habitación en la casona, al igual que la muerte de Fernando; y, casi al final de la película, en la escena entre Beatriz y Carmina en la misma habitación, que propone la reconciliación de ambas y el derribo de la Fontana. El *leitmotiv* del presagio aparece intercalado en ambos casos con una variación del tema asturiano, que a partir de ahora denominaremos *leitmotiv* de la Fontana, puesto que todas sus apariciones se encuadran en la casona (Fontana), relacionado además motivicamente con el *leitmotiv* del presagio por inversión melódica. La Fontana parece ser quien guía los pasos y el devenir de los protagonistas y tan sólo su derribo trae el consuelo a Beatriz (recuerdos de Fernando), Carmina (problemas entre Goro y Nolo) y Goro (amistad entre los vecinos del pueblo y los mineros).

A través del *leitmotiv* de la Fontana se sintetiza la cuestión amorosa con un escenario común: la casona de la cumbre. La primera vez se escucha en el encuentro

amoroso entre Beatriz y Fernando, tras la primera aparición del tema asturiano acompañando a la carreta en su recorrido hasta la casona. A su vez, el motivo aparece en varias escenas interconectadas por los protagonistas y las relaciones amorosas, bien al principio o bien en la recta final del film, contribuyendo a un final cerrado de la banda sonora:

Minutaje	Protagonistas	Escena
8:38	Beatriz y Fernando (antes del <i>leitmotiv</i> presagio)	Ella confiesa su embarazo
1:26:09	Beatriz	Vuelta de Cuba
1:33:19	Beatriz y Carmina	Carmina maldice la casa
1:39:38	Beatriz y Goro	Resumen del juicio
1:44:35 y 1:34:55	Beatriz y Carmina	Reconciliación

La importancia simbólica de este motivo reside en que es Asturias (pues, recordemos, el *leitmotiv* procede de una variación de una canción popular asturiana) quien unifica mundos irreconciliables, el de carlistas y liberales, representados ambos en la figura de Carmina. Con el motivo de la Fontana se retoma el personaje de Beatriz, tras su vuelta de Cuba, y permite generar en el subconsciente del espectador un sentimiento de esperanza, abandonado tras cobrar protagonismo el *leitmotiv* del presagio en el pasado reciente de la guerra y revivido tras los reproches que Carmina le hace a Beatriz mientras ésta sostiene el gorro carlista de Fernando. El pasado se alía con el presente filmico y se vuelve asimismo esperanzador tras el resumen del juicio que Goro le hace Beatriz, ella sentada en la mecedora, la misma mecedora en la que esperaba con ánimo a Fernando. La importancia de la reconciliación entre madre e hija, en la que Beatriz anuncia el derribo de la casona, se comprueba si reparamos en que trae consigo el desenlace de la historia y un clímax musical: *leitmotiv* del presagio y *leitmotiv* de la Fontana se reconcilian en la misma casa donde todo había comenzado veinte años antes, como madre e hija.



Ejemplo 5.34. *Leitmotiv* de la Fontana ampliado (Beatriz, vuelta de Cuba)

El *leitmotiv* del presagio unifica pasado y presente filmico. El espectador precisa del recuerdo, de lo ocurrido veinte años atrás, al comienzo de la película; debe revivir la situación a nivel emocional. El recuerdo no es suficiente, existe la necesidad del sentimiento. No es sólo el nivel consciente quien actúa, sino el subconsciente o afectivo, a través de la música: al principio de la cinta se instala un motivo musical asociado a una situación que, al activarse de nuevo, genera el recuerdo doloroso del inicio. El motivo de la Fontana provoca de nuevo el sentimiento de esperanza que una vez había existido en el corazón de Beatriz ante la perspectiva de una vida feliz con Fernando que, junto con el tema asturiano del cancionero, aparecen también en el pasado y el presente.

El tema de la minería se presenta con gran protagonismo ya en los créditos de inicio, pero resulta menos interesante a nivel emocional. Sin embargo, también se relaciona con la importancia de la casona; el hecho de que todas las veces que aparece se sitúe la acción en la Fontana, último reducto antiminerero, anticipa la resolución de la acción en la pantalla. El verdadero interés reside en el tema del cancionero, que aparece por primera vez en la escena en que se ve la carreta que conduce a Beatriz embarazada a la casona. Este tema, que parece en incontables ocasiones a lo largo de la cinta, personifica a la Asturias campesina, agrícola y ganadera, todavía virgen. Colabora en la gestación de un bucólico mundo rural y plantea un claro enfrentamiento con el segundo tema, el de los mineros.

En este cine destaca la importancia mediadora de la iglesia, que en esta película se personifica en la figura del Padre Prisco. No debe obviarse que el Círculo de Escritores Cinematográficos concedió a Luis Pérez de León el premio al mejor actor secundario por su papel de cura con la obligación moral de tratar de conciliar las posturas de aldeanos y mineros o, lo que es lo mismo, negociar la nueva situación planteada por la irrupción del mundo urbano en el terreno rural. Como ya he comentado, el padre Prisco arbitra diferentes apariciones del tema de los mineros cuando, enfadados tras la muerte de Sergio, van al pueblo en busca de Goro como principal acusado. Sin embargo, la película cuenta con una secuencia más interesante a nivel audiovisual que propone el distanciamiento entre los dos buenos amigos, Goro y el padre Prisco, a causa de las tensiones provocadas por la llegada de los mineros.

El padre Prisco lleva al ingeniero, Don Sergio y a Plutón a casa de Goro y Felicia, donde Sergio ya se fija en Carmina y donde queda claro que Goro mantendrá su postura de no vender la Fontana. Nolo llega y Goro le dice: “*Pasa, Nolo, hijo mío, y*

diles lo que piensan los vaqueros de esa gente y de su mina endiablada”, a lo que Nolo contesta que ya no es vaquero, sino minero, y comienza el bloque musical (47:40). Una candencia rota en Sol mantiene la tensión ante la partida de Nolo de la casa y motiva el cambio de tempo ante un plano medio de Carmina llorando, que coincide con la presentación del tema del cancionero, tras el que se desarrollan falsas relaciones cromáticas en la cuerda que inciden en la crudeza de la escena. Un motivo por octavas en violines 1º y 2º con ritmo incisivo y estático tras el cambio a cuaternario mantiene la tensión tras el cambio a Mi b, antes de que el cura salga a acompañar a los mineros, confiado en que Goro entre en razón, lo que la música subraya en ritmos de tresillos ligados a corcheas antes del cambio a sol, cuando el padre Prisco entra de nuevo en la cocina.

El padre Prisco, que ve las ventajas de la llegada de los mineros, intenta acercar posturas y termina perdiendo la amistad de Goro. Para el cura no se trata más que dos puntos de vista diferentes, pero para Goro es mucho más: su forma de vida, que se ve amenazada por la llegada del progreso y que aparece de forma contundente, de nuevo, con el tema del cancionero, desgarrador, en mib con un clímax orquestal en primer plano:

Escena	Duración	Agógica	Tema	Instrumentación	Tonalidad
Introducción		<i>Andante</i>	NO	Cuerda	Sol
<i>No soy vaquero</i>	14’’	<i>Menos</i>		Cuerda, Metal	C.Rota Sol
<i>Márchate</i>	2’’			Viento, Cello, Bajo	
<i>Llanto</i>	22’’	<i>Lento</i>	Cancionero Motivo 8 ^a	violín 1º, Oboe Violines	Sol Mib
<i>Exterior</i>	24’’	<i>Poco más</i>	Motivo tresillos	Flautín, Oboe, Violín 2º, Viola	Mib, sol
<i>Cura entra cocina</i>	32’’	<i>Allegretto</i>	Cancionero	Viola	Transición mib
		<i>Lento</i>			
<i>Cartas al fuego</i>	3’’(error)	<i>Lamentoso</i>	Cancionero	Violín 1º	mib
			Motivo’ Cancionero		sol

Además de las escenas con bloques musicales, Parada y Leoz proponen otro componente indispensable en esta banda sonora que acompaña las disputas entre Goro y el padre Prisco: el silencio. Goro y el padre Prisco mantienen tres disputas a nivel visual: la primera mantiene el silencio musical y los ruidos de la puerta de la sacristía actúan de signos de puntuación; en el segundo caso, ya comentado, tras la visita de los ingenieros a Goro, el silencio hace las veces de diálogo; por último, cuando el padre Prisco sube a la Fontana a avisar a Goro de que los mineros lo buscan, música y diálogos van de la mano. Estas conversaciones sintetizan la temática principal de la

obra, los conflictos y posicionamientos de los habitantes de la aldea en torno a la minería. Nótese de nuevo la importancia de la religión, actuando como intermediaria entre el progreso y la vida sencilla del campo; el cura parece dar a entender que opta por un terreno neutral, aunque la realidad es que propugna el desarrollo de la minería y los bienes materiales que acarrearía consigo, tan necesarios para el desarrollo económico de la región y, en definitiva, del país. Veamos el diálogo pícaro en la primera discusión entre Goro y el cura, donde impera el silencio al referirse al progreso (44:46):

- Goro: *El progreso... ¿Y por qué no toma otro camino? ¿Por qué ha de pasar por Rubiercos?*



- Padre Prisco: *¿Es que crees tú que el progreso es una vaca? ¿Crees que puede tomar el camino que a ti se te antoje?*

[...]

- G: *La suerte de esa maldita mina depende de la Fontana. ¡Pues ya está decidida, señor cura! La casona es mía y jamás la venderé. Lástima de progreso... ¿Y sabe por qué lo hago? Porque la casona es tierra de mi aldea y es el lugar donde Carmina podrá rezar y llorar y reír, porque allí lloraron y rieron sus abuelos y sus bisabuelos y ella ha de tener lo que hemos tenido todos. [Sale de la sacristía y vuelve a entrar] Si el progreso tiene hambre... ¡que coma boñiga!* (Ruido de la puerta que se abre y cierra)

El silencio no sólo es fundamental en las secuencias entre Goro y el padre Prisco, sino que es una práctica empleada en esta película de distintas formas, pero un único propósito: que el espectador preste toda su atención a la enseñanza moralizante de la secuencia. Tampoco hay música, por ejemplo, en la escena en que Plutón está leyendo el libro *Historia de una mujer* (1:01:47). En la portada, una mujer lavándose con la falda arremangada y un hombre sentado en una silla detrás de ella observando la escena mientras se hablan. La falta de música realza la conexión entre la falta de moralidad de Plutón y Don Sergio.

El cura también está presente en el descubrimiento del asesino de Don Sergio, cuando Nolo encuentra las botas embarradas (1:21:56) y busca en la casa indicios que apunten a Goro como asesino de Don Sergio. Se retoma en esta escena de nuevo la idea de un motivo profético, de igual modo que en la anterior escena entre Goro y el cura:

Minutaje	Escena	Tonalidad	Instrumentación	Características
1:21:56	Nolo mira la escopeta Ve que ha sido usada Primer plano del cura	re Fa sol	Violín 2º Violín 1º	 Misma melodía al agudo Variante melodía
1:22:14	Primer plano de Nolo Busca en un armario	re	Violín 1º, 2º y viola (ostinato)	Variante en fagot, cello y contrabajo Uso II b (mi b) y V
1:22:26	Cambio de idea No encuentra nada Revuelve entre la leña	Fa		Semicorcheas en madera y en ascendente Repetición
1:22:38	Padre Prisco sigue sus movimientos		Violín 1º, 2º y viola	
1:22:47 <i>La bota</i>	Revuelve entre la leña Encuentra algo Ve las botas (6ª/IV) Están embarradas	re Mi b		Clímax del número Movimiento descendente de semicorcheas a la 6ª alemana/IV
1:23:00	Padre Prisco: “ <i>Me parece que son de Goro</i> ”	Fa Re b		Color oscuro, uso del grave Re b (cadencia final)
1:23:14	Carreta con Goro y Beatriz			Ruido de cascabeles

Se presenta entonces la escena en que Goro, que no conoce lo sucedido, vuelve con Beatriz y su criada (Julia Caba Alba) de Oviedo. En *Llegada Mary a Fontana*⁵⁷ (1:25:52) se aprecian reminiscencias del tema del cancionero, con tintes de amor y nostalgia que recuerdan a Beatriz y Fernando y se materializa en escena al preguntar Goro: “*¿Abro la puerta, señora?*”. Para las secuencias entre Beatriz y Fernando no se escribió un tema de amor, sino que se escribió el *leitmotiv* del presagio, y es a la vuelta de veinte años y con la historia de amor entre su hija y Nolo, cuando Beatriz se permite recordar sin amargura: sólo nostalgia y un amor que vuelve a surgir en la personificación de su hija, y se manifiesta sonoramente con un recuerdo del tema del cancionero.

⁵⁷ Referencia a Mary Delgado, que interpreta el papel de Doña Beatriz. Así figura en las anotaciones manuscritas.

El padre Prisco llega entonces corriendo a avisarles para que no vayan a la aldea porque los mineros están buscando a Goro para condenarle por el asesinato de Sergio. La música cesa al encontrarse con Beatriz. El diálogo entre Goro y el padre Prisco no va acompañado de música, en parte para que se escuche el título de la cinta, recrudecido sin el fondo musical:

- Padres Prisco: *No debes bajar a la aldea. No es ya sólo tu vida la que pelagra, es la de los tuyos y la de Rubiercos. Sabes que nadie te abandonaría. ¿Quieres teñir de sangre el Nalón?*

- Goro: *Las aguas bajan negras ahora. ¿Qué importa que les cambiemos de nuevo el color?*

Castro de Paz insiste en la “formulación del almanaque turístico” (J.L. Castro de Paz, 1996: 183), la falsedad en el intento de emular el mundo rural a través de ropajes que los aldeanos nunca utilizarían en su día a día, acentos impuestos como el del protagonista italiano Adriano Rimoldi y números folklóricos obligados que se adivinan impuestos para dotar de mayor “credibilidad” a las escenas.

Tómese como ejemplo, al comienzo de la película, la segunda secuencia de carruajes en la que se presenta a Don Armando con un aldeano camino de Rubiercos, donde éste le interroga por su procedencia y su trabajo (12:06). De nuevo, el *mickeymousing* sobre la imagen de los caballos al trote y la carreta subrayan la idea bucólica del mundo rural y sus gentes en la voz en off del narrador tras la llegada a la plaza del pueblo: “*La voz de Dios era allí más real, más humana, como dicha pensando en aquellos seres bruscos y sencillos y en aquel cura tan sencillo y tan brusco como ellos cuando llegaba la ocasión*”.

La importancia de la música descriptiva no diegética (y de ahí su abuso en pantalla) estriba en que también se refiere a Asturias, a las montañas y la vida idílica en contraste con el *flashback* veinte años atrás. No hay interrupción temporal, sólo el fundido de la imagen, con palabras referentes a la aldea y sus gentes. El número viene estructurado en diferentes partes en relación con la imagen: en primer lugar, panorámica general de la carretera de Rubiercos, seguida de un plano del interior del coche y planos medios de Don Armando y el lugareño, de nuevo el exterior del carruaje y, por último, la llegada al pueblo, que esquematizo a continuación con los temas musicales:

1. Plano General carretera de Rubiercos

Minutaje	Tempo	Área tonal	Funciones de la música
12:06	<i>Allegretto</i>	La	Ritmo gracioso que propone: 1. Romper con el clima catastrofista anterior 2. Distinguir el <i>flashback</i> del presente filmico 3. Presentar Asturias como territorio virgen



Ejemplo 5.35. Tema del carruaje

2. Interior del coche

Minutaje	Tempo	Área tonal	Funciones de la música
12:15	<i>Bien cantado</i>	La Re (IV/La) Fa# (VI/La) Re (IV/La)	1. Presenta a las gentes de Rubiercos en La con un tema nuevo 2. Intrascendencia de los orígenes de Don Armando y comentarios adyacentes en Re 3. Recuerda el tema del cancionero en Fa#



Ejemplo 5.36. Tema del interior del coche

3. Exterior del coche.

Minutaje	Tempo	Área tonal	Funciones de la música
13:13	<i>Allegretto</i> (1º Tempo)	La fa# (vi/La) La	1. Tema del carruaje al presentar el campo asturiano y sus gentes 2. Importancia de Dios en fa# (3# en menor)

4. Llegada al pueblo

Minutaje	Tempo	Área tonal	Funciones de la música
13:32	<i>Menos</i>	La	1. Tema del interior del coche en la misma tonalidad (Ej. 5.36)

La tradición popular a través de los números diegéticos folklóricos cobra gran importancia en este tipo de cine, y la película analizada no podía ser una excepción. La cinta cuenta con referencias a los diferentes grupos sociales que conforman el imaginario colectivo de las gentes de la aldea: desde la tonada del comienzo de la cinta, pasando por escenas muy breves del órgano en la iglesia tocado por el cura en misa o

del tendero del pueblo en dos escenas interesantes que incluyen cantos en el pueblo en domingo y los mineros trabajando. Además, algunos números diegéticos colaboran con la función documental regionalista del régimen y muestran cantos y bailes de la región, a cargo de los coros de vaqueiros de alzada de Luarca, poco representativos de la zona minera asturiana. Todos los números diegéticos muestran el supuesto folklore de la comarca, a excepción del número de la iglesia. Veamos algunos ejemplos.

En el minuto 18:00 se presenta una estampa típica de domingo en una aldea asturiana cualquiera. En la plaza del pueblo, tras la misa, aparece un grupo de aldeanos cantando y bailando música tradicional, que ya había aparecido en los títulos de crédito de forma no diegética. Los coros y danzas, probablemente extraídas del cancionero de Torner, colaboraban en la creación de una identidad asturiana a nivel nacional propuesta por el régimen.



Ejemplo 5.37. Canción tradicional (diegética)

Como señala Susana Asensio, el propio Torner asume que los bailes de pandero, típicos de los vaqueiros de alzada, aún con diferentes denominaciones, relacionan a Asturias, Castilla y León y sus zonas de contacto, y vinieron a significar un estadio primigenio de la actual jota de las mismas zonas. Si a esto unimos el hecho de que Torner menciona a los vaqueros de alzada en casi todas las piezas por él transcritas y que, aunque no lo explicita, atribuye un más que probable origen común a las piezas asturianas de pandero (S. Asensio Llamas, 2010: 31-32), no es de extrañar que fuese una de ellas la elegida para el número diegético a partir del que luego se elabora un tema no diegético para los fondos musicales

En la escena, dos mujeres ataviadas con el traje típico asturiano de fiesta, una con una pandereta (en lugar del pandero cuadrado) y la otra con la sartén, marcan el típico ritmo de corchea y dos semicorcheas que caracteriza la “canción de baile de pandero”, que Torner recoge con el nº 51 en Luarca (E. Martínez Torner, 1920: 210). Los otros participantes, 5 parejas, bailan mientras el resto del pueblo hace un corro alrededor y participa de forma pasiva: ellas, como ya comenté, con el traje típico asturiano y adornadas con algún que otro collar y pendientes de azabache; ellos, con la montera picona como rasgo distintivo que no abandonan en la película aunque sea día de semana.

El número diegético de los mineros cantando de camino al trabajo es importante porque caracteriza un estadio social que se encuentra a medio camino entre dos mundos: por un lado, el rural, del que muchos mineros provienen; por otro, el urbano que, a través de ingeniero, trae el progreso al pueblo. El tema no diegético de los mineros, sin embargo, se encuentra posicionado en uno de los dos frentes, el segundo, de modo que plantea (junto con el número diegético) cómo “el paraíso rural se opone a la putrefacción de lo urbano” (J.L. Castro de Paz, 1996: 183). Así, la oposición diegético – no diegético o, si se prefiere, música folklórica-académica es una metáfora musical del enfrentamiento rural-urbano que, aunque opuestos, necesitan el uno del otro para su afirmación.

La película encontrada por Bonifacio Lorente incluía, como ya he comentado, dos cortes de censura, el primero de los cuales incluye el número diegético del tendero Martiñán, en el chigre. De entre los números de música narrativa, la orquesta acompañando a los pies de Carmina, tras su caída en la presa debido al acoso de Don Sergio, tampoco fue del gusto de los censores. Tal vez el primer plano en ascenso de los pies y pantorrillas de Carmina saltase la voz de alarma, aunque la escena es en general graciosa y, por la opción musical de Parada, es evidente que el compositor intentaba restar importancia al dramatismo de la imagen con un toque gracioso de tinte naïve propio del mundo rural idealizado por el régimen. En ambos casos se propone *mickeymousing* en sentido cómico como forma de subversión a través de la comedia, que permitía, gracias a la música, ciertas licencias de carácter sensual/sexual.

La censura impuesta a esta película unificó diversas escenas muy interesantes: Tras una introducción de lluvia (50:21), don Armando se presenta en el bar-tienda (típica del mundo rural asturiano) de Martiñán, alabando el nuevo aspecto del local y mencionando la prosperidad que la minería ha traído a su negocio. La cámara muestra a

continuación unas impresiones de mujeres escasas de ropa que los muchachos le habían traído al dueño de Oviedo y, pocos segundos después, don Sergio irrumpe en la tienda de forma brusca mientras la música inicia un nuevo corte no diegético (51:32), durante el cual el capataz de la mina explica que su caballo le ha tirado en medio del barro a causa del mal estado de las “caleyas”. En la escena siguiente (52:18, tras un corte forzado) Nolo visita a Carmina, que se encuentra mojada y en ropa interior en el establo debido –según ella- una caída en la presa del molino. Tras una charla sobre sus ahorros, Nolo sale corriendo con una de las prendas de Carmina bajo el brazo, y Goro le dispara desde lejos con su escopeta sin hacerle daño. Tanto la imagen de las modelos escasas de ropa en el bar-tienda de Martiñán como la de los pies de Carmina antes de su charla con Nolo fueron censuradas. Entre estas dos escenas, cortes musicales diegéticos y no diegéticos confieren a la cinta su peculiar gracia junto con interesantes matices que demuestran la maestría de Parada y García Leoz y la capacidad de maleabilidad de las imágenes a través de la música.

Lluvia emplea el recurso de la imitación del agua de lluvia (como ya hiciera con el galope de los caballos o el movimiento de carretas) al estilo impresionista, con un juego de arpa acompañando el tema en oboes, doblados a su vez por las trompas. El uso del oboe sugiere a la escena una negatividad anticipada por las trompas y coloca a Don Sergio en el punto de mira. Una sencilla instrumentación, aparentemente fondo musical para mostrar a Don Armando caminando por el pueblo bajo la lluvia, convierte este número en un interesante y completo prelude a la escena de Don Sergio. Antes, la lluvia finaliza con Martiñán cantando una canción popular con incipit ¡Ay! *pin pin, dale, dale* (50:33) en tono jocoso, antes de mostrarle a Don Armando la nueva decoración del local. Al contrario que los números diegéticos interpretados en grupo por los coros de vaqueiros de alzada de Luarca, que sirven para mostrar el folklore de la región, el de Martiñán es el único número que realmente muestra la picaresca y socarronería de pueblo asturiano en sentido estricto; apenas 7 segundos de motivo (repetido 2 veces) que redoblan la importancia de la lluvia mientras Martiñán martillea el marco de un espejo.



Ejemplo 5.38. Canción de Martiñán (transcripción)

El chigre continúa como escenario en la aparición de Don Sergio y la música muestra una inestabilidad resuelta en la imagen de la secuencia siguiente. Los presagios musicales, recurso recurrente en el cine de esta época, muestran en esta cinta la dicotomía moral existente entre los personajes, algunos planos en cuanto a cuestiones éticas y morales. La dualidad no se da entre mineros y aldeanos, sino entre personajes buenos y malos como Don Sergio, de una reprochable actitud moral.

Con la indicación agógica *Lento*, la escena de Don Sergio no establece una tonalidad rotunda, sino que transita por La b, si b, sol y vuelve a si b para su conclusión en tan sólo dos compases:

(Don Sergio irrumpe en el chigre y cierra con un portazo)	
(51:34) La b	Martiñán: <i>Caray, ¿tanto llueve?</i> (V/II - II) Don Sergio: <i>Si tuviera peces el riachuelo que mueve el molino, lo llevaría dentro de las botas y hasta de los bolsillos</i> (II - V) M: <i>¿Se cayó al río?</i> (II - V)
6ª francesa para el portazo Pregunta abierta en dominante	
(51:44) La b	D S: <i>Me tiró el caballo</i> (I). <i>Debió de asustarle el ruido de la presa, digo yo.</i> (VII/V)
(51:48) si b	D S: <i>¿Tiene ropa seca?</i> (ciclo de quintas) M: <i>Claro, Don Sergio. Ya sabe usted que aquí hay de todo. Desde salchichón hasta camisetas de felpa, lo que usted quiera.</i> D S: <i>Eso está bien. Pues anda, deme lo primero unos calcetines.</i> M: <i>Sí, señor.</i>
(52:01) sol	D S: <i>Si en esta aldea se cuidase alguien de arreglar las caleyas en vez de gastar el tiempo en maldecir a los mineros, mi caballo no me habría jugado este lance.</i> (6ª alemana - I)
Uso de 3 + 2 corcheas (tresillo) para generar nerviosismo y duda Evasión de los hechos por Don Sergio	
(52:08) Sol	M: <i>Ese camino de la presa siempre estuvo mal. Ahí fue donde se quedó cojo el Godoy.</i> (6ª alemana - II)
(52:13) Sib	M: <i>Mire a ver eso.</i> D S: <i>Por lo menos están secos.</i> (V - I)
Vuelta a la tonalidad de partida, calma aparente en figuraciones más largas	

Sin embargo, se precisa resolver la tensión en la imagen para calmar la ansiedad del espectador, que sucede cuando Nolo visita a Carmina (52: 18). Se reitera la misma idea musical de la lluvia con la llegada de Nolo a caballo y, a continuación, primer plano de los pies descalzos de Carmina, que la cámara lleva a un plano general de la protagonista mediante un ascenso por sus piernas. Música alegre, festiva, graciosa, como la historia de amor entre los jóvenes. La música va aminorando el ritmo conforme sube desde los pies de Carmina hasta su cara en notas largas, mostrando a la

protagonista a la vez que el arpa –que ya se utilizó para ilustrar la lluvia– muestra el cuerpo mojado de Carmina⁵⁸:

Allegretto scherzando

Escena	Tonalidad	Instrumentación
<i>Hórreo. Llega Nolo</i> (‘’)	La (I)	Introducción de viento madera (2 compases)
<i>Charito. Pies</i> (‘’)	La (V-IV-V)	Tema en la cuerda, el arpa tb. marca el ritmo (7 compases)

Nolo encuentra a Carmina en ropa interior, con la ropa tendida, que se ruboriza por la situación y propicia a nivel musical un número basado en variaciones sobre el tema del cancionero, que recuerda la escena de amor entre Chamizo y Tala en *Los últimos de Filipinas*. Parada hace uso de la “melodía infinita” acudiendo al principal tema no diegético, que distribuye entre el clarinete, el oboe y el violín, pivotando entre Fa, La y Do#. En el siguiente cuadro se presenta la conversación entre los jóvenes y las diferentes entradas del tema según el instrumento solista, además de diferentes tonalidades de azul que subrayan la importancia del color tonal, desde una versión más oscura (Fa, tonalidad más terrenal) hasta otra mucho más clara Do# (más etérea).

⁵⁸ En el manuscrito, el autor hace referencia a la actriz protagonista, Charito Granados.

Los disparos de Goro interrumpen a Nolo galopando y suspenden la música. A continuación, suena un tema melódico alegre mientras Nolo parte al galope, con *mickeymousing* del galope que se escuchó al comienzo del número y que le sirve a ella de excusa para vestirse; es decir, se propone un cierre circular: ella aparece primero en ropa interior y el nº se cierra con Carmina vistiéndose mientras se repite el número musical (54:15):

Duración	Título bloque mss.	Tonalidad	Contenido
32"	<i>Pero tu padre</i>	re (I)-Do (I-V-I-i)	Melodía en oboes y clarinetes Melodía en violines y oboes en <i>ff</i>
9"	<i>Coge la ropa</i>	do # (I y V)	Movimiento rápido de semicorcheas y notas picadas en cuerda, fagot y oboe Movimiento melódico ascendente
12"	<i>Corre Nolo</i>	do # (I y V)	Ídem anterior, pero de <i>Allegro moderato</i> se pasa a <i>Allegro molto</i> : incremento rapidez dinámica

Destaca aquí una coda musical, que enlaza con la siguiente escena en la que el capataz de la mina está montando la burra de Celso. Acaba en 55:33 cuando Celso dice: “¿No ven que la troncha?”.

Recapitulando, la música popular refuerza los grupos identitarios de la película y potencia los intereses ideológicos del régimen. Aparece tanto en forma diegética como no diegética, borrando las fronteras entre música académica y popular, entre el pasado (representado en *flashback* como las luchas internas entre carlistas e isabelinos) y el presente (tensiones entre progreso y vida rural), consolidando la idea de una España unida, pero con regiones diferenciadas. Los ropajes tradicionales de la película –tanto de faena como de fiesta– proyectan el ideal propuesto por Coros y Danzas de la Sección Femenina, con unos vestuarios que idealizan el mundo rural al que pertenecía un alto porcentaje de la población de posguerra.

El empleo del tema del cancionero en modo menor, ya desde el comienzo de la película, podría interpretarse como un intento de dotar a la película de cierta dosis de sofisticación, al decir de los personajes, Beatriz y Fernando, con una visión bucólica de la aldea que propone la capital. De este modo, el tema asturiano del cancionero se convierte en algo que, lejos de representar la esencia de lo rural, simboliza lo antiguo, la llamada de la nostalgia: “Quiero enseñar un mundo estancado, pero mucho más feliz

que el que creemos adelantado. Y pretendo que los supercivilizados añoren lo primitivo”⁵⁹.

5.3. El musical folklórico y la resignificación del género chico

El género folklórico es el musical español por excelencia, que incluye la zarzuela filmada, el cine de folklóricas, el cine de niños prodigio al estilo Joselito o Marisol e, incluso, las llamadas españoladas (J. Arroyo, 2000: 71). Influenciado por el sainete, la zarzuela y la omnipresente canción popular (en sus múltiples variantes regionales), el cine de folklóricas se alzó como estandarte de una época en la que mujeres –Imperio Argentina, Concha Piquer, Juanita Reina o Lola Flores, entre otras– y, en menor medida, hombres –Luis Mariano, Antonio Molina o Juanito Valderrama– consiguieron escapar de una situación social y económica endeble para adentrarse en el mundo del cine y alcanzar el éxito, al igual que sus personajes, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. El tema del estrellato ya había aparecido antes en numerosas zarzuelas filmadas de la etapa silente del cine, comprimiendo parte del horizonte de expectación de la audiencia (E. Woods, 2004: 45).

Jo Labanyi sostiene que, pese a las claras diferencias ideológicas entre el estado republicano (de reciprocidad democrática) y el autoritario franquista (un sistema político vertical), el cine folklórico continuó consumiéndose debido a las mismas argumentaciones, lo que llevó el género a una manifiesta situación de ambigüedad conceptual. Mientras el cine folklórico republicano proponía un modelo de cine popular, reivindicando a las clases populares, el cine folklórico franquista incorporaba las clases populares a un modelo de cine populista (Jo Labanyi, 2004: 5-6).

Las folklóricas tendieron el puente entre la esfera pública y la privada; además, el recuerdo de las clases sociales a las que pertenecieron en origen las protagonistas de filmes de público masivo supuso un incremento del disfrute de la audiencia ante esta nueva riqueza en la que no sólo se incluían bienes materiales, sino también la imagen icónica de la folklórica. Por otro lado, la apariencia de estas actrices como “gente corriente”, a pesar de sus nuevas vidas de lujo, acrecentaba la expectativa de la audiencia de alcanzar una meta similar y generaba mayor ansiedad de consumo ante esta tipología (E. Woods, 2004: 51-55).

⁵⁹ Barreira: Entrevista a Florián Rey, director de otras versiones de la novela. *Primer Plano*, nº 555, 3 de junio de 1951. Citado en Castro de Paz, 1996, p. 183.

5.3.1 *La Revoltosa* y la España castiza andalucista

Tras la guerra civil, José Díaz Morales fue el realizador (y guionista) encargado de llevar a la pantalla la primera versión de la zarzuela *La Revoltosa* (1949), que volvería a dirigir en 1963 con Tony Leblanc y Tomás Blanco como secundarios. Producida por Intercontinental Films, la película contó con Carmen Sevilla, Tony Leblanc, Tomás Blanco, Mario Berriatúa y María Bru en los papeles principales. Tras haber realizado metrajes desde 1942 con títulos como *Carita de cielo* (1947), *El capitán de Loyola* (1949) o *Cabellera blanca* (1950). Morales, que se había estrenado antes en el género bíblico, se exilió a México a causa de la guerra civil y rodó allí la primera versión mexicana sobre la vida de *Jesús de Nazareth* (1942), con su propio guión y música de Rodolfo Halffter. De regreso a España, Morales se dedica al cine de manera constante hasta mediados de los años setenta con títulos, géneros y temáticas representativos de la situación socio-cultural española de cada época. Destaca su interés por los ritmos musicales de moda entrando casi en los años sesenta, con *Los chiflados del rock and roll* o *Al compás del rock and roll*, ambas cintas de 1957.

La productora *Intercontinental Films* solicitó el 4 de Agosto de 1949 el permiso de rodaje de la película, incluyendo un primer borrador con el cuadro técnico y artístico que fue modificado a posteriori. Con un presupuesto de 3.249.000 pesetas, la cinta contó con un argumento bastante similar al de la zarzuela original, salvedad de algunos detalles de la vida de los personajes y diálogos, modificados para atraer la atención del público⁶⁰.

Mari Pepa (Carmen Sevilla), planchadora de oficio, vive con su tía (María Bru) y su hermano menor Manolo (Mario Berriatúa), “golfillo y ladronzuelo”, en los barrios bajos de Madrid. Felipe (Tony Leblanc) es un oficial ebanista que sigue a Mari Pepa todos los días a su casa desde hace meses, enamorado de la chiquilla “guapa y castiza, llena de alegría y donaires”, aunque ella no se decide a tomarse en serio los “requiebros amorosos” del galán. El mal comportamiento y los hurtos de Manolo tras obligan a la familia a mudarse al mismo patio de vecindad de Felipe. Tras un encuentro en que Mari Pepa cede a verse con Felipe en la iglesia de San Andrés, se entera de que su hermano ha robado cubiertos de plata de su madre y se los ha vendido al prestamista Don Leo

⁶⁰ AGA (36/04713).

(Tomás Blanco). Abochornada ante la conducta de su hermano, decide no acudir a la cita y planta a Felipe que, dolido y orgulloso, no acepta las explicaciones de Mari Pepa. Acude entonces la muchacha al prestamista en busca de los cubiertos y éste, encantado, la invita al baile de verbena, ante lo cual ella acepta “*deseosa de dar achares*” a Felipe, al que había visto en compañía de una chulapa. En el baile, Mari Pepa baila con los vecinos de patio y gana un concurso de chotis con Felipe, que termina en riña entre Felipe y Don Leo. “Amargado por las veleidades de Mari Pepa”, Felipe tiene una pesadilla durante la noche, de la que surge un ballet “fantástico y maravilloso” en el que intervienen los personajes de la verbena. Esa misma noche, Manolo roba unos pendientes de su tía y acude de nuevo a Don Leo, quien ve en la situación la manera de obligar a Mari Pepa a que se case con él. Ella intenta explicarle la situación a Felipe, pero éste continúa demasiado obcecado en su orgullo como para escucharla y se separan definitivamente tras asistir los dos, junto a la tía de Mari Pepa, a la zarzuela *La revoltosa*.

Manolo se entera de la tristeza de su hermana y acude a Felipe en busca de ayuda para enmendarse, comenzando así a trabajar en el taller. En la cena del compromiso entre Don Leo y Mari Pepa aparece la policía en busca de Felipe como presunto autor del robo, situación ante la que ésta no puede soportar más la presión y rompe su compromiso. Manolo se persona entonces con el inspector de policía, “dispuesto a pagar su falta” y Mari Pepa y Felipe, “desvanecidas todas las trabas que se oponían a su amor”, comienzan una relación en la que la protagonista deja de ser *la revoltosa* para convertirse en la esposa de Felipe.

Carmen Martín Gaité sostenía que “frente a otros países más avanzados por su tecnología o su riqueza, nosotros no teníamos más baza que la de seguir siendo siempre españoles, que consistía más que nada en decir una y otra vez que no queríamos parecernos a nadie” (C. Martín Gaité, 1987: 34). La película cuenta con situaciones curiosas que muestran este posicionamiento a través de la constante del humor, incesante –por otro lado– en los diálogos de toda la película como muestra del sarcasmo y la socarronería del pueblo español, continuando con una característica fundamental de la zarzuela desde el siglo XIX. Sirva como ejemplo una escena al comienzo de la cinta en la que Felipe sale del trabajo y se resguarda de la lluvia (a la espera de Mari Pepa) en un portal. Allí se encuentra con un cartero (Enrique Herreros, famoso cartelista que hizo

un cameo en la película⁶¹) y una oronda señora madrileña (Julia Lajos, secundaria de obligada referencia en el cine de Edgar Neville), que mantienen un diálogo lleno de desparpajo (10:02) sin música sólo para el lucimiento de Herreros y Lajos, guiño a los actores secundarios de lujo de los años cuarenta:

[A Felipe, que está sacudiendo la lluvia de la visera]

- Cartero: *¡Qué bárbaro! ¿Se ha disfrazao usté de regadera?*
- Felipe: *Perdone, amigo, no había reparao.*
- C: *¡Ahí va! [Por Julia Lajos] Qué furgón de cola está entrando en la bruja...*
- F: *Pues a ver si la descarga usté el baúl.*
- C: *Pesa mucho pa un hombre solo.*
- Ella: *¡Ay!, Ave María Purísima, cómo llove.*
- C: *Dirá usted llueve. Son cosas de la estación.*
- E: *¿De la estación? Pues ya podía usté echar una manita.*
- C: *La estación primaveral y acuática.*
- E: *[...] Bueno, hay perros que parecen personas, o viceversa.*
- C: *Lo de viceversa, ¿va por mí?*
- E: *Ay, no sea usté cursi. Lo de viceversa es un símil.*
- C: *¿Un símil? ¿De señora o de caballero?*
- Ella: *¡Ay! Gracioso, pero plebeyo.*
- [...]
- C: *¿Lo de buen mozo es pitorreo?*
- E: *Lo digo por la cuerda.*
- C: *Me tranquilizo, porque daño representa usté diez más que yo.*
- E: *Pues usté es tan viejo que cuando era chico tenía que jugar solo porque no había niños. Y usté no se ría [por Felipe], que se pone muy feo.*
- F: *¿Quién, yo?*
- E: *Usté.*
- F: *¡Ah! Creí que era yo.*

La película recibió la concesión de Película de Interés General en octubre de 1950. Como señala Monterde, el hecho de incluir esta categoría en 1944 no sólo supuso la conformidad ante unas temáticas poco “interesantes”, sino una manera de representar de forma activa temáticas españolas y la exaltación de los valores raciales y ciertos principios morales y políticos (Monterde, 2009: 190-200). Se expone aquí tal y como fue remitida a los medios de comunicación la concesión por el director general de

⁶¹ Sobre Enrique Herreros se ha publicado un libro sobre su trayectoria cinematográfica como cartelista. Herreros, 2007.

prensa de Madrid: “En esta película no sólo destaca su valor artístico y constituye una exaltación de la música española, sino que además se da la circunstancia favorable para la cinematografía nacional de que ha obtenido una acogida señaladamente lisonjera en el público, sosteniéndose en las carteleras de diversas salas de la capital durante un largo tiempo.”⁶²

Lo cierto es que esta rotunda afirmación distaba bastante de la realidad expresada por los delegados provinciales, caso de Valladolid, donde A. Santiago Juárez expone que “valores cinematográficos puros, esta película tiene muy pocos, pero al mismo tiempo para el espectador medio, supone un acierto el resucitar, al amparo de una conocida y grata partitura, una trama sin complicaciones y unos escenarios ingenuos pero afectivos y sentimentales”⁶³. Lo que no puede negarse es el interés del régimen ante una película dirigida a una audiencia amplia de “clase media”, que encontraba en esta adaptación de zarzuela (con el primer papel protagonista de Carmen Sevilla⁶⁴) una continuidad del cine que venía realizándose antes de la guerra y que entroncaba de lleno con los musicales folklóricos protagonizados por Raquel Meller, Antoñita Colomé o Juanita Reina.

Como recuerda Labanyi, Babington y Evans señalan que la obligatoriedad de ciertos números diegéticos confería a la narración grandes dosis de estatismo, debido sin duda a la necesidad de un escenario para la interpretación del número, lo cual dotaba de una naturaleza artificial a este tipo de cine, en el que la audiencia era plenamente consciente de ello (J. Labanyi, 1997: 229): “La música pegadiza que escribiera el célebre compositor español, y el casticismo madrileño de las chulapas y el organillo (...) con un poco de exageración”, sumado a los exteriores madrileños de algunas calles de Madrid que “reflejan bien el casticismo de la época”, fueron el atractivo de una película que, no en pocos casos, estuvo en cartel escaso número de días⁶⁵.

Manuel Parada elaboró la banda sonora basándose, por un lado, en cortes narrativos originales de la zarzuela de Chapí, sobre todo el dúo de los protagonistas, que el director incluye de modo diegético; por otro lado incluyó números diegéticos, extradiegéticos y un ballet (basado en el baile original de la zarzuela) de elaboración propia con arreglos intertextualizados de la zarzuela. La película, influenciada por el

⁶² Nota para prensa y radio, 7 de octubre de 1950. AGA (36/04713).

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Carmen Sevilla “sólo” había aparecido como secundaria en *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) y *Filigrana* (Luis Marquina, 1948) antes de protagonizar *La revoltosa*.

⁶⁵ Informe de la delegación provincial de Valladolid, 18 de abril de 1950. AGA (36/04713).

musical⁶⁶, incluye varios números diegéticos que cuentan con mayor relevancia, entre los que se encuentran los dos números de Mari Pepa (compuestos por Parada, el primero de ellos basado en un tema original de la zarzuela), el dúo de Mari Pepa y Felipe y la guajira (procedentes de la zarzuela de Chapí). Además, la escena del baile de la zarzuela original cobra mayor preponderancia en esta versión cinematográfica, a modo de ballet-ensañación que Felipe traduce en pesadilla. Se emplearon para esta banda sonora bastantes materiales en formato no diegético procedentes de la obra original y adaptados a las necesidades de la imagen, comenzando por la cabecera, que Parada mantiene fiel al preludio original.

Tal y como apunta Labanyi, el proceso de reciclaje es frecuente en el cine folklórico –en este caso la zarzuela–, siendo frecuente la reelaboración de temas que ya habían sido populares durante la República (J. Labanyi, 2001: 88). Tras una introducción del organillo, aparecen los créditos de la Sociedad de Autores Españoles *La Revoltosa*, “inspirada” en el libro de Fernández Shaw y López Silva, con adaptación y diálogos adicionales de Ricardo Toledo y Fernando Merelo. La referencia a la noción de españolidad se aprecia aquí en la necesidad de mostrar la obra como patrimonio cultural nacional; junto con la sombra de la batuta sobre las páginas de la partitura, se atisba la figura del director, Parada, que tiene en esta película un papel predominante y aparece como autor de las “canciones y arreglos musicales” en el mismo crédito que Chapí, tras los protagonistas.

La Orquesta Sinfónica de Madrid se encargó de interpretar una partitura que, en su comienzo, propone el preludio completo de Chapí, precedido por la citada introducción de organillo con un chotis, “color local” que recupera Parada en el baile de la verbena. Tras los créditos de inicio, se perfilan imágenes de edificios bien conocidos de Madrid (2:12), resultado bastante estático debido a la inmovilidad de la escena. Poco después, el cambio de modo del tema del dúo de la zarzuela a mayor (2:46) y el efecto de *mickeymousing* del trote de caballos por las calles con planos generales de edificios importantes favorece el dinamismo de estos preliminares, incrementado por planos medios con *travelling* de Madrid en el clímax musical, que conducen hasta el taller de carpintería donde trabaja –de aprendiz– Felipe, quien pasa la garlopa a un tablón de

⁶⁶ Para un mayor acercamiento a la evolución del género y obras destacadas, véase Everett y Laird, 2009. Destaca para este trabajo el primer apartado, referente a las adaptaciones y transformaciones del género antes de 1940, donde Katherine K. Preston (entre otros) propone las características del musical americano antes del siglo XX.

madera al mismo tiempo que suenan los tres últimos acordes del número, de nuevo a modo de *mickeymousing*.

De los dos temas propuestos en la cabecera, Parada recurre al dúo de Mari Pepa y Felipe en versión orquestal no diegética en infinidad de ocasiones, encanto para la audiencia, que reconoce esta música “por lo que tiene de añoranza para una generación y de curiosidad para otra”⁶⁷. Parada usa y abusa de la partitura de Chapí, intertextualizando números originales en formato (casi siempre) no diegético; más que por cuestiones estructurales, el compositor propone este “sistema” como envolvente para recrear una atmósfera en un momento en el que el teatro musical ha sido eclipsado por el cine en tanto entretenimiento masivo. Apoyado en música preexistente, Parada juega con la función metadiegética por lo que la música calla a las voces y, además, evoca la nostalgia de un pasado reciente y el orgullo de ser español.

Pese a que en los manuscritos Parada estipula qué números originales de la zarzuela Chapí se emplearían en la versión filmica, la versión definitiva sufrió bastantes modificaciones. Parada compuso, además, algunos bloques musicales que no se utilizaron en la versión definitiva. Propongo el siguiente cuadro donde se exponen los bloques musicales de la versión definitiva de la película con su minutaje correspondiente, clarificando si son originales de Parada o intertextos de la obra de Chapí. Cuando la explicación se acompaña de la tonalidad, indico que Parada modificó la tonalidad original de la zarzuela, del mismo modo que indico en negrita los bloques diegéticos o extradiegéticos:

Minutaje	Bloque musical película	Número Parada/Chapí
0:00	Cabecera	Preludio de la zarzuela
6:51	Felipe sale del trabajo	Nº 5, escena XXIII de la zarzuela (c. 30-36)
8:01	Mari Pepa llega a su casa	Preludio (c. anacrusa 91-102) de la zarzuela
11:07	Felipe ve pasar a Mari Pepa	Original de Parada
13:19	Cartel “Se alquila cuarto”	Original de Parada
15:05	Mari Pepa llega a la nueva casa	Nº 2 (c. 16-25) de la zarzuela en Fa
22:56	Los vecinos hacen la corte a Mari Pepa	Nº 2 (c. 16-25) de la zarzuela en Sol
20:11	1ª canción de Mari Pepa	Original de Parada basada en melodía de la zarzuela (Nº 5, escena XXII, c. 30-36)
24:38	Mari Pepa ve a su hermano en la tienda	Nº 2 (c. 48-60) de la zarzuela
27:17	Felipe sale del trabajo para ver a Mari Pepa	Nº 2 (c. 16-25) de la zarzuela ampliado
28:48	Felipe pregunta por Mari Pepa a su tía	Original de Parada
29:29	Felipe llega a su casa	Original de Parada
30:26	Felipe discute con Mari Pepa	Original de Parada
35:22	Felipe en el bar con Viruta y dos mujeres Visión de Mari Pepa	Guajira íntegra, escena XVIII de la zarzuela

⁶⁷ Informe de la delegación provincial de Valladolid, 18 de abril de 1950. AGA (36/04713).

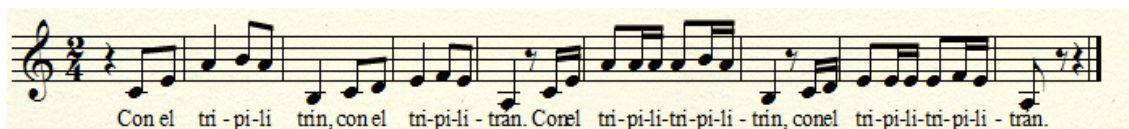
		<i>(Lento y dramático de la guajira)</i>
40:02	Mari Pepa encuentra a Felipe con otra mujer	Tema de la guajira de la zarzuela
40:30	El hermano de Mari Pepa sale de casa	Original de Parada
41:58	2ª canción de Mari Pepa	Original de Parada
44:19	Mazurca de la verbena	Original de Parada
46:28	Felipe y Mari Pepa (misma mazurca)	Original de Parada
50:10	Chotis del concurso	Original de Parada
52:34	Mazurca después del concurso	Original de Parada
54:01	Robo de los pendientes de la tía de Mari Pepa	Nº 2 (c. 16-25) de la zarzuela ampliado
58:20	Las vecinas acusan a Mari Pepa de tontear con sus parejas	Nº 2 (c. 48-60) de la zarzuela
59:20	El policía habla con Mari Pepa	Nº 2 (c. 16-25) de la zarzuela en Sol
1:02:42	Don Leo exige matrimonio a Mari Pepa	Preludio (c. anacrusa 91-102) de la zarzuela
1:05:23	Dúo de La Revoltosa	Original de la zarzuela, escena XXI, nº 4 (falta el principio)
1:12:07	Mari Pepa y Felipe se despiden tras la función	Preludio (c. anacrusa del 99) de la zarzuela modificado
1:15:26	Felipe se despide del taller y habla con Manolo, introducción del ballet	Preludio (c.67-81) de la zarzuela
1:16:24	Escena del ballet	Tema del dúo (nº 4), tema 2ª canción Mari Pepa, tema nº 2, tema inicio prelude, intermedio (nº 3) y partes instrumentales de Parada
1:22:47	Don Leo espera a Mari Pepa	Dúo (c. anacrusa del 24, nº 4) modificado
1:26:14	Felipe llega a la celebración del compromiso de Mari Pepa y Don Leo	Nª dúo instrumental, prelude (anacrusa 91 y ss.) y arreglos de Parada

Parada incluyó bloques musicales no diegéticos que no aparecen en la lista anterior, números de escasa duración que, en general, cumplen con una función estructural, como cuando Mari Pepa llega a su casa tras el trabajo (8:01-8:34). Mención aparte merecen los recuerdos de la primera canción diegética de Mari Pepa (20:11) –que se analizará a continuación–, procedente de un tema instrumental de la zarzuela original que Parada utiliza con Felipe como protagonista: cuando sale de trabajar para buscar a Mari Pepa (6:41) y cuando Manolo le roba los pendientes a la tía y llega Felipe a la vecindad (54:15).

Analizaré a continuación los dos números de Mari Pepa y la guajira (*Cuando clava mi moreno*) por la importancia de la visión de mujer connotan y, a continuación, me centraré en el dúo de la zarzuela y la escena del ballet, precedidos por el baile de la verbena. La primera canción de Mari Pepa (20:11) aparece tras la presentación de Don Leo, que se enzarza en una discusión con uno de los vecinos a causa de los comentarios vertidos sobre su negocio de “roba y venta”. Una de las mujeres, ante la obnubilación de Felipe contemplando a Mari Pepa, les dice: “No regañen ustedes, que me alteran y pueden despertar al soñador”. Aparece entonces un plano en blanco a modo de nubes,

que un paño comienza a retirar y se descubre a Mari Pepa, con delantal, limpiando el polvo de un espejo. Jack Stacey hace referencia a la “transformación semi-mágica de la identificación en pantalla”, en la que la imagen del público femenino es transformada o convertida en la protagonista, una forma más agradable de feminidad (J. Stacey, 2004: 45). Mary Pepa viste delantal sobre un vestido chulapo de hombreras anchas y subido hasta el cuello. Sin embargo, pese a este puritanismo en la vestimenta, se adivina en la protagonista una connotación de subversión en su melena suelta, así como en el escote del vestido, que permite una pequeña abertura de encaje que no aparece en el resto de escenas sin música diegética. Resulta llamativo el hecho de que, salvo en los números diegéticos cantados por Carmen Sevilla, en el resto de las escenas aparece con el pelo recogido en un moño al estilo chulapo. Para suavizar los rasgos atractivos y sensuales de la actriz y su melena negra y ondulada (que la actriz peina delante del espejo tras haberlo limpiado), el vestuario conserva el color blanco, connotación de ternura del personaje y, a la vez, su estricto código moral.

El número musical propone un *tanguillo* en La, con una introducción de 12 compases con *pizzicatos* en flauta, oboe, piano y cuerda con funciones de subdominante, dominante y tónica. La estrofa –que se repite en 3 ocasiones con letra distinta más la repetición de la primera– está formada por 16 compases que preceden al estribillo “*con el tripili-trí / con el tripili-trá*”. En la estrofa se alaba la belleza de la protagonista y se proponen rimas graciosas referentes al lunar de Mari Pepa, el río Manzanares y los claveles mientras los vecinos silban y bailan al ritmo de la canción. La segunda estrofa plantea un cambio a Do#, aunque vuelve a la tonalidad de partida en la tercera estrofa, que repite el planteamiento tonal de la primera. Entre la tercera estrofa y la repetición de la primera, Parada propone un puente con modulación a Re basado en acordes de tónica, dominante y sensible.



Ejemplo 5.39. Estribillo de la canción 1ª de Mari Pepa

Que Felipe silbe el estribillo al compás de Mari Pepa mientras saca brillo a sus zapatos en su habitación resulta poco creíble, al igual que el baile del resto de hombres de la vecindad en el patio –habida cuenta de que Mari Pepa está en su casa con las ventanas cerradas– salvo que se entienda la cinta como un musical. En cualquier caso, la

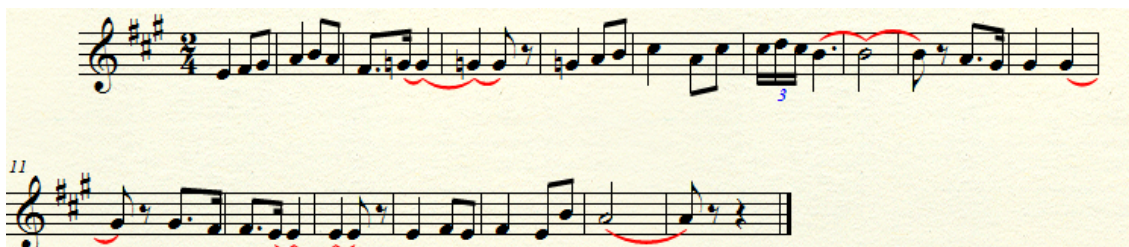
armonía formulada por el compositor sugiere una melodía fácilmente aprehensible por el público y que los mismos protagonistas alientan con su acompañamiento escénico mientras Mari Pepa mueve las manos y da vueltas por toda la habitación cual bailaora de sevillanas de Chamberí.

La segunda canción de Mari Pepa (41:58) propone una visión de la protagonista más evolucionada: de nuevo con el pelo suelto, en esta ocasión añade a su imagen un caracolillo ladeado en la frente; de igual modo, del vestido casto en blanco del primer número, se pasa a una mayor evocación del mundo andaluz al llevar lunares negros sobre fondo blanco y con volantes, que destaca en extremo en los planos medios y generales de Mari Pepa y acentúa el protagonismo de su melena, ya sin los prendedores típicos que sujetaban su moño de chulapa y que había conservado en su primer número diegético. Eso sí, como buena ama de casa continúa con el mandilón puesto –que acentúa sus caderas– y está preparando la comida (se ve cómo corta el chorizo y el resto del compango). En esta ocasión, incluso sale a tender la ropa, y uno de los vecinos (Tiberio) toma de excusa para soltarle un piropo desde la ventana de su casa: “*¡Miau! ¡Miau! ¡Olé las mujeres de su casa! Quien fuera sábana para dejarse colgar*”.

Parada opta por un pasodoble para una escena que, de nuevo, se encuentra fuera de contexto. En el homónimo menor, la, el compositor presenta una introducción instrumental con orquesta completa de 20 compases, igualmente con funciones de subdominante, dominante y tónica. Presenta la primera estrofa dividida en dos secciones, la primera en la (Mari Pepa andando por la cocina) y, para la segunda, propone una modulación al modo mayor (Mari Pepa abre la alacena y busca los embutidos del cocido). La repetición de la estrofa viene precedida por una sexta alemana del IV de La, que precede la vuelta al modo menor. Mari Pepa repite la primera parte de la estrofa (en la) mientras añade el embutido en el cocido –madrileño, supongo– y, la modulación a La ilustra la actividad de salir al patio a tender la ropa mientras Tiberio le “salta” con piropos. En esta segunda parte, que propone otro tema para el pasodoble, Parada intercala, junto con las funciones básicas de I, IV y V, las sextas napolitana y francesa y la dominante del IV rebajado, que aportan algo más de intensidad al texto de Mari Pepa, que recuerda que acude a la verbena para escuchar las serenatas del hombre que quiere.



Ejemplo 5.40. Canción 2ª de Mari Pepa (tema 1)



Ejemplo 5.41. Canción 2ª de Mari Pepa (tema 2)

Este segundo número de Mari Pepa refleja la pasividad de Felipe en una situación dominada por la protagonista femenina: es ella quien interpreta ambas canciones (Felipe no aparece como solista en ningún número musical), y tan sólo en el primer caso le permite a éste que lo acompañe silbando el estribillo desde su habitación. Los bloques diegéticos de Mari Pepa quizá pretendan satisfacer las expectativas de un público ávido de cambios (particularmente el femenino), una situación social donde la mujer estaba destinada a ser protagonista sólo en la esfera privada. Aún así, no debe obviarse que, por encima de algunas resistencias ofrecidas en este cine, se potencia la ideología dominante y establecen normas de conducta, que planteaba de forma concisa la Sección Femenina⁶⁸. El hecho de que las dos canciones de Mari Pepa se resuelvan en su casa, una limpiando y otra cocinando y tendiendo, muestra el papel predominante de la mujer con el que el grueso de la audiencia femenina se identificaba. El personaje de Mari Pepa interpretado por Carmen Sevilla crea cierta urgencia en el público femenino: se precisa de Mari Pepa para establecer el nexo de unión con su situación y de Carmen Sevilla como referente para el cambio económico y sociocultural.

El contrapunto femenino viene dado por la escena en la que se interpreta la guajira original de la zarzuela (35:22), Felipe en la taberna con su compañero de trabajo Viruta y dos mujeres. El pianista, en una tarima preparada para actuar, comienza a tocar y una de las mujeres, Flora, se levanta cuando la orquesta (no diegética) protagoniza el número y sube al escenario a bailar. La otra mujer, una jovencísima Marujita Díaz, comienza a cantar el número y sigue a la primera al escenario. La escena precisa de dos mujeres para que bailen juntas entre estrofa y estrofa a modo de sevillanas en planos

⁶⁸ He consultado el interesante recopilatorio gráfico al respecto de la mujer en el entramado franquista en Otero, 2004.

conjuntos: Marujita, ataviada con pañuelo anudado al cuello al estilo masculino, contrasta con su compañera en el escenario, más femenina y con el escote más pronunciado que ha aparecido en la película (aunque ribeteado en tul transparente hasta el cuello), connotando un mayor “libertinaje” anunciado con anterioridad por Viruta. Destacan los planos medios de las bailarinas desde diferentes perspectivas del público o el escenario, en algunas ocasiones, picados desde el suelo, que enmarcan también al pianista.

Felipe, mientras tanto, se imagina a Mari Pepa bailando el número; una Mari Pepa con la misma indumentaria de la bailarina, luciendo asimismo un pronunciado escote corazón cuadrado a los hombros. El atuendo femenino ya ha sufrido varias modificaciones a lo largo de la película: del estilo chulapo del comienzo (que lucen el resto de mujeres en el bar durante el número diegético, con el pañuelo atado a la cabeza) o combinado con atributos andalucistas (en los números diegéticos de Mari Pepa) a un estilo mucho más femenino y sensual, marcando las caderas de Mari Pepa en el sueño de Felipe. Sólo por tratarse de una ensoñación se permite la licencia de mostrar una imagen más agresiva y alejada de la muchacha tierna y de rígida conducta moral.

La escena de la verbena propone *travellings* panorámicos que muestran la algarabía y confusión del baile acompañados por el “color local” de un chotis que recuerda la escena de la verbena en *Raza*, a modo de contrapunto argumental: “el Madrid antiguo aparece con toda su gama de costumbres al uso; verbenas, mantones, mocitas rumbosas y dicharacheras”⁶⁹. “La partitura (...) nos retrotrae a un Madrid, castizo y de un tipismo admirable que el *snobismo* que hay que aceptar lo ha enterrado”⁷⁰, al que acuden Mari Pepa y su tía acompañadas por Don Leo, del mismo modo que Felipe lleva a la cantante del número anterior para darle celos. Los vecinos se reparten los bailes con Mari Pepa mientras las mujeres los vigilan y tratan de que no se acerquen demasiado a la muchacha.

Tras una discusión entre los dos protagonistas, el presentador del concurso de chotis (Raúl Cancio) anuncia la inminencia del baile y Mari Pepa se decide a bailar con Felipe. El número diegético, en Mib, propone un tema de 4 compases que se repite en varias ocasiones antes de modular según las necesidades visuales:

⁶⁹ “*La revoltosa*”, Mediterráneo, 31 de mayo de 1950.

⁷⁰ “Capitol. *La revoltosa*”, Extremadura, 15 de enero de 1951.

Minutaje	Imagen	Plan tonal
50:10	Plano general baile Plano medio alto de las parejas bailando	Mib (I-II-V-I-V-I-VII/V-V-I-V/IV-V/II-II-Ivm-V-I)
50:51	Plano medio bajo de las parejas bailando (enfóque pies y vuelo del bajo de vestidos)	Lab (pasaje de I y V con V/V)
51:18	Plano americano de una pareja de niños bailando Primer plano conjunto de los protagonistas	Lab (IIb/V-V), Do (pasaje de I y V)
51:30	Primer plano conjunto de los protagonistas Público y jurado observándolos	Lab (pasaje de I y V, V/IV-IV- V-I)

Nótese la modulación a una tonalidad con un bemol más al cambiar el enfoque del plano medio de los participantes en el concurso. El juego de las tonalidades subraya diferentes partes del baile: Parada opta por Mib para un plano general y plagaliza la tonalidad, modulando a Lab (más evocador) al acompañar a las parejas bailando, mientras que la sencillez de Do ilustra a una pareja de niños imitando el baile de los adultos, metáfora visual de la continuación de la tradición.



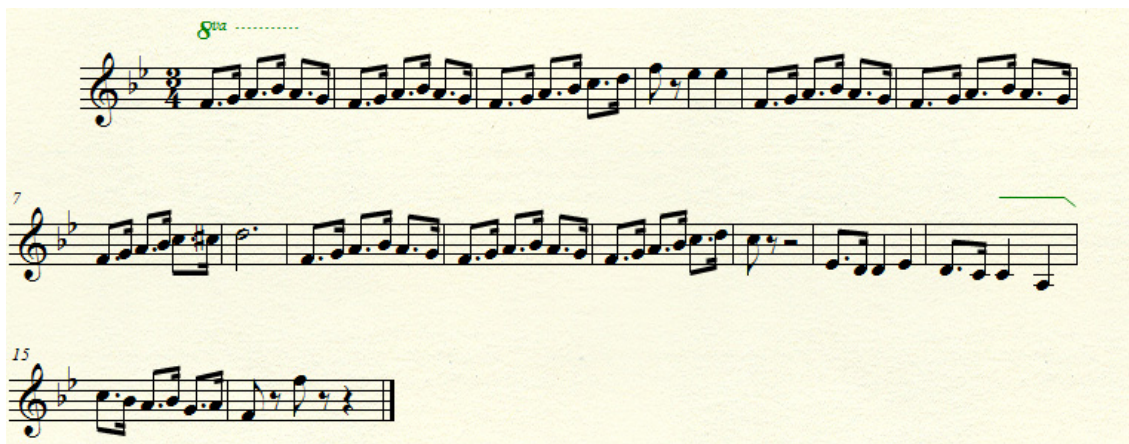
Ejemplo 5.42. Tema del chotis

Al finalizar el baile, Mari Pepa y Felipe resultan ser los ganadores del mismo. Tras recoger el premio, el presentador propone un nuevo tema musical: “*Y ahora, señores, a seguir bailando*” (52:34). El número elegido por Parada es una mazurka para viento y percusión (diegética, orquestina de la verbena) dividida en dos secciones, que actúa a modo de contrapunto argumental. La primera sección, en Sib, se emplea como fondo musical mientras Mari Pepa y Felipe discuten de nuevo:

- Felipe: *Toma este dinero, que lo has ganao tú más que yo.*
- Mari Pepa: *Con ese dinero te compras un sinapismo, que puede que te haga falta.*
- F: *¿Pero es que vamos a estar así toda la vida?*
- M P: *No, porque esto se ha acabao.*
- F: *¿A que va a resultar que el que tiene la culpa de todo es el prestamista?*
- M P: *Y aunque así fuera, ¿qué?*
- F: *Que esto lo arreglo yo en dos patás. [A Don Leo] Aquí la tien usté sana y salva.*

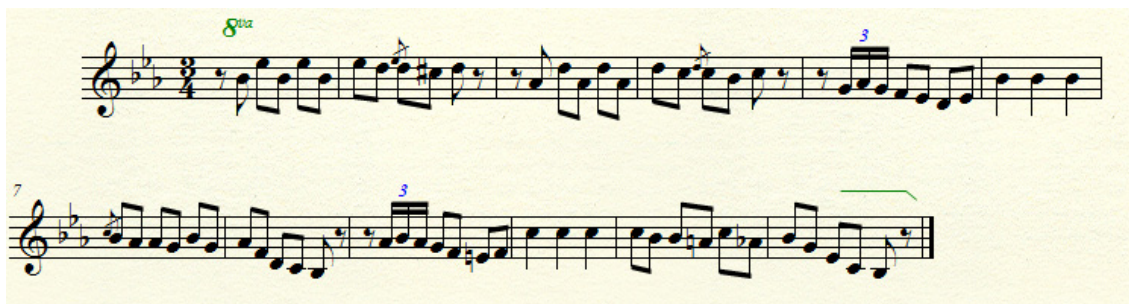
Capítulo 5. Poder

- Don Leo: *Pues hombre, claro. ¿Cómo iba a venir? No se la había dao, se la había prestao.*
- F: *¿Quié usté que le pague los réditos?*
- D L: *No tien usté dinero bastante.*
- F: *Pero tengo más corazón que usté y más puños.*
- D L: *¡Y más miedo!* [Felipe golpea a Don Leo]



Ejemplo 5.43. Tema A de la mazurca

Felipe y Don Leo se enzarzan en una pelea mientras la orquesta interpreta el número en dos ocasiones, lo que resulta reiterativo y acaba por mostrarse casi inaudible. Tras la separación, Felipe le pide al señor Candelas (Faustino Bretaño), la autoridad del barrio, que le devuelva a Mari Pepa el dinero del premio, mientras se escucha la segunda parte de la mazurca en Mib con un pequeño tema antes de volver a la tonalidad de partida: “*Señor Candelas (...) haga el favor de darle la parte que [me] toca de este premio a aquel desgraciao que haya empeñado con más lágrimas alguna cosa en la tienda de ese usurero*”. El diálogo propone insistir en la popularidad de la mazurca, una pieza asentada desde hacía décadas en la zarzuela y el género lírico, comentado por los hombres de la vecindad al día siguiente al referirse a la protagonista: “*Y a mí me chamuscó con tres miradas en una mazurca que me dejó hecho un Don Tancredo*” (59:02). Para asentar la tonalidad, Parada opta por resolver la dominante de otros grados (V/II-II ó V/IV-IV), reforzando la situación en escena.



Ejemplo 5.44. Tema B de la mazurca

Los censores, así como los críticos de prensa, destacaron de este interesante entramado filmico dos elementos asociados a la música: la escena del dúo de la zarzuela y el ballet del sueño de Felipe. El primero de ellos, intertexto de la obra de Chapí; el segundo, creado por Parada como música no diegética para esta adaptación de zarzuela. Para el número diegético del *Dúo de La Revoltosa*, Parada contó con la voz de María de los Ángeles Morales (“Primer Premio Internacional de Canto”) y de Luis Rodrigo (“Primer Premio *Filmófono*”), mientras que Vicente Escudero fue el asesor coreográfico y primer bailarín del *Ballet sueño*, con montaje a cargo de Carmen Ontiveros. Alumna de Lola Rodríguez Aragón, M^a de la Ángeles Morales había ganado el premio *Lucrecia Arana*, máximo galardón para los alumnos de canto en el conservatorio madrileño, en 1947. El año siguiente, con su profesora como parte del jurado, la soprano obtendría el primer premio en el *Concurso Internacional de Música para canto, piano y violín*, celebrado en la ciudad de Scheveningen (Holanda), que España vivió con gran intensidad. Además de *La revoltosa*, la cantante participaría en otras 3 películas: *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1950, con Jorge Negrete), *La canción de la Malibrán* (Luis Escobar, 1951) y *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952).

La productora procuró destacar en su propaganda la aparición de esta cantante, siendo un elemento importante en la película la presencia de su voz⁷¹, que la delegación de Badajoz consideró “insuperable”⁷² y la de Ávila tildó de “acierto indudable (...) con su inimitable voz y estilo”⁷³. Sería pecar de ingenuidad pensar que la productora se tomase tantas molestias para una escena musical diegética que sólo sirva de telón de fondo para que Mari Pepa y Felipe esclarezcan su situación sentimental (1:05:23). La importancia de este dúo no sólo reside en su función propagandística, sino que parte de

⁷¹ Informe de la delegación provincial de Burgos, 27 de mayo de 1950. AGA (36/04713).

⁷² Informe de la delegación provincial de Badajoz, 19 de noviembre de 1950. AGA (36/04713).

⁷³ Informe de la delegación provincial de Ávila, 27 de junio de 1950. AGA (36/04713).

su atractivo radica en la necesidad del público de escuchar el número “en el teatro” tras una época de compleja convivencia entre el género chico y el cinematógrafo⁷⁴.

El ballet de la película (1:16:24) que, como dato anecdótico, es introducido por la voz en *off* de Rafael Durán, no contó con el beneplácito de muchos críticos del momento, los cuales veían su aparición “totalmente desligada de las secuencias anteriores, pero que gusta en general aunque se nota sobran participantes en alguno de los momentos del mismo”⁷⁵. El delegado provincial de Granada hacía gracias del “ballet surrealista, con ribetes de baile apache de Montmartre, no obstante estar bien montado, puede decirse que sobra en esta cinta de ambiente netamente español y madrileño”, no comentando lo mismo de las canciones de corte andalucista del maestro Parada, que encontraba “graciosas y de música agradable”⁷⁶.

Jo Labanyi señala que el uso populista del folklore en el cine musical folklórico del primer franquismo evade, en general, el concepto “purista” del folklore cultivado por artistas de vanguardia como Falla y Lorca o los intelectuales franquistas de la década de los cincuenta (Jo Labanyi, 2001: 87; 2003: 210). Sin embargo, puede afirmarse que este ballet supone para la adaptación de *La revoltosa* la excepción que confirma la regla, un síntoma de acercamiento modernista al folklore al estilo de estos intelectuales que no gustó en exceso a los críticos de la época por alejarse de los números de corte más populista que sí alabaron.

Tras mantener una conversación con Manolo, en la que le pide ayuda para “*volverse honrado*”, Felipe decide desaparecer por unos días. Vuelve apesadumbrado a la casa ante la perspectiva de haber perdido a Mari Pepa (1:15:25) mientras se escucha un bloque no diegético que intertextualiza temas de la zarzuela de Chapí en modo menor (véase gráfico más abajo), a modo de prólogo del ballet. Felipe sube las escaleras y entra en su cuarto, con la ventana abierta, mientras suena el tema del dúo en *ff*, también en modo menor. La imagen potencia el juego de claroscuros y oculta la parte superior izquierda de la cara del protagonista, que necesita aproximarse a la ventana para reconocer el paisaje urbano de la capital, enfocando la cámara la veleta de una torre mientras la “inexplicable” voz en *off* de Rafaél Durán, que no interpreta ningún papel en la película, comenta: “*Como esa veleta. Giras al viento del más fuerte. Yo quería*

⁷⁴ Para una referencia más extensa a los primeros años de convivencia del género chico y el cine mudo, véase el trabajo de Woods, 2005.

⁷⁵ Informe de la delegación provincial de Valladolid, 18 de abril de 1950. AGA (36/04713).

⁷⁶ Informe de la delegación provincial de Granada, 6 de diciembre de 1950. AGA (36/04713).

pararte con mi corazón, pero me ha sido imposible”. Tras la última introducción del tema del dúo en oboes, se presenta el número del ballet, al imaginarse Felipe un cuadro escénico digno de la tradición falliana, en el que chulapos y chulapas bailan alrededor de la figura de Mari Pepa por los tejados de los edificios. La música es original de Parada, pero elaborada, en ocasiones, a partir de temas procedentes de la zarzuela de Chapí. La primera parte del número está dividida en diferentes secciones musicales; en el apartado temático incluyo las relaciones entre las partes compuestas por Parada y los intertextos de la obra original de Chapí (en negrita), arreglados asimismo por Parada:

Minutaje	Escena	Tempo	Compás	Plan Tonal	Temática
1:16:24	Figurines difuminados	Introducción	2/2	La (I-V-I-V-I-VIm-I-VI-VII-I)	Introducción de Parada
1:16:41	Primer plano Felipe	<i>Allegro</i>	3/4	Re (I-II-V, repetición, I-II-V)	Nº4 (Dúo)
1:16:53	Felipe se acuesta	<i>Allegro</i>	4/4	Si (I-V), pentatónica de La, Si (I-V), Sol (V-I-V-I-VII-II-V-I-IV-I-V)	2ª canción Mari Pepa
1:16:57	Figurines en el tejado, ellos dos bailando		2/4		
1:17:13	Llegan figurines	<i>Poco menos</i>		Sol (I)	Nº 2 (3 ensayo)
1:17:18	Baile figurines	<i>Moderatto</i>		sol (pedal I y V, IIb, al final IIb/V-IV-V/V-V)	Preludio (Inicio)
1:17:56	Figurines suben	<i>Allegro (Seguidillas)</i>	3/4	la (I-IV-I-V-I), Do (VII-I+7-V/V-VII-I)	Nº1 (Seguidillas)
1:18:05		<i>Allegro mosso</i>		Re (I-V-I-IV-I-V-IIb/V), Sib (IV-I-IV-II), Sol (II-V-I-IV-I-V)	Nº6 (Final)
1:18:24	Figurines suben las escaleras con mujeres al hombro	<i>Moderatto</i>	2/4	La (IV-I)	Tema “oriental”
1:18:41 1:20:13	Planos de Mari Pepa, zapateo	<i>Intermedio</i>		Re (I-IIb-I), Sol (V-I-IIb-I-IV), Do (I-IIb-I)	Nº3 (Intermed.) Repetición parcial
1:20:55	Baile de figurines con Mari Pepa	<i>Pasodoble</i>		Fa (VII-II-I), pasaje de I y V, Lab (VI-V-I), Fa (I-6ªal.-V)	Pasodoble, recuerdo de <i>Carmen</i> (Bizet)
1:21:27	Llega Felipe	<i>Mazurca</i>	3/4	Fa (I), Sib (I-IV-I-IV-V-I), pasaje de I y V, Lab (V/V-V-I), Mib (V-I)	Mazurca
1:22:00	Pelea Felipe y Don Leo	<i>Vivo</i>		Sib (VII/II-II-V-I-VII-V/IV-V/V-V-I)	
1:22:09	Muerte Don Leo	<i>Allegro vivo</i>		Si b con pasaje de I y V	Conclusión

Parada propone en esta primera parte del ballet, la más elaborada a nivel musical, una mezcla formada por fragmentos de temas ya presentados con anterioridad, en este caso introducidos por unos compases en La con trémolos en la cuerda, tresillos en flauta, flautín y violín 1º, que crece desde un *pp* hasta un trino en viento y madera

mientras fagot, cello y bajo realizan un descenso cromático que será retomado en sentido ascendente sustituyendo el trombón al fagot. La música se vuelve imprescindible en esta escena para presentar la evocación del sueño y matizar la elipsis espacio-temporal, mientras Felipe, preocupado, tiene ensoñaciones con un ballet.

El *Allegro* retoma el tema del dúo, esta vez en mayor en oboe, trompeta y violines, coincidiendo con Felipe sentado sobre la cama y un *travelling* que recoge un primer plano del personaje, donde destaca su pañuelo blanco en una secuencia de conjunto en fondo negro. Felipe se acuesta y el número modula a Si, presentando entonces a Mari Pepa con un vestido blanco, girando y bailando alrededor de Felipe, vestido de negro. Felipe trata de cogerle la mano y acercarla, pero Mari Pepa continúa dando vueltas sobre sí misma al son de la música: tenerla tan cerca y no poder tocarla le genera gran ansiedad. Felipe no puede dormirse y sueña con los ojos abiertos mientras la música modula a Sol.

Nubes negras aparecen en el baile en la sección *Poco menos*, donde aparecen unos figurines, ataviados con el traje chulapo, bailando mientras zapatean de forma reiterativa: la música en sol incluye una escala andaluza repetida en varias ocasiones. El zapateado se vuelve más incisivo al actuar a modo de respuesta de la pregunta orquestal. Los figurines suben entonces en parejas por las escaleras y la música imita el zapateado en la percusión: continúan bailando con el blanco y negro del vestuario como foco de atención del espectador mientras suenan de nuevo las seguidillas en Do y los figurines cambian el zapateado por ritmos de castañuelas. La aparición del nº 6 de la zarzuela de Chapí, con un ritmo constante y marcado de negra, 2 corcheas y negra en 3/4, retoma la figura de Felipe, ya dormido, mientras los figurines continúan danzando en su sueño y a una de las bailarinas le retiran el pañuelo chulapo de la cabeza, dejando ver su melena negra.

Continúa entonces la acción musical con un tempo *Moderatto*, mientras los bailarines suben las escaleras con las mujeres a hombros, su pelo ondeando al viento. La escena se vuelve más tranquila debido a los largos pedales de tónica en contrabajos, al igual que notas tenidas en el viento. Los violines sugieren una melodía de carácter orientalizante que propone un discurso de la femineidad desde el concepto del “otro”, dada por el exotismo de su sensualidad mientras el arpa propone tresillos sólo con la tónica en diferentes octavas.

Surge otro número original de la zarzuela que presenta las consecuencias del carácter volátil de Mari Pepa: la muerte, con una mujer con el cuello colgado de una soga y pegada a una pared, también con la melena suelta y el vestido blanco de volantes. Los bailarines piden la mano a Mari Pepa, mientras detrás de ella unos hombres encapuchados (presuntamente monjes) vigilan su conducta. Ella continúa bailando sola sin decidirse por ningún pretendiente y dos de los figurines, vestidos de blanco, simulan una pelea por ella. Los hombres la llevan hasta un altar, donde uno de los bailarines propone un zapateo a modo de ruego de su cariño (alter ego de Felipe) mientras los demás figurines intentan llevársela. El bailarín principal, atado con un mantón que sujeta el corro de bailarinas, baila otro zapateo mientras Mari Pepa sigue con su danza y sus giros sola en el mismo plano. Felipe aparece en la modulación a Re y la persigue, deseoso de estar con ella, pero dos grupos de bailarines (separados por sexos) cogen a cada uno de los personajes y los separan.

El ritmo de silencio de corchea más dos semicorcheas que acompaña al pasodoble pretende un ambiente más distendido, de fiesta, con los bailarines danzando en un cuarto sin techo al que accede Mari Pepa. La modulación de Fa del comienzo de la escena a Lab coincide con movimientos de tresillos de semicorcheas en la melodía, a modo de graciosos trinos que acompañan el baile de la protagonista. Felipe vuelve a escena con la presentación de la mazurca, con acordes de I, IV y V que asientan la tonalidad y promueven la cercanía entre los personajes como algo natural. Felipe agarra con garbo a Mari Pepa justo antes de que aparezca Don Leo (cambio a Lab), que lo aparta y continúa bailando con la muchacha. Aún así, Felipe insiste (Mib) y se enzarzan en otra pelea al comenzar el *Vivo* (Sib), que trae consigo la muerte de Don Leo.

El carácter fantástico y onírico de este ballet se contrapone a la crudeza y el gusto populista del resto de la película. Parada homenajea en este bloque musical al maestro Chapí intertextualizando los fragmentos más conocidos de una de sus zarzuelas más representativas. En formato diegético, el extenso bloque musical potencia las imágenes y genera una mayor afinidad del público con las secuencias. El guión del ballet, con escenas –sobre todo en la primera parte– propias del mundo fantástico y de los sueños, genera cierta incomodidad “surrealista” que se intenta paliar con un vestuario de chulapos, toreadores y pseudo-flamencos, otorgándole una inconfundible estética *kitsch* que no cuajó en su momento.

La subordinación masculina se hace patente en esta escena del ballet, donde Carmen Sevilla muestra sus dotes artísticas y Tony Leblanc se limita, sobre todo, a

buscarla. Como señala Woods, en estas cintas no sólo se caricaturiza la jerarquía de géneros, sino que a través de la parodia y la irrealidad también refutan sutilmente modelos estériles de españolidad (E. Woods, 2004: 49). La folklórica del primer franquismo es una intérprete que se expresa gracias a la mímica, en la que interaccionan formas culturales populares y elitistas (Jo Labanyi, 2001: 87). Asimismo, “las folklóricas no pretenden ser realistas, sino que insisten en el espectáculo y la representación” (Jo Labanyi, 2004: 11).

La revoltosa es una loa al teatro musical español que propone una revisión del género chico en el que se hacen evidentes las referencias a la versión original y donde los cambios argumentales son la excusa para una labor ideologizante más eficaz. El hecho de incluir a modo diegético los números más conocidos de la zarzuela, caso del dúo de Mari Pepa y Felipe y la guajira, demuestra que el régimen no pretendía introducir nuevos materiales en el lenguaje fílmico, sino reelaborar los preexistentes y amoldarlos a las nuevas necesidades del estado franquista en un género de gran popularidad, tanto gracias al teatro como a la pantalla.

Como señala Serge Salaün, la dominación cultural en España durante las décadas de los veinte y treinta dependía de la transmisión y difusión de la canción y, en última instancia, mediante la celebración del triunfo de la cultura popular sobre una visión elitista del arte, y mediante la consiguiente flamenquización (por añadidura, homogeneización) de las diferentes regiones españolas, de forma que una cultura “inferior” se vuelve dominante (S. Salaün, 1990: 155). En el musical folklórico de preguerra y posguerra predomina la canción popular (o popularizada), en estrecha relación con el resto de los bloques musicales de la película. Como apunta Labanyi, el nexo de unión de todos ellos es “la representación autorreflexiva del proceso hegemónico”, creando un discurso distante del maniqueísmo y que comprendía las “negociaciones entre formas culturales heterogéneas” (Jo Labanyi, 2001: 96-97).

El estado de autarquía obligaba a cerrar filas en torno a lo que significaba “ser español”. Al contrario que en el cine *de cruzada*, donde las películas precisaban de elementos de otredad para afirmar la propia identidad, en este caso se exponen prototipos de personajes “españoles” como el chulapo madrileño, para motivar la presunción del origen; rasgos identitarios e identificativos que son articulados por la audiencia, pese al riesgo de entremezclar el folklore regional (madrileño, andaluz u

otro) con pinceladas de mazurcas y guajiras, asimilados por el público español como propios.

5.4. Cine de misioneros: creación del exotismo extranjeroizante

En un interesante artículo sobre el cine de misioneros y folklóricas, Jo Labanyi sostiene que ambos géneros se encuentran indisolublemente unidos debido al empleo de elementos etnográficos en su formulación, centrándose la temática –en parte– en cuestiones raciales, de alteridad y localizaciones periféricas. Argumenta, además, que el concepto de nación elaborado en el cine folklórico del primer franquismo fue una resignificación del concepto de imperio pergeñado de forma paralela en el cine de misioneros (Jo Labanyi, 1997: 215-216).

Pese a que el cine de misioneros (al contrario que el de folklóricas) no fue popular en exceso, sí se encuentran algunos ejemplos que demuestran la importancia de un género que presentaba países lejanos y razas marcadas por el color de la piel para definir el concepto de exotismo desde la antigua metrópoli y fortalecer así la identidad nacional. Se trata de un cine que, condicionado por la gran influencia de la iglesia católica, articuló una retórica imperialista en su discurso que generó títulos como *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946), *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948) ó *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1949).

5.4.1 *La mies es mucha* o la búsqueda de prosélitos en India

Isidro Sáenz de Heredia, director-propietario de Chapalo Films (Madrid), solicitó el permiso de rodaje de *La mies es mucha* el 15 de julio de 1948⁷⁷. Hubo de gestionarse un nuevo permiso de doblaje (nº 308), puesto que el anterior sufrió un extravío, hecho recogido por los principales periódicos de españoles⁷⁸. Con un presupuesto de 3.139.500 pesetas, la película fue rodada entre los estudios Ballesteros y exteriores malagueños, que imitaban el exotismo de la India bajo el patrocinio del obispo de Málaga, Ángel Herrera Oria. Los extras de la película fueron gitanos, ofreciendo “una nota de verismo a las masas, que se mueven con soltura ante la cámara, muy bien maquilladas y vestidas”⁷⁹. La película, “soberbia lección de catolicismo”⁸⁰ y

⁷⁷ AGA (36/04705). La película ha sido comercializada en DVD por Divisa Home Video (2010).

⁷⁸ BOE, nº 319, p. 2463, 15 de noviembre de 1950.

⁷⁹ “Cines Avenida y Lírico”, *La almudaina*, 25 de mayo de 1949.

⁸⁰ “Crítica”, *Diario Ideal*, 20 de mayo de 1949.

“ejemplo en todos los órdenes de un cine auténticamente católico y nacional”⁸¹, “sin duda alguna la mejor en su género y superando grandemente a *Misión Blanca* y *Locura de Amor*”⁸², contó con el Padre Félix García y el Padre Paúl Jesús Taboada, de la misión de Cuttack (India) como asesores⁸³, prestando Taboada su experiencia misional de diez años en la India, “sus escritos, los objetos de su museo, sus rapsodias musicales y hasta su propia voz para hablar o cantar en el idioma indígena”⁸⁴.

Las críticas fueron unánimes ante la excelente labor de Sáenz de Heredia en “la película española de los últimos tiempos que mejor ha llegado al espectador”⁸⁵, así como la interpretación de los artistas, sin los que “el guión no hubiera pasado de ser un relato infantil muy propio de las revistas de misiones”⁸⁶. Un guión de José Rodolfo Boeta y Vicente Escrivá, que había sido premiado con anterioridad en el concurso del Consejo Superior de Misiones, aunque no acabó de convencer a la crítica su versión cinematográfica por sus diálogos, “que buscan el efecto para hacer reír, propio de un *juguete cómico* y no de una película de propaganda”⁸⁷.

La película fue proyectada en el Vaticano, sesión a la que asistieron José Luis Sáenz de Heredia junto con Monseñor Sargamínaga en representación española ante Pío XII. El Papa concedió a éstos una audiencia especial para “facilitarles y bendecirles por la magnífica labor realizada por medio de este film en servicio de la gran causa de las misiones”⁸⁸. Los censores comentan la “excelente propaganda de la obra misionera de España”⁸⁹. La cinta contaba con “fuerza dramática y emoción, ternura y elevación religiosa (...), valioso desde un punto de vista de la propaganda misional”⁹⁰. Asimismo, los delegados provinciales alababan de continuo un argumento “inspirado y realizado dentro de los cánones inmutables de la verdad (...), muy por encima de las producciones norteamericanas”⁹¹. La película también sirvió de coartada para protestar ante una filmografía considerada poco piadosa y nacional, puesto que esta película “nos ha

⁸¹ “Olympia – *La mies es mucha*”, *Diario Patria*, 20 de mayo de 1949.

⁸² Delegado provincial de Ávila, 14 de julio de 1949. AGA (36/04705). *Misión Blanca* es la única película de misioneros rodada *in situ*: en este caso, Guinea española en la época.

⁸³ “Cine español. Estreno de *La mies es mucha* en Príncipe de Viana”, *Diario de Navarra*, 14 de mayo de 1949.

⁸⁴ “Avenida”, *Correo de Mallorca*, 25 de mayo de 1949.

⁸⁵ Delegado provincial de Ávila, no consta fecha (estreno 7 de mayo de 1949). AGA (36/04705).

⁸⁶ Delegado provincial de Salamanca, 4 de mayo de 1949. AGA (36/04705).

⁸⁷ “La mies es mucha”, *La gaceta*, 17 de abril de 1949.

⁸⁸ “Ha llegado a Pamplona una gran película”, *¡Oye...!*, 13 de mayo 1949.

⁸⁹ Francisco Narbona, 23 de julio de 1948. AGA (36/04705).

⁹⁰ G. Montes Agudo, 26 de julio de 1948. AGA (36/04705).

⁹¹ Delegado provincial de Tarragona, 21 de mayo de 1949. AGA (36/04705).

devuelto de golpe toda la fe en el cine español”⁹²: “Mientras no declaremos el boicot a toda película que no sirva para educar cristianamente; pero un boicot económico que consiste en no dejar unas pesetas en la ventanilla y hacer que otros tampoco las entreguen, y defender y apoyar a las películas buenas como esta misionera, no seguiremos el camino que nos ha trazado el Papa actual, Pío XII.”⁹³

El 16 de marzo de 1949 fue clasificada como Película de Interés Nacional, concediéndosele 5 permisos de doblaje⁹⁴, puesto que “cuenta con todos los requisitos exigidos en la indicada orden para obtener la correspondiente protección. (...) Un tema de eminente exaltación religiosa exige que no pase desapercibida la labor desarrollada por dicha productora”⁹⁵. Tras un rotundo éxito de taquilla, haberse exhibido durante largas jornadas en cines de todo el país y sesiones especiales para centros de enseñanza y comunidades religiosas, la película recibió, entre otros, los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y el Nacional del Sindicato del Espectáculo.

Durante años fue una de las películas obligadas en sesiones cinematográficas colegiales y en las Semanas Santas, cuando sólo se podían exhibir películas de temática religiosa o para todos los públicos. Las numerosas proyecciones de las copias las dejaron prácticamente inservibles y, para mayor desgracia, se perdió el negativo original. Cuando las modernas tecnologías permitieron afrontar una restauración a fondo, el celuloide se descubrió tan deteriorado que era imposible utilizarlo. Sin embargo se empleó la última tecnología de restauración digital para conseguir una copia a pesar de los perceptibles defectos⁹⁶.

Con guión de José Rodolfo Boeta y Vicente Escribá, la película contó con la participación actoral de Fernando Fernán Gómez, Enrique Guitart, Julia Caba Alba, Sara Montiel, Alberto Romea y Antonio Almorós. El argumento es el siguiente: El misionero Padre Santiago Hernández (Fernando Fernán Gómez) llega a la localidad de Katinga, en la India, para sustituir a su compañero, el Padre Daniel Hurtado (Alberto Romea). A su llegada recibe instrucciones del padre Vicario (Manuel Kayser) y, durante el viaje a la misión de Cuttack, conoce a Sandem (Enrique Guitart), un español que emplea mano de obra indígena para abaratar costes en su mina de manganeso sin

⁹² C. Martínez: “La mies es mucha en el Moderno y Fémica”, *Diario español*, 21 de mayo de 1949.

⁹³ “Ha llegado a Pamplona una gran película” en *¡Oye...!*, 13 de mayo 1949.

⁹⁴ *Mi menda* (Suevia Films), *Almas en lucha* (Rosa Films), *El pagador del camino* (Femi Films, distribuida por Hispano Foxfilm), *El espadachín* (Columbia Films) y *Ella, él... y Nicolás* (Peninsular Films).

⁹⁵ Informe del director general de Cinematografía y Teatro, 23 de marzo de 1949. AGA (36/04705).

⁹⁶ Introducción DVD Divisa Home Video.

importar las vidas humanas. El padre Daniel debe ausentarse por unos días, durante los cuales a la hija de Rameni (Santiago Rivero), uno de los hombres más influyentes del poblado, le muerde una cobra. Ante la ineptitud del hechicero (Félix Briones), Rameni va en busca del misionero para que le salve la vida, indicándole que su familia se convertiría al catolicismo en caso de lograrlo. Sin embargo, la precariedad de la enfermería no permite al padre Santiago servir de ayuda y la enferma muere. El padre Daniel regresa a los pocos días gravemente enfermo de malaria, indicándole al padre Santiago que cuenta con 50 libras depositadas en un sobre (que le había entregado el anterior misionero) para usar sólo en caso de extrema necesidad.

Tras el fallecimiento del padre Daniel, el padre Santiago se hace cargo de la misión y cuenta para ello con la ayuda de Modu (Rafael Romero Marchent), su madre Teresa (Julia Caba Alba) y Mauro (Antonio Almorós), enamorado de la otra hija de Rameni, Guyerati (Sara Montiel), los tres primeros convertidos al catolicismo. Modu le cuenta su deseo de hacerse religioso, ante lo cual el padre Santiago solicita una beca de estudios en la capital, que es denegada. Las ilusiones de Modu se esfuman ante las perspectiva de costearse 40 libras anuales para cursar los estudios necesarios y desaparece del poblado. Al poco tiempo, llega a la zona el reverendo anglicano John B. Carty (Rafael Bardem), que pretende extender su fe a las gentes de la misión. Carty los atrae con una nueva escuela y un armonio que utiliza durante la misa, ante lo que el padre Santiago pierde fieles de forma masiva. A Teresa se le ocurre entonces pedir ayuda a “alguien” en España y el misionero se inventa a un tal Juan García, al que le piden ayuda económica. La sorpresa es mayúscula cuando reciben un gramófono y discos con música española de parte del susodicho, que estrenan para la misa de Navidad, volviendo así a acaparar la atención del poblado. Por otro lado, el misionero descubre que Sandem ha prestado dinero a los indígenas, obligados a trabajar como esclavos en una mina cuando no pueden pagar sus deudas (lo cual ocurre cuando no llueve lo suficiente como para contar con una buena cosecha). Decidido a acabar con esta situación, el padre Santiago se responsabiliza de las deudas de toda la tribu, de modo que cuando vence el pagaré que ha firmado, Sandem le exige el dinero. Ante estas circunstancias, llegan al poblado cientos de aldeanos de otras áreas acosados por la peste. Tras convencerles de que acampen al otro lado del río para evitar el contagio.

El padre Santiago se preocupa por los apestados, entre los que se encuentra Rameni, al que logra curar. Mientras tanto, Clarenberg (Fernando Sancho), asalariado

de Sandem, convence al resto de su compañeros para asesinar al misionero y matan por error al reverendo Carty. Sandem recibe un disparo que lo deja herido de muerte. El padre Santiago acude al campamento para pagarle la deuda a Sandem y descubre al español casi muerto, justo a tiempo para redimirle de sus pecados. Con el sobre de las 50 libras en su poder, el misionero regresa a la misión para atender a los afectados por la peste, cayendo él mismo enfermo. Tras su muerte, Modu es ordenado sacerdote, continuando la labor misionera católica en India.

La fotografía de Ricardo Torres, los decorados de Santamaría y la música de Manuel Parada (“música de ambientación, lo mismo en la exótica que en la religiosa”⁹⁷) fueron dignas de elogio, suponiendo esta última un coste de 60.000 pesetas, nada desdeñable si se tiene en cuenta que el director cobró 200.000. La crítica fue unánime al considerar el episodio de la muerte del viejo misionero, la escena del gramófono, la llegada del misionero anglicano, “con su *jeep* y sus baratijas” y las “fuertes escenas” de los apestados los momentos claves de la película, definiendo así “la cantidad enorme de cosas logradas”⁹⁸. En todas estas secuencias, la música se torna indispensable como potenciadora de elementos ideológicos, comenzando por la creación de concepto de exotismo que recuerda el anterior trabajo de Parada en *Los últimos de Filipinas*. Aún así, el nivel técnico y artístico de esta última cinta dista bastante de *La mies es mucha*, perteneciente al grueso de cine de misiones que pintaba de negro a los actores españoles para conferir mayor dosis de “realismo” y cercanía, y discrepaba bastante de la idea utópica de “autenticidad” que promovía el régimen.

La partitura de la película recrea la supuesta atmósfera oriental de la India y las reacciones psicológicas del padre Santiago ante las vicisitudes que debe afrontar. Parada propone un tema principal para orquesta y coro (que interpretan las voces del seminario de Madrid) que aparece, como viene siendo la norma, en la cabecera (*Probita*)⁹⁹, referente al amor a Dios y su fuerza evangélica, que repite cuando Modu le confiesa al misionero que quiere hacerse sacerdote (33:42) y en la escena final del Padre Santiago y Moru (1:32:02), esquema temático que retomará en la siguiente película analizada.

“Un sonido limpio, una música inspirada y, sobre todo, un exacto ambiente de la India”¹⁰⁰ fue lo que consiguió Parada con el empleo del laud y los bongós como elementos inusuales de la orquesta, unidos a ritmos puntillados y sincopados muy

⁹⁷ Delegado provincial de Ávila, 14 de julio de 1949. AGA (36/04705).

⁹⁸ “Los estrenos. *La mies es mucha*”, *Baleares*, 26 de mayo de 1949.

⁹⁹ En lo sucesivo, este número lo denominaré *Probita*.

¹⁰⁰ “Crítica”, *Diario Ideal*, 20 de mayo de 1949.

marcados y escalas pentáfonas. En una crítica periodística de la época se decía, respecto a la música de Parada:

“El ambiente de la India, remota y legendaria, donde las supersticiones y la hechicería minan el alma de un pueblo adormecido, la avaricia de un aventurero sin escrúpulo, el exotismo de un clima enseñoreado por una mortal epidemia, sirven de fondo a la santa misión de un sacerdote español que predica la Ley del Señor (...) realizada con sobriedad brillante y expresiva, destacando su luminosa sencillez y la espiritualidad cautivadora, matizadas con auténtico estilo español.”¹⁰¹

La música de cabecera, que en imagen sólo muestra los créditos con un fondo no perceptible, propone movimientos de I, IV y V en Fa en el *Allegro*, precediendo la modulación a Mib a través del III/III, antes de cambiar el tempo al *Andante*, que coincide con la aparición del tema principal, *Probita*, para coro. La insistencia del piano con acordes placados anticipa el empleo de una escala pentatónica de Mib, que despliega el arpa en acordes deslizantes, oculta en la progresión de la orquesta, antes de volver a presentar el tema principal.



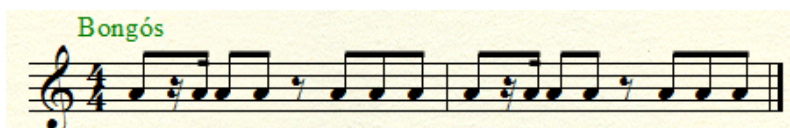
Ejemplo 5.45. Tema de *Probita*

El bloque musical nº 1, coincidiendo con el plano general en *travelling* del puerto de la provincia de Cuttack donde desembarca el misionero español, plantea un nuevo “color local” en 3/4 con una escala pentatónica de Sol, con grupos de 4 semicorcheas en violines y violas mientras el piano desarrolla unos *glissandos* ascendentes y descendentes imitando el arpa, que se transporta a la dominante (Re). En este pequeño número, de apenas 8 compases de duración, se sintetiza el estilo musical de una película donde se potenciará no sólo el pentatonismo, sino también la fuerza rítmica.

¹⁰¹ “Gran éxito de *La mies es mucha*, estrenada en el Príncipe de Viana”, *El pensamiento navarro*, 14 de mayo de 1949.

En el siguiente bloque musical Santiago conoce a Modu (7:29), que va a ser su sirviente y guía hasta Kattinga. El número, que consta de varias partes eliminadas en su mayoría en el montaje final, amplía el significado de la imagen al mostrar las vicisitudes del misionero español y la situación del país hasta llegar a su misión. Escrita de nuevo en $\frac{3}{4}$, Parada, al igual que en el bloque anterior, propone un ritmo de corchea con puntillo y semicorchea para dibujar de forma graciosa el periplo del misionero con un paraguas para protegerse del sol y Modu detrás suyo con sus enseres y el pecho al descubierto. Parada hace uso de una escala de tonos enteros (sib, do, re, mi y fa#, c. 3) antes de modular a Mib y concluir así un número que proseguía modulando a Si y se mantenía estático en un intercambio de tónica y dominante mientras el padre Santiago descubría, de la mano de Modu, los entresijos de la selva.

La llegada del padre Santiago al poblado (8:23), donde es recibido por los lugareños y el padre Daniel, insiste en el aire étnico de ritmo *Allegro* con dos laúdes, caja y bongó, y propone una nueva escala pentatónica, en este caso ampliada por alguna nota agregada a modo de paso, en Sol. El ritmo mecánico es protagonista en un número que cuenta con una introducción de flautas y flautines para recibir al nuevo misionero con el aire bucólico que potencia este viento madera. Tras avanzar por las tonalidades de Sol, si y volver a Sol, el cambio al modo menor coincide con el del tempo a *Moderatto* y el empleo ahora de notas largas en la orquesta. El avance por la nueva tonalidad, sol, en una estática permuta de tónicas y dominantes donde las violas pretenden un balanceo melódico a modo de “colchón”, sumado al fraseo irregular en violines, es una clara metáfora del destino incierto que aguarda a ambos misioneros.



Ejemplo 5.46. Ritmo caja (n° 3)

La inminente marcha del padre Daniel al poblado vecino para impedir las maquinaciones del hechicero (12:36) sugiere a Parada de nuevo el empleo del pentatonismo. El padre Santiago se encuentra desbordado ante una población que desconoce y un idioma que todavía no domina. En el manuscrito original, el maestro propone un número de entrada en tempo *Lento* que incluye un proceso enarmónico de 6 compases que se desechó en el montaje final, comenzando el bloque musical definitivo con un primer plano del diccionario que sostiene en la mano el misionero. En el siguiente

cuadro se muestran los cambios musicales de un pequeño número que cuenta con todos los ingredientes exóticos para los españoles de finales de los cuarenta, incluyendo los ritmos sincopados a cargo de la cuerda y el piano. El padre Santiago se decide a aprender el idioma nativo con un libro de vocabulario que encuentra en casa del padre Daniel; en ese momento se presentan en casa Mauro y Rameni en busca de ayuda porque la hija de Rameni había sido mordida por una serpiente. Incluyo los nombres de las escenas propuestos por Parada:

Tiempo	Escena	Tempo	Compás	Plan tonal
5"	Vocabulario	<i>Poco más</i>	4/4	Mib – mib
9"	Picadura		3/4	
3"	Plato			mi b (IV-V)
4"	Puñetazo		3/4	mib (I)
			4/4	la
			3/4	escala pentatónica Re- 6ª fr/Re escala pentatónica Sol

Nótese el intervalo de 4ª aumentada que plantea Parada al modular desde mib a la, recurso característico del autor que ya había aparecido en sus aportaciones en el cine *de cruzada*.

El número en el que el padre Santiago atiende sorprendido a la confesión de Modu cuando éste le plantea su interés por el sacerdocio (33:42) propone la igualdad de todos los hombres ante Dios y demuestra una vez más el complejo de Franco por sus orígenes en esta metáfora en la que un sirviente indio se avergüenza de aspirar al mismo puesto que alguien a quien considera superior. De nuevo, el número musical comenzaba con un pasaje *Casi Lento* en Do a cargo de la cuerda con pequeñas intervenciones del viento y basado en una armonía de procesos melódicos y dominantes secundarias, que se eliminó del montaje final. En su lugar, se optó por comenzar el bloque con el tema principal, *Probito*, en versión instrumental, que ya aquí refleja su importancia como metáfora del amor por Dios. El diálogo expone una vez más la labor de los misioneros, el temor de Dios y la igualdad de los hombres ante su designio, que presento en el siguiente cuadro: cada bloque de diálogo coincide con la entrada del tema *Probito*, siempre en Sol, observándose el crecimiento paulatino de instrumentos que se van sumando al tema:

Modu: <i>Yo también quiero ser sacerdote.</i> Padre Santiago: ¡Modu! M: <i>He dicho un disparate, ¿verdad? Es demasiado para mí.</i>	
Tema en flauta	Sol (V/IV-V-I-IV-V/IV-VII)
-PS: <i>No, hijo, no. Con ser mucho, no es demasiado para ti. La mayor ilusión del Papa es que sean sus propios hijos los que evangelicen la India. Y la mayor alegría del padre Santiago es la que tú acabas de darme con tu vocación.</i> -M: <i>Entonces, Suami, ¿cree de verdad que yo...?</i> -PS: <i>¿Por qué no había de creerlo, hijo mío?</i> -M: <i>No puede ser.</i>	
Tema en flauta y celesta	Sol (Ídem tema + V/IV-IVm-I)
<i>Las manos de Modu recogieron las boñigas del camino y ahora... ¿cómo puede ser esto?</i> -PS: <i>Para Dios no cuentan las razas, Modu, ni las castas, ni las distancias.</i>	
Tema en flauta y violín 1º	
<i>Acuérdate de las manos de Pedro, el pescador. Lo sublime de nuestra doctrina está ahí, en que tú y cualquier hombre puede ser elevado a ministro del señor y aún sentarse, si Dios lo dispone, en la silla suprema de Roma.</i> -M: <i>¿Cree que serviré?</i> -PS: <i>Eso Dios te lo dirá cuando estés en el seminario.</i> -M: <i>Pero... ¿iré, Suami?</i> -PS: <i>En cuanto llegemos a Kattinga escribiremos y Dios quiera que halla una beca libre.</i> -M: <i>Estoy contento de haberle hablado. Nunca olvidaré esta alegría que me hace llorar.</i>	
Tema en flauta, celesta y violín 1º, puente no modulante, tema en flauta	

La alegría que la decisión de Modu suscita en el padre Santiago queda expuesta en el siguiente bloque musical, donde el misionero le pide al sirviente que copie una carta en la que el padre Santiago solicita la entrada de Modu en el seminario (37:44). La escena incluye un tema musical circunstancial nuevo en violines 1º en Solb (con ciclo de quintas incluido) que modula a Sib para volver a presentar el tema *Probito* en los violines 1º y finaliza en Lab.



Ejemplo 5.47. Tema circunstancial de la entrada Modu en el seminario

El “ardor místico de los misioneros españoles”¹⁰² se recoge en el bloque musical número 5, que coincide con la muerte del padre Daniel. El número está dividido en 6 partes que Parada nombra según se sucede la secuencia, de acuerdo al desarrollo de la imagen. El padre Daniel, antes de morir, le indica al padre Santiago que dentro de una

¹⁰² Delegado provincial de Navarra, 28 de mayo de 1949. AGA (36/04705).

caja, en un sobre, se encuentran todos los ahorros de la misión y, tras besar la cruz, se muere:

Tiempo	Escena	Compás	Plan tonal
16"	Diálogo	4/4	re
49"	Sobre		Proceso melódico, proceso cromático
10"	Da la caja		Sib (I-IV-I)
24"	“Voy a dejarlo”		Sib (IVm-V-V/IV-I)
12"	Besa la cruz		Solb (I-VI-III-V/III)
14"	Final muerte	3/4	Solb (I-IV-III-V-I-VI-V/III-III-V/III-I-V/III-I6ªañ.)

Es interesante el tratamiento musical de la muerte a través del cambio a ternario una vez muerto el sacerdote y el avance mediante tonalidades con bemoles, de menor a mayor número de éstos en la armadura. En la conclusión de Sol b no deja de percibirse cierta sensación de amargura, no sólo debido a la muerte del padre Daniel, sino también a la difícil tarea que le ha encomendado al padre Santiago. Nótese que, según el orden temporal de la cinta, esta aparición de Solb precede a la escena de Modu escribiendo la carta (37:44), donde la tonalidad elegida ante la perspectiva de servir a Dios es la misma. El plan tonal propuesto por Parada podría entenderse como esperanza, aún a riesgo de perder misioneros, ante la vocación de los convertidos.

El delegado provincial de Navarra insistía en la “excepcional psicología del misionero”¹⁰³, en parte definida por los bloques musicales no diegéticos, como es el caso de la escena en que los contagiados por la peste llegan al pueblo (1:13:22). Sandem ha decidido pasarse por la misión para descubrir si el misionero realmente no posee las 47 libras que le debe, ante lo cual el padre Santiago le muestra el sobre que –se supone– contiene el dinero. De repente, Sandem escucha un coro de voces masculinas (tenores, barítonos y bajos) y se asoma a la venta, donde ve con asombro que los apestados intentan atravesar el pueblo. Ante un exaltado Sandem, se contraponen un bloque musical tranquilo que traduce musicalmente la serenidad del sacerdote ante las dificultades .

El tratamiento del tema racial está estrechamente ligado al tema de género, puesto que en este cine se caracteriza al elemento de otredad, bien como mujer, bien como hombre afeminado. En ambos casos esto conduce a la fetichización del “otro”, cuya función es la negación de la diferencia entre “ellos” y “nosotros”. Según Labanyi, se trata de una vía de identificación de parte de la audiencia asumida como “el otro” que genera una dosis de placer no ortodoxo. Asimismo, Labanyi considera el uso de la voz

¹⁰³ “Olympia – *La mies es mucha*”, *Diario Patria*, 20 de mayo de 1949.

en off (que también había aparecido en *Los últimos de Filipinas* al presentar la vegetación de las islas con otro ejemplo de música exótica) como otra forma de la orientación patriarcal de este cine, a la vez potenciada y debilitada por el énfasis en las relaciones homoeróticas: en este caso, entre el paternal sacerdote y los sirvientes indios, donde los primeros planos de los indígenas, unidos a la matizada iluminación, se asocian con escenas de amor de corte heterosexual (Jo Labanyi, 1997: 216-218).

Sin embargo, estas relaciones homoeróticas aparecen en cierto modo veladas por la ausencia de música en las escenas intimistas (algo que también se da en el cine *de cruzada*, como se vio en el capítulo 4) y serán definidas en mayor medida por el empleo del exotismo arabizante de la música no diegética en escenas generales de conjunto. En el siguiente cuadro se muestra una relación de las principales secuencias sin música: el grueso de éstas presenta las relaciones entre el padre Daniel y los indígenas, yendo las imágenes del plano general al primer plano, más intimistas y donde la música no está presente¹⁰⁴:

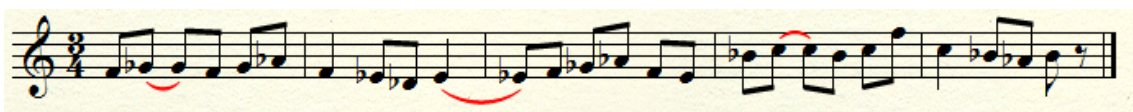
Minutaje	Escena
4:41	Padre Santiago y Sandem en el tren
6:11	Santiago con el padre Vicario
7:42	Santiago y Modu en la jungla (*)
9:05	Padre Santiago conoce a Padre Daniel (*)
25:23	Sandem visita el poblado
27:22	Padre Santiago visita a Sandem en Ponagura
31:24	Santiago y Modu en la jungla (de nuevo)
35:42	Padre Santiago conoce al reverendo Carty
40:47	Padre Santiago, Modu y Teresa escriben la carta a Juan García
43:36	Mauro habla con el Padre Santiago
46:06	Padre Santiago y Modu, carta de Surada
52:47	Padre Santiago y Mauro, Teresa y gramófono
1:01:55	Padre Santiago y Mauro
1:06:30	Sandem y sus hombres ante la cola de apestados
1:08:55	Padre Santiago y Teresa, gramófono
1:09:56	Visita de Sandem al Padre Santiago (importancia del ruido)
1:20:19	Mauro va a por el Padre Santiago, Rameni y Guyerati
1:24:50	Padre Santiago encuentra a Sandem medio muerto (*)

Como puede observarse la mayor parte de las escenas sin música más relevantes (no así los ruidos) hacen referencia a las relaciones establecidas entre el padre Santiago y los indígenas, en general Modu y Mauro, apareciendo en algunas ocasiones Teresa como mediadora de las tensiones generadas en la pantalla. No ocurría lo mismo en las escenas homoeróticas del cine *de cruzada*, donde la música acompañaba a unas

¹⁰⁴ Las escenas marcadas con asterisco (*) incluían música en el original. Significado de color: azul, relaciones del padre Santiago con Sandem; verde, relaciones del padre Santiago con otros misioneros; rojo, relaciones del padre Santiago con los nativos.

imágenes sugerentes por sí mismas con unos bloques sonoros similares a los de cualquier escena de amor heterosexual. En este caso, como he señalado en el cuadro, Parada habría compuesto música (según confirman los manuscritos originales del autor) para tres secuencias en las que intervien Modu, Sandem y el padre Daniel. Es importante entonces el hecho de que Sáenz de Heredia, probablemente para dar énfasis a la imagen, las eliminase de la versión definitiva. Las dos escenas en las que interviene Teresa (madre de Modu) con el gramófono como protagonista de la secuencia demuestran la vinculación imperialista de la colonia a la metrópoli, a través de un personaje que la audiencia identifica como blanco, pintado de negro en un proceso de imitación que bebe del concepto de simulacro, también presente –como se ha visto– en el musical folklórico. El hecho de mostrar en diversas ocasiones un primer plano del gramófono, sin música, genera ansiedad en el espectador y potencia su necesidad de escucha, lo cual vuelve a la escena más interesante ideológicamente hablando por su capacidad de captar de la atención del público.

El simulacro es asumido y aceptado por el público como parte de la “realidad” fílmica, necesario también para el reforzamiento de su propia identidad. En la escena de la muerte de la hija de Rameni, Katinga, a causa de una mordedura de serpiente (16:00), Parada propone un tema (nº 3 bis) lánguido y melódico al estilo norteamericano de la época, música occidental que expresa las ideas de la caridad cristiana a través del padre Santiago. Este bloque no sería posible si la audiencia no fuese consciente del simulacro creado por los personajes de la escena, todos ellos pintados de negro, para diferenciarse del blanco inmaculado de la piel y el atuendo del misionero español. El número comienza con el padre Santiago ante un botiquín casi desprovisto de medicamentos. Parada elige la tonalidad de sib para reforzar la angustia del misionero ante una tarea que sabe no será capaz de llevar a cabo, mientras las trompas introducen un motivo que secundan las violas. Este pequeño motivo lo desarrollarán a continuación las violas en Reb a través de dominantes secundarias y una cadencia perfecta a la que se une el viento madera. El tema volverá a retomarse, tras una cadencia rota, concluyendo con la muerte de Katinga.



Ejemplo 5.48. Tema nº 3 bis

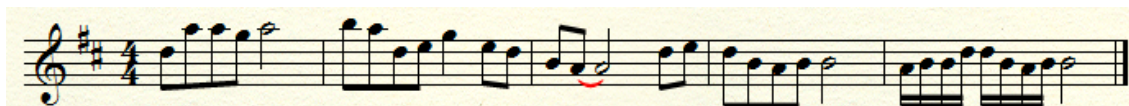
Del mismo modo se presenta la relación amorosa entre Mauro y la hija de Rameni, Guyerati. Cuando Mauro regresa de la ciudad cargado de paquetes, se encuentra con Guyerati (49:31); él le comenta que tiene que entregarle un paquete a Teresa, pero que no quiere hacerlo porque le ha prometido a Rameni no volver a tener relaciones con los católicos si quiere casarse con su hija. El número musical (n° 11) se inicia con un tema (tampoco éste tendrá continuidad) en flautas en Si b y largo pedal de tónica en cellos (Ej. 5.49) que evoca de nuevo el trabajo de Parada en *Los últimos de Filipinas*, y dará pie a la aparición de otro tema en Re (Ej. 5.50) coincidiendo con el comienzo de *Moderato*, cuyo formato rítmico se re-elaborará a lo largo del número:

Minutaje	Tempo	Compás	Escena	Plan tonal
49:31	-	4/4	Mauro en el bosque Guyerati cogiendo agua	Sib (I-V)
49:59	<i>Moderato</i>		Conversación ambos, referencias a la importancia de la navidad	Re (I-IV-I-IV-I-V-I-II-V-I-IV-II-V-I- IV-II-I-V-I) Escala pentatónica de Sol Repetición Re (I-IV-I-IV-I-V-I-II-V-I)
51:26	Movido	2/4	Mauro llega al pueblo	Sol (I) con escala pentatónica de Sol Pentacordo (sol,la,si,do#,re) Escala pentatónica de Sol

La llegada de Mauro al pueblo viene marcada por el cambio de tempo y el empleo de bongo marcando una célula constante de corchea y dos semicorcheas, con ligeras variaciones que, unido al pentacordo y la escala pentatónica, incide de nuevo en la idea del simulado “color local”.



Ejemplo 5.49. Tema de amor (n° 11)



Ejemplo 5.50. Tema de la conversación de Mauro y Guyerati (n° 11)

El padre Santiago mantiene dos conversaciones con sendos misioneros a su llegada a la India, el padre Vicario y el padre Daniel. Las dos escenas aparecen silenciadas musicalmente para centrar toda la atención del oyente en el diálogo; en el caso del padre Vicario, la importancia de la proselitización a través del alimento es reveladora (6:11):

Padre Vicario: “*¿Sabe usted que el arroz es el alimento casi exclusivo de esta pobre gente? Lo devoran; no sé si porque les gusta mucho o porque no tienen otra cosa. Pues bien, como mejor les entran las ideas es... con arroz. Un buen puñado a tiempo les ayuda a digerir nuestras palabras. El éxito del misionero va escalonado así: que deseen sus palabras primero con arroz; luego, sin arroz; y, más tarde, como si fuese arroz. Procure no olvidarlo.*”

Las diferentes secuencias (sin música) entre el padre Santiago y Sandem muestra la evolución del segundo personaje; hombre egoísta, sin escrúpulos y, por encima de todo, español, Sandem obliga al guión a condenarlo a una muerte segura como única vía de salvación para purgar sus pecados, no sin antes confesarse –arrepentido– al misionero y perdonarle la deuda adquirida de 47 libras. La ausencia de música potencia la falta de fe del personaje, para el que Parada había compuesto unos minutos de música en la escena de su muerte y que la versión definitiva eliminó.

La escena en la que el padre Santiago conoce al reverendo John B. Carty viene definida no sólo por el silencio musical, sino por el empleo de ruidos de martillos y motores de un *jeep* que impulsan los conceptos negativos asociados al protestantismo. En contraposición, los sonidos de animales (tigre, serpiente, pájaros) en las escenas en silencio con Modu, fortalecen la idea de lo nativo como puro y no contaminado por ideas extranjerizantes, susceptible de ser conquistado por la iglesia católica.

La llegada del reverendo anglicano trae consigo problemas entre los fieles, que cautivados por la música de órgano y los adornos de plata y oro de la iglesia, deciden adoptar la nueva religión (38:31). Desde la ventana de la iglesia, el padre Santiago y Modu observan cómo los nativos entran en masa en la nueva iglesia, mientras la música no diegética propone el tema del comienzo de la cabecera (que incluye laudes), seguido de un *Andante* donde destaca el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea, que dota a la escena de mayor dinamismo y cierto humor. Ante esta perspectiva, el misionero le comenta a Modu que “*con oro nada hay que falle. No recuerdo ahora el título, pero creo que es una poco recomendable*”.



Ejemplo 5.51. Tema de la cabecera

La llegada del gramófono enviado por Juan García salva del desastre la misión católica. El padre Santiago, tras enseñarles a Teresa y a Mauro el funcionamiento del aparato con un disco de villancicos castellanos, decide reservarlo para la misa de gallo y así sorprender al pueblo. Con el órgano del reverendo Carty y los villancicos castellanos de Juan García se inauguran unos bloques diegéticos que incluirán, además, la música anglicana para la misa de Navidad y unas sevillanas en la misa del Gallo. El padre Santiago le explica a Teresa y Mauro el funcionamiento del gramófono para que sean ellos los que lo pongan en funcionamiento mientras él dice misa. Por un descuido, Teresa rompe el disco de villancicos castellanos y decide cambiarlo por otro, que resulta ser de sevillanas. Esta música, más alegre que los himnos interpretados con armonio en la iglesia del reverendo Carty, tiene una escueta y graciosa letra amorosa con forma de seguidilla (primeros versos de la cuarteta):

La novia de Reverte, *mi alma*,
Tiene un pañuelo
Tiene un pañuelo,
La novia de Reverte,
La novia de Reverte, *mi alma*,
Tiene un pañuelo.

La música del armonio se escucha junto a la seguidilla y es superada en volumen e interés por los “fieles” (en la iglesia anglicana estaban interpretando el conocido villancico *Adestes Fideles*) en un interesante número donde, con sentido del humor, los asistentes a la misa de Gallo comentan:

- *¿Quién canta, el Suami?*
- *No lo sé, creo que no.*
- *¿Espíritus?*
- *Más bien creo eso. Un espíritu que se llama Reverte.*
- *¿Reverte?*

[Se persigna mientras la cantaora incide en “*porque ha dicho Reverte que es mucho cante*”]

Esta escena causó gran revuelo entre los censores y críticos de la época. Un censor restaba importancia al asunto tildando de “posible irreverencia (...) el hecho de que mientras se esté diciendo misa se escuchen unas sevillanas en el gramófono. Realmente, no hay propósito insano en Teresa, la infeliz india que pone el discos”¹⁰⁵. Ante estas declaraciones, algunos críticos se mostraron discretos en sus comentarios, caso de Gombau, quien alababa la banda sonora de Parada: “muy buena la partitura musical, no faltando tampoco los chispazos de humor, tan gratos y significativos como la misa del Gallo, con acompañamiento de sevillanas, realizado con intención clara y respeto absoluto”¹⁰⁶.

El cine de misioneros no es proclive al empleo de música diegética. En este caso concreto, Labanyi señala que lo que se pretende resaltar en esta escena donde compiten los dos misioneros es que la iglesia anglicana es más seria y menos tendente al humor que la católica. Además, el hecho de emplear música de sevillanas en el gramófono recuerda la relación existente entre los gitanos nómadas que trajeron a España sus músicas en el siglo XV y el continente indio (Jo Labanyi, 1997: 220). Esta afirmación de Labanyi es claramente discutible y muestra la confusión de los hispanistas extranjeros entre lo gitano y lo andaluz. El empleo de actores gitanos (por el parecido físico de sus rasgos), que no andaluces, pintarrajeados por la cara y el cuerpo con supuestos “motivos indios”, además de la presencia “exótica” de caballos de pura raza española en un rodaje malagueño no viene sino a corroborar, en un escenario de Navidad con seguidillas en el gramófono, la fetichización del propio pueblo español, que se comporta como el mito le impone: en el espejo de los “otros”.

5.4.2 *Fray Escoba*, mulato eventual en el cine del desarrollismo

La cooperativa Cine España Copercines se encargó de llevar a la gran pantalla una interesante versión de la vida del lego dominico fray Martín de Porres, cuyo guión y diálogos estuvieron a cargo de Jaime G. Herranz, interpretada por René Muñoz, Esther Zulema, Juan Calvo Doménech y Alfredo Mayo y contó con varios asesores: religioso, de la Orden de Predicadores, Padre Antonio Sánchez –Secretariado Martín de Porres de

¹⁰⁵ F. Narbona, 23 de julio de 1948. AGA (36/04705).

¹⁰⁶ G. Gombau: “*La mies es mucha*”, *El adelantado*, 17 de abril de 1949.

Palencia–; y de ambientación (“ambiente”), Eduardo Bussalleu. Es claro el interés de exportación de esta cinta al extranjero –los créditos incluyen “España” en paréntesis tras nombrar Palencia–, en parte debido a la devoción por este dominico en Hispanoamérica, canonizado por Juan XXIII en 1962, un año después del estreno de la cinta. Tal vez el atractivo de esta película religiosa en España –y su consiguiente éxito internacional– fuera impulsado por la contratación de un intérprete mulato de nacionalidad cubana, René Muñoz, para interpretar el papel del fraile, en detrimento de Ángel Aranda, que aparecía como actor principal en el cartón de rodaje concedido con anterioridad. De hecho, la fama de fray Escoba que le acompañó en su carrera le llevaría a protagonizar la telenovela *San Martín de Porres* (Antulio Jiménez Pons, 1964) y una nueva versión cinematográfica, *Un mulato llamado Martín* (Tito Davidson, 1975), ya en México, en las que encarnaba (de nuevo) al santo.

No debe menospreciarse el fracaso de Hugo del Carril como director e intérprete en su papel de bailarín negro en la tercera versión de *El negro que tenía el alma blanca* (Hugo del Carril, 1951)¹⁰⁷, lo que explica su interés por la contratación de René Muñoz. Es probable que debido al éxito obtenido el año anterior por su trabajo en *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1951), basada en la novela del también argentino Alfredo Varela, *El río Oscuro* (1943)¹⁰⁸, del Carril fuese contratado para dar vida al bailarín protagonista de *El negro que tenía el alma blanca*, aunque su cara pintada de negro no resultara ni creíble ni del gusto del público, sobre todo teniendo en cuenta que en la anterior versión del film el protagonista masculino era mulato. Estos hechos pueden explicar la elección de René Muñoz. En carta dirigida al director general de cinematografía y teatro, el secretario de la cooperativa Copercines justificaba la inclusión de René Muñoz en el programa de rodaje porque, si no, el “público se sentiría defraudado, al ver un ídolo de aquellas tierras, interpretando a dicho beato con la cara pintada de negro; al propio tiempo que tememos la desilusión que podría crear en nuestro público una falsedad de tal tamaño”¹⁰⁹. Según el secretario, se audicionaron negros de las provincias que España poseía en Guinea, pero su marcado color de piel,

¹⁰⁷ La primera versión cinematográfica de la novela de Albreto Insúa fue dirigida por Benito Perojo (1926), que volvería a llevarla al cine (ya con sonoro) en 1934, con Antoñita Colomé y el músico cubano Marino Barreto como protagonistas.

¹⁰⁸ Gran éxito de ventas y con una temática de realismo social, a la que el autor se adscribe, *El río oscuro* muestra el trabajo de los explotados en las plantaciones de yerba mate de Argentina y Paraguay (mensúes).

¹⁰⁹ AGA (36/04833).

unido a su falta de fluidez con el idioma español, imposibilitaron su inclusión en el rodaje.

Fray escoba (Ramón Torrado, 1961) fue la primera película de René Muñoz, cantante y bailarín que se introduce en el cine español (antes de trasladarse a México) gracias a Ramón Torrado en las películas *Cristo negro* (1963) y *Bienvenido Padre Murray* (1964), ambas también con música de Manuel Parada. Su voz cándida y pausada, mención aparte del parecido físico con el dominico, generó un vínculo inmediato entre el santo y el actor, que llegó a posar para tres retratos del beato e incluso fue acosado por preguntas de la crítica periodística acerca de su interés por el mundo clerical¹¹⁰.



La cercanía entre Muñoz y el fraile fue captada por el público, al que gustó la visión del mundo religioso diferente del habitual en el cine nacional y que los censores consideraron válida: “Advertir que los religiosos y frailes que desfilan por las pantalla, especialmente en actos de comunidad, sean tipos normales, sin esas durezas de perfiles y rostros duros y fuertes, que no raramente nos están metiendo por los ojos ciertos directores de Cine... Como si un perfil normal y selecto no pudiera vestir un hábito o una sotana!”¹¹¹.

“La dualidad entre la labor cotidiana –la escoba, el recado, la cocina– y la vida prodigiosa –la curación, la limosna continua y sin fin– determinan la existencia de Martín de Porres”¹¹², un mulato nacido en Lima en 1579, hijo natural del caballero burgalés de la Orden de Alcántara Don Juan de Porres (Alfredo Mayo) y la negra liberta Ana Velázquez (Esther Zulema), natural de Panamá, aunque residía en Lima. La

¹¹⁰ “René Muñoz, *Fray Escoba*”, *ABC* (Edición de Andalucía), 10 de marzo de 1963. La caricatura pertenece a la misma edición.

¹¹¹ Avelino Esteban y Romero, informe moral-religioso. AGA (36/04833).

¹¹² “San Martín de Porres”, *Blanco y negro*, 5 de mayo de 1962, p. 44.

película muestra a Porres ya desde sus primeros años, al lado de su madre y su hermana Juana (Inmaculada Pérez, de niña) en Lima, su bondad, ayudando a los más pobres dándoles el dinero que a su familia tanta falta le hace. Martín y su hermana son reclamados por su padre, convertido en gobernador de Panamá, para encargarse de su educación aunque, pasados los años, regresan junto a su madre y Martín se dedica al oficio de barbero y cirujano, puesto que había estudiado algo y “tenía mano” con los enfermos. Sin embargo, su clara vocación de ayuda al necesitado le lleva a ingresar en el convento de los dominicos del Rosario de Lima, donde es aceptado pese a su condición de mulato. Comienza su labor en el monasterio con la amistad de Fray Barragán (Juan Calvo Doménech) y desempeñando el trabajo más básico: esto es, limpiar el convento y, sobre todo, barrer el suelo, siempre con su inseparable escoba. La oposición de su padre ante tan tremendo “deshonor” le lleva al convento a exigirle que abandone su vida monacal, aunque fray Martín lo convence de la importancia de su trabajo. La escoba pasa entonces a convertirse en símbolo de su humildad y comienza su actividad cuidando enfermos, hospedando a médicos y enseñando a los niños (Martín de Porres fundaría el Asilo de Santa Cruz para ayuda de los más necesitados), que continuará hasta su muerte.

Entre los milagros que se atribuyen al santo se incluyen levitaciones, una aureola sobrenatural que le rodea y un estado de éxtasis permanente, además del don de la ubicuidad, socorriendo a enfermos desvalidos a la par que realiza sus tareas diarias. Todos estos elementos aparecen en la película de una forma, al igual que sus conversaciones con Jesucristo; este último hecho fue el único que causó alguna desavenencia entre los censores religiosos, que indicaban en su informe que debían cuidarse “los coloquios de *Fray escoba* cuando se dirige familiarmente al Crucifijo (...) a fin de que resulten siempre *dignos*”¹¹³.

La música supuso para esta película un gasto de 116.500 pesetas (entre derechos de autor de Parada, músicos, copistería, y alquiler y transporte de instrumentos) de un total de 4.426.620 pesetas de presupuesto total, cifra nada desdeñable para la época que sugiere el interés por esta película. Como muestra, véase el cuidado gráfico de participación en la cinta, que no aparece recogido en el resto de las obras aquí estudiadas¹¹⁴:

¹¹³ AGA (36/04833).

¹¹⁴ Copia enviada por el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares. El original tenía un formato desplegable DIN A3. Esto explica la mala calidad de la imagen.

en *La mies es mucha*), sino que presenta un número intenso muy hermoso que plasma el contenido de la cinta y que será el único con continuidad en la película.

Minutaje	Créditos	Instrumentación	Plan tonal
0:00	Actores principales y secundarios	Maderas, trompas, piano y cuerda	Fa (I), Mib (V-V/V), re (IV-V-I)
0:15	Secundarios Niños Colaboraciones Guión Coro, organista, asesores	Corno y violines Madera, trompeta, piano, violín, viola	re (I), Sib (V), re (V), Sib (V/V)
0:45	Ayudante dirección, sastra, maquillaje, peluquería...	Orquesta completa	Fa (I)
1:01	Decorados y estudios Música	Corno y violines Madera, trompeta, piano, violín, viola	re (I), Sib (V), re (V), Sib (V/V)
1:16	Laboratorios Director producción Jefe producción Operador jefe Copercines Director	Orquesta completa	re (V/VI-VI-V/VI-IV-V-I)

Con un aire muy melancólico y *Pesante*, Parada propone un tempo *Maestoso* (*casi Lento*) que contrasta con la pobreza de las imágenes, unos cuadros de las localizaciones de la cinta estáticos, al contrario del preludio, que hace las veces de cabecera. El preludio presenta un tema melancólico (0:15) que discurre por las tonalidades de re y Sib. Coincide con la aparición de los créditos de los actores secundarios tras una introducción en Fa y Mib, donde destacan notas pedal de tónica y dominante en cellos y bajos, y trémolos en los timbales, unido todo ello a un ritmo de negras en maderas, trompas, violines y violas que da pie a una sonoridad amplia y pesante. Destaca el piano, sustentando la armonía y articulando contratiempos, junto con los trombones, que anteceden el tema y le aportan solidez. Se distingue en este tema acéfalo, de 9 compases, un fraseo marcado por el movimiento de corcheas en grupos de dos y tresillos, que se contraponen al estatismo de la negra con puntillo que los precede. Tras un puente modulante, se vuelve a escuchar el tema (en re y Sib) en los créditos de los decorados, finalizando el bloque en re.



Ejemplo 5.52. Tema del preludio

El mismo tema melódico de cabecera aparece con cierta continuidad en la película, comenzando por el bloque musical nº 5, que ilustra y se refiere a la situación de Ana tras la marcha de sus hijos (14:47). Ana recibe una carta de Porres en la que le cuenta todo lo que sus hijos están aprendiendo. Tras una introducción expresiva en el oboe, el tema en Fa se presenta intenso en violines mientras Ana manosea los enseres que sus hijos han dejado en una cómoda, creando empatía emocional con el público, emoción en parte suscitada por el tempo mucho más lento que en la cabecera. Este tema lo he denominado tema de amor porque aparece en escenas donde se hace patente el amor de Ana por sus hijos, extensible a cualquier escena que presente la temática amorosa.

Este tema, repetido en un *tutti* orquestal, se presenta al enfocar la cámara un primer plano de las camas de los niños, vacías, lo que provoca el desconsuelo de Ana. Sin embargo, el tema finaliza con la llamada a la puerta del cartero, que le entrega una nueva carta de ellos, años después, en la que Martín le cuenta que pronto volverán a verse. El tema cumple, por tanto, no sólo una función emotiva, sino también estructural, enlazando planos temporales distintos y favoreciendo la elipsis temporal.

Años más tarde, su padre se entera del mote con el que llaman a su hijo por las calles de Lima y se presenta en el convento decidido a llevárselo. Fray Martín, pesaroso, le explica a su padre su punto de vista:

- Fray Martín: *¿Creéis en Dios?*
- Padre: *¿Cómo no voy a creer?*
- F M: *Pues no lo parece. Estar a su servicio con una escoba en la mano es mucho más que con un cetro no estarlo. Nuestro rey, Don Felipe, me daría la razón. Dádmela vos, que sois un poco menos.*
- P: *Yo guardaba para ti grandes honores porque te sabía digno de ellos. Hasta el título de comendador me hubiera sido fácil darte.*

- F M: *Los títulos que me ofrecéis pueden durarme sesenta años, pero yo soy más ambicioso y el que quiero es para toda la eternidad. Y eso se logra con lo más simple, con lo más repugnante a vuestra manera de ver.*

[...]

- P: *Sigue con tu escoba, hijo. Perdona que la quisiera cambiar por un virreinato.*

En este diálogo, donde vuelve a aparecer el tema de amor en Sol, se aprecian diversas referencias que potencian la ideología dominante, comenzando por la alusión al extinto imperio español y al monarca que, a despecho de las biografías que lo presentan como un soberano despótico y genocida, es objeto de una visión amable gracias al fraile, que lo nombra como ejemplo de virtud. Por otro lado, resulta incongruente su visión de servicio a los demás en el momento en que muestra orgulloso la ambición de la vida eterna; sólo el término “ambicioso” genera una contradicción interna entre una vida de servicio a los demás sin espera de recompensa y la alusión a un defecto muy humano y egoísta la mayor parte de las veces.

Las contradicciones de este diálogo y secuencia dejan de tener sentido gracias al bloque musical en Sol, muy lento y expresivo, con el tema de amor precedido de un acorde pentatónico sobre el IV (do, re, mi, sol, la). En este caso, creo que la música propone soluciones a la contradicción mediante su función metatextual, envolviendo al clérigo de un aura que potencia su lado espiritual y lo aleja del mundo terrenal. De hecho, la música permite que este sentimiento se contagie al resto de personajes del cuadro, sobre todo su padre que, tras el número y las palabras de Martín, comprende la postura de su hijo.

El tema es, ante todo, un tema de amor: amor a Dios, sobre todo, puesto que todas las decisiones de Martín son por voluntad divina; y amor también porque esta música une a Martín con sus progenitores, aún en escenas diferentes. De hecho, sus padres nunca aparecen juntos en una escena, Porres envía a sus hijos y los devuelve gracias a un hombre de confianza. El tema amoroso ayuda a consolidar una relación que el estado trató de normalizar –mediante su mutua exclusión en pantalla– a través del amor que ambos sienten por Martín.

En los primeros bloques musicales, Parada concibe una música que aporta “color local” a las calles de Lima, dibujando a su vez el movimiento de las gentes, la animación y viveza de sus calles a través del mercado y los rasgos y vestimentas de estas gentes que, de nuevo, recrean estereotipos a través de gorros peruanos y ropajes de época. En la primera escena se presenta a Ana, la madre de Martín, atravesando las

calles para llegar a casa de su señora mientras tiene que soportar las burlas de la gente por ser una negra liberta con dos hijos fuera del matrimonio. Pese a que esta situación podría ser escandalosa en la época del estreno, la iglesia se preocupó de suavizarla, asegurando el origen del santo –como ya señalé más arriba– de “hijo natural”:

“Se le pinta en ocasiones con las tintas desgarradoras de las bastardía. (...) No es un hijo del que se reniega. El cariño de Juan de Porres hacia Ana Velázquez es largo y duradero – tuvieron juntos otro hijo, una niña llamada Juana– y si la situación no se normaliza legalmente es, seguramente, más por los prejuicios de la época que por desamor. (...) Pero esto, siendo mucho, no importa ni pesa en la historia futura de Martín de Porres.”¹¹⁵

Parada plantea el dinamismo en 3/4 a través de un *Molto Allegretto* en re dórica (VI grado ascendido) y una célula acéfala rítmica en el corno de tres corcheas y blanca con puntillo, el resto de la orquesta en silencio. Tras 4 compases se incorporan el flautín y la flauta con un movimiento *dolce* y, tras otros cuatro, el oboe, mientras la cuerda propone unos pizzicattos que dan mayor dinamismo a una progresión de dominantes (V Do – V re, 6ª añ. – V Do – V re) y acompañan a Ana de camino a casa, donde la espera su hija. Madre e hija comentan la situación de Martín, del que se ríen sus compañeros por ser mulato, mientras que la niña es blanca como su padre. Esta dualidad racial se refleja en la música a través del empleo de Fa y re en una alternancia continuada, mientras una célula de 4 corcheas y blanca con puntillo insiste en la situación de Martín. Éste entra por la puerta con un pajarito que sus amigos iban a matar, demostrando ya una bondad inusitada para un niño de su edad al cambiarles el pajarillo por hacer sus tareas un mes. Continúa hasta el final esta alternancia de tonalidades, aunque la melodía ahora recuerda el tema de cabecera, si bien muy desdibujado.

Martín va al mercado en busca de provisiones con un peso que le han regalado a su madre. Ésta, conociéndolo, le advierte antes de marchar que no se lo regale a los pobres, algo que Martín hace nada más encontrarse con un pobre ciego. De vuelta a casa, su madre le regaña porque esas provisiones era con lo único que contaba la familia para poder comer, de modo que Martín se va en busca de “ayuda” (8:10). Martín pasea por las calles de Lima esperando el milagro y la música propone un ritmo mecánico de cajón (no caja) que recuerda la música andaluza y que, junto a un movimiento sincopado bastante estático en la cuerda basado en un pentacordo de tonos enteros (fa,

¹¹⁵ “San Martín de Porres”, *Blanco y negro*, 5 de mayo de 1962, p.42.

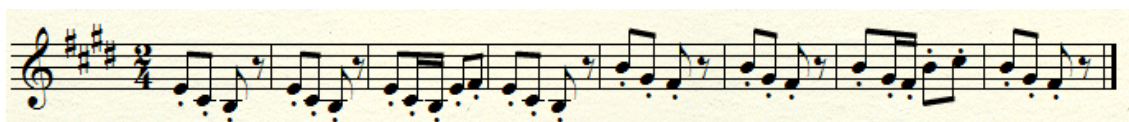
sol, la, si y do#), acompañan un motivo recurrente en flautas que emplea la escala pentatónica de la (la, si, do#, mi y fa#).



Ejemplo 5.53. Motivo de Martín en el mercado (nº 3)

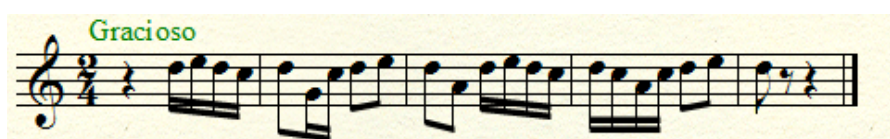
Este motivo continúa de forma recurrente en flautas y clarinetes, cambiando de tesitura dependiendo del bajo armónico que proponga la cuerda. Tras el pentacordio anterior, aparece un hexacordio nuevo (mi, sol, la, si y do) y luego se suceden las dominantes de sol, Do y la, mientras Martín le pide al Cristo encontrarse con el dinero y no encontrarse con ciegos (para no tener que darles su dinero como limosna). Después de hablar con Cristo, son los violines quienes retoman el motivo, con el cajón de fondo y la escala pentatónica de Sol (sol, la, si, re, mi), hasta que se desvanece el número con una tónica de Mi. Regresa al mercado esperando que la ayuda de Dios sea suficiente al son de un *Allegretto* (8:46) en 2/4. Martín pregunta en diferentes puestos por ayuda, excusa para mostrar los diferentes tipos de gente y vendedores en varias tonalidades y con un ritmo punteado de corcheas y semicorcheas que define el tema del mercado (Ej. 5.54), intercalado con grupos de 4 semicorcheas o tres corcheas como motivo acéfalo:

Minutaje	Tempo	Escena	Instrumentación	Plan tonal
8:46	<i>Allegretto</i>	Gente en el mercado	Clarinete y fagot	Re (I y V alternadas con Vm, I-II-IV-III-II-I-V/III-III-II-V)
9:06		Un niño le quita trabajo: <i>¡Quita, negro!</i> Pide ayuda al panadero	Clarinete y cuerda	Re (I-V), si (V), La (V-I)
9:22		Un contorsionista ofrece dinero por doblarse	Clarinete y fagot	Re (I y V alternadas)
9:33	<i>Menos</i>	Martín se acerca	Cuerda	La (I-IV), Do (II-I-VII-I), si (V-I)
9:39	<i>Allegretto</i>	Martín se abre paso entre la gente para verlo	Clarinete y fagot	Ídem 8:46 (Re)
9:50		El contorsionista anima a la gente y se dobla	Clarinete y cuerda	Ídem 9:06 (Re, si, La)
10:20		Martín al Cristo: <i>¡No te quiero, ala!</i>	Clarinete y fagot	Ídem 9:22 (Re)
10:30	<i>Menos</i>	Ve un carruaje y da la vuelta: <i>¡Me parece que sí te quiero!</i>	Cuerda	Ídem 9:33 (La, Do, si)



Ejemplo 5.54. Tema del mercado (*Allegretto*)

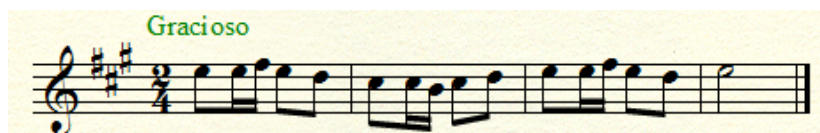
Los números musicales de Martín en el mercado se suceden a lo largo del film como recurso para mostrar su bondad hacia los más pobres y, sobre todo, para ejemplificar sus milagros con hechos concretos en todas las etapas de su vida. Entre otros, y para asombro del fraile, cómo su cesta seguía llena tras haber repartido todo lo que había comprado para el convento entre los pobres de Lima y al poco de estar viviendo en el monasterio. El número que ilustra el milagro de la cesta, en sol, formula un tema gracioso en oboes acompañado de *pizzicatos* en violas, cellos y bajos, que torna simpática la generosidad de fray Martín. Si una le pide manteca, se la da; si otro le pide unos zapatos, también los saca de su cesta. Fray Martín está comenzando a descubrir que tiene un “don”, un primer plano muestra a los habitantes del pueblo, ellos con los gorritos peruanos, ellas con trenzas en el pelo, sombrero negro y camisa blanca. Parada se mantiene en sol con acordes de IV, V, V/IV, IV con 6ª añadida y I en mayor, que alterna con el menor y hace las veces de una especie de cadencia picarda. La modulación a Fa, precedida por trémolos en la flauta cuando fray Martín llama ángel a un muchacho, llega cuando un noble coge a otro muchacho y lo acusa de haberle robado, aunque fray Martín lo disculpa diciendo que sólo estaban jugando. Esta parte recoge motivos del tema anterior y los reutiliza en madera, trompas y cuerda, modulando a Mib y la, antes de recapitular de nuevo el tema en Fa. Tras haber repartido comida entre los pobres, asustado, el fraile se marcha y la orquesta retoma el sol con una melodía de notas más largas y un final abierto con la 6ª napolitana que dibuja la cara de sorpresa del fraile.



Ejemplo 5.55. Tema del milagro de la cesta

Debido a los problemas económicos que aquejan al convento, el hermano mayor le pide que vaya al pueblo a venderle al prestamista unos objetos de valor (1:03:17). Este nuevo tema gracioso y en ritmo binario se presenta en Sol, mostrando las prisas del fraile. Una vez más, el fraile debe acercarse al pueblo, donde el usurero le paga mucho menos de lo esperado y fray Martín debe pensar qué hacer para remediar la situación. Este nuevo tema es interpretado por los clarinetes, que secundan los violines. No permanece largo rato en Sol y modula a los 6 compases al relativo menor y, 3 compases

más tarde, a re, donde estabiliza la tonalidad alternando acordes de tónica y dominante. Durante este proceso, el fraile descubre una venta de esclavos, todos negros o mulatos: cuando Martín se acerca, el tema modula a Sol mientras los vendedores elogian vehementemente a los esclavos.



Ejemplo 5.56. Tema de la visita prestamista

Es la faceta caritativa del santo la que más se aprecia en esta película. Aparte de los números ya estudiados, resulta muy interesante una escena en la que, junto con su hermana, se dirigen en carramato a vivir con su padre. Por el camino, Martín descubre al viejo ciego al que le había entregado una cesta de comida y le pide al hombre de confianza de su padre que le dé una limosna. Se la tira por la ventanilla y Martín sale del carramato, recoge la limosna y se la entrega al viejo.

Parada utilia blocks a modo de percusión en corcheas de a dos, a modo de *mickeymousing* del trote de los caballos. Escrita en la en tempo de *Allegretto*, el bloque propone una base armónica en la cuerda con el ritmo continuo de corcheas, mientras el oboe interpreta un motivo melódico de 4 compases que retomarán clarinetes (Do) y, por último, violines (la), mientras los niños conversan de cosas intrascendentes.

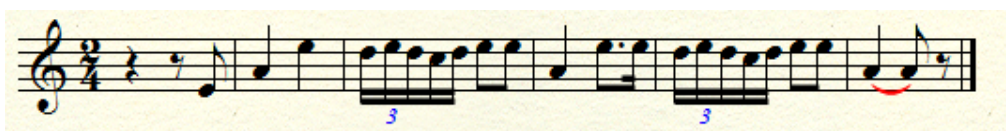


Figura 5.57. Tema del carramato (nº 4)

Cuando Martín sale del carramato para acercarle el dinero al ciego, la música transita por un pasaje modulante que abarca Sib (V), la (I), Re (VII, III, poliacorde), mi (I, IV) y Sol (I, V) antes de asentarse en Re con células que recuerdan la cabeza del tema del carramato y desemboca, tras pasar por Fa (V) y la (IIb, I), en un tempo más reposado (*Menos*), proclive al diálogo espiritual y caritativo de Martín. En este diálogo, donde el mendigo alaba las virtudes del niño y éste las niega, vuelve a presentarse el tema del carramato, aunque modificado, atendiendo a las necesidades expresivas de la diégesis a través de escalas pentatónicas de Fa (fa, sol, la, do, re) –que le confieren un aire más etéreo–, alternadas con la, Re y Fa .

No es ésta la única ocasión en la que las escalas pentáfonas connotan una cierta abstracción del mundo real. San Martín de Porres también poseía el don de la curación. Prueba de ello aparece en la película en su faceta de barbero (tras haber regresado de la estancia con su padre) y sacamuelas. En esta ocasión, tras haber ayudado a un cliente sacándole una muela y llevándose con ella su mal genio, la familia de Martín recibe carta del padre, que les indica que a partir de ese momento nada les faltaría. Martín se dirige entonces a la iglesia a reunirse “con un amigo, el mejor que tengo” (23:15), mientras se insiste en la escala pentatónica de Fa y el acorde tónica con 6ª añadida con Martín delante del edificio. Pese a la modulación a Mib con acordes de I, IV, V, II, V/VI y VI (candencia rota incluida) que consolidan brevemente la tonalidad, Parada finaliza el número con un grandioso acorde de tónica con 6ª añadida en el *tutti*, insistiendo una vez más en lo etérea de la condición del protagonista mientras éste entra en el convento y se acerca a la portería de fray Barragán.

Carrerillas de Martín es el título del bloque con el que Parada ilustra la volatilidad del personaje y que suscitó la creencia en sus levitaciones (40:35). Fray escoba hace sonar las campanas, baja corriendo las escaleras y el abad le recuerda que todavía no ha limpiado la habitación de Fray Cirilo, que está enojado. El monje, sin saber cómo ni cuando, limpia su habitación y todavía tiene tiempo para barrer el suelo del convento. Parada emplea una escala pentatónica de Fa para iniciar el número, transformada en pentatónica de La (la, si, do#, mi, fa#) primero y Sol (sol, la, si, re, mi) después. Sin embargo, estos 13 primeros compases de un número ya de por sí corto decidieron eliminarse del montaje final y el bloque, más breve si cabe (aunque repetido en varias ocasiones diferentes durante la escena con Fray Cirilo), se quedó reducido a la última de las escalas pentatónicas durante 4 compases, un acorde del III y un final abierto sobre el II, que ilustra la inestabilidad del monje ante cuestiones puramente terrenales.

La necesidad de Martín de dar lo que tiene a los más necesitados es un tema recurrente en el film, que muestra escenas de este tipo de forma reiterada desde su infancia, como se ha visto. Los bloques musicales del convento proponen un acercamiento simpático y agradable al monje, a la par que el ritmo musical permite que el guión no se vuelva demasiado reiterativo, ofreciendo ritmos y tonalidades que generan fluidez. Como puede observarse, esta película estuvo mucho menos condicionada que *La mies es mucha* por músicas de tradición folklórica española; no

aparece ni un solo número de estas características, como tampoco aparecen ritmos y danzas hispanoamericanas, hecho frecuente en el cine de misioneros. Es evidente el interés por resaltar la figura del dominico y su condición de beato, dejando de lado otras cuestiones ideológicas.

Los números diegéticos tampoco cuentan en esta película con excesivo protagonismo; de hecho, como puede verse en el gráfico 5.2, se incluyen tres números diegéticos, los tres con el personaje principal en la escena: Martín dirigiendo un coro de niños en el convento (53:29), donde se mostraba su interés por éstos, sobre todo los huérfanos; Martín llevando comida a un grupo de negros de la aldea donde está descansando por orden del abad (1:17:00), donde la escena propicia un número estático de canto espiritual con percusión; y, por último, la escena del fallecimiento de fray Martín, donde los monjes entonan un cántico fúnebre interpretado por el coro de cantores de Madrid y que forma parte de un número más amplio. De hecho, las interpretaciones de órgano (a cargo del padre Luis Bacaicoa) no se emplearon en bloques diegéticos o extradiegéticos, sino que sirvieron –de nuevo– de envolvente etérea en las escenas íntimas entre el fraile y Cristo (1:06:32, 1:21:06). En el primero de los casos, dotó de mayor realismo a una escena en la que el Cristo, en un *travelling* descendente, se coloca a la altura de fray Martín para charlar (aunque sólo hable el dominico). En la segunda escena, tras haber sido elegido para una audiencia con el arzobispo de México por sus supuestos milagros, fray Martín reprocha a Cristo que hubiese hecho desaparecer a unos mendigos perseguidos entre la luz divina. La música de órgano, de nuevo solemne y con el mismo cuadro en la imagen, vela el comentario del fraile y permite su “discusión” con Dios que, recordemos, fue mencionada en el informe religioso.

5.5 Teresa de Jesús, revisión del tiempo cinematográfico español

El cine español ha tratado la figura de Teresa de Jesús en diferentes etapas de su historia, todas ellas marcadas por las características estéticas e ideológicas del momento político-cultural que atravesaba. Juan de Orduña propuso una revisión de la santa en 1962, mientras que Josefina Molina ideó una serie de televisión tras la llegada de la democracia (1984), en una época en que TVE pretendió consolidarse como creadora de series de alta calidad sin descuidar los gustos del público, contando para ello con Concha Velasco como protagonista, un guión de Carmen Martín Gaité y la supervisión

de Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). En 2003, Rafael Gordon dirigió una película no tanto de la vida de la santa (interpretada por Isabel Ordaz), sino de su postura mística en contraposición con la más carnal de la presentadora del programa (Assumpta Serna) que consigue corporizar a la santa gracias a la realidad virtual¹¹⁶. En 2007, Ray Loriga presentaba una nueva versión cinematográfica, más carnal que las anteriores, con Paz Vega como voluptuosa protagonista y reclamo publicitario de primer orden que, no obstante, no consiguió el éxito de taquilla deseado.

En su artículo “Re-visions of Teresa: historical fiction in television and film” (2011), Paul Julian Smith analizó las dos últimas versiones, exponiendo algunas características del *biopic* basadas en estudios norteamericanos¹¹⁷. Sin embargo, acercarse a la figura de Santa Teresa sin analizar la primera película sobre su persona es poco riguroso y obliga al autor a plantearse algunas cuestiones estilísticas sobre la versión de Josefina Molina que no procederían tras un estudio más detallado de la película de Orduña. Todos los episodios destacados en la versión de Juan de Orduña aparecen en la segunda: desde los problemas de Teresa con la princesa de Éboli en Pastrana hasta sus supuestas relaciones amorosas con un padre Gracián bastante atractivo en pantalla. La versión de Molina tiende un puente entre la santa más sociable –y más propensa a las aventuras fundacionales que las extáticas– de Orduña y la madre lasciva y lujuriosa con estética MTV de Loriga, que propone el componente sexual como parte prioritaria del misticismo de Teresa.

En “Horror, spectacle and nation-formation: Historical painting in late-nineteenth-century Spain” (2005), Jo Labanyi propone una muy interesante relación entre ciertos cuadros decimonónicos de pintura histórica y la capacidad ideologizante en la formación de la identidad nacional durante el franquismo. Entre otros, destaca *Doña Juana la Loca con el féretro de Felipe el Hermoso* (1877), de Francisco Pradilla y Ortiz, que Orduña utilizó en los créditos de su primer *biopic* para la productora valenciana. Del mismo modo, durante la guerra civil José María Sert pintó su *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la guerra civil española* (1937), una santa por la que Franco sentía especial devoción. No es de extrañar entonces que la mano impoluta de la santa, encontrada durante la contienda –y que el propio Preston define como “narrativa

¹¹⁶ Véase <http://www.teresateresadejesus.com/>.

¹¹⁷ Tras analizar *biopics* sobre religiosos o basados en ellos, sería necesaria una aportación de textos que fundamenten el estudio del género en el cine español. En cualquier caso, recomiendo Custen, 1992, para un primer acercamiento al tema.

providencial de la cruzada” (Preston, 1995: 220)–, la conservase el dictador durante su vida pese a los muchos intentos por parte de órdenes religiosas por recuperarla y custodiarla. Se muestra aquí, de nuevo, la influencia propuesta por Labanyi (aunque ampliando los límites cronológicos) de la pintura de historia en el cine del franquismo con una clara función ideologizante.

Cada una de las versiones de la vida y obra de Teresa de Jesús ha coincidido con un marcado cambio sociopolítico en España: en el primer caso, el giro del franquismo en los años sesenta impulsó el intento de recuperación de los ideales del nacionalcatolicismo con la interpretación de Aurora Bautista, aún a pesar de una estética condenada a su extinción; ya asentada la democracia, en tiempos de Felipe González, Molina revisa a Orduña ante el interés que la santa sigue provocando en una sociedad mayoritariamente católica, tanto a nivel religioso como cultural; y, por último, los cambios provocados tras la llegada de Zapatero a la Moncloa promueven la versión de Loriga, reflejando las transformaciones socio-culturales refrendadas por las nuevas leyes propuestas por el último gobierno socialista e, incluso, fomentadas por éste.

Tras haber afrontado con éxito la empresa del ciclo histórico en la década de los cuarenta y principios de los cincuenta con la productora Cifesa, Juan de Orduña traslada a la pantalla la vida de *Teresa de Jesús* en 1962; una época en la que su estética cinematográfica, en contraste con los cambios que conlleva el desarrollismo de Manuel Fraga Iribarne, trata de mantener una continuidad narrativa consolidada en el primer franquismo, condenada ahora a su extinción con la llegada de, entre otras cosas, ritmos juveniles más frescos a las pantallas que las nuevas generaciones consumen con fruición. Algunos compositores de cine, caso de Parada, no van a encontrarse cómodos con esta nueva estética, influída por músicas populares urbanas cosmopolitas y de corte pop, alejadas del estilo compositivo de la época anterior, y una nueva generación de compositores se hace cargo de la mayoría de éstas “novedosas” bandas sonoras.

La película titulada *Teresa de Jesús*, apoyada en un guión de Carlos Blanco, producida por Agrupa Films y protagonizada por Aurora Bautista, José Bodalo, José M^a Caffarel, Roberto Cmarciel, Antonio Durán, Manuel Dicenta y Alfredo Mayo, hubo de superar (no sin abundantes problemas) la censura eclesiástica: “Teníamos el consentimiento del Vaticano para rodar el guión tal y como estaba, pero aquí dijeron que no. O sea, aquí, más papistas que el Papa”¹¹⁸. Con un coste de 8.910.000 pesetas, la

¹¹⁸Conversación con Aurora Bautista. Véase: http://agpandorabox.blogspot.com/2009_04_13_archive.html.

película fue clasificada en la categoría de *Primera A* el 18 de mayo de 1962, acordado por unanimidad porque “resultan realizados los altos valores religiosos y morales que contiene”¹¹⁹. El sueldo de Aurora Bautista, actriz que da vida a Santa Teresa (900.000 pesetas), resulta desmedido en comparación con el resto del reparto, donde el siguiente intérprete en importancia recibió 60.000 pesetas, el mismo sueldo de Manuel Parada, que en los años sesenta subía de precio sus comisiones.

Aurora Bautista ya había trabajado con Orduña en *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950) y *Agustina de Aragón* (1950) antes de aceptar el personaje de Teresa de Jesús. De hecho, Orduña expuso, como requisito imprescindible para aceptar la dirección del drama histórico sobre Juana la Loca, la elección de una –entonces– desconocida actriz para el papel principal. Pese a la oposición inicial de Cifesa, Bautista fue contratada y supuso el comienzo de su fulgurante carrera, que la definió como una de las principales actrices –si no la más importante– de los años cuarenta y cincuenta en España. Después del papel de Teresa de Jesús, Bautista volvería a interpretar otro papel de monja en *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), en este caso la priora de un convento, de nuevo en siglo XVI. Nótese el interés por la figura de Bautista en décadas diferentes, evolucionando sus gestos o afectaciones interpretativas dependiendo de las necesidades socio-culturales del momento.

De todos modos, resultan cuando menos interesantes los posibles motivos de Orduña por incluir de nuevo a Bautista como actriz principal. No debe obviarse que, en los trabajos anteriores de la actriz, interpretaba a mujeres fuertes y decididas: pese a su marcada figura y rasgos femeninos, Labanyi señala su fuerte carácter y cierto aire de masculinidad necesario para llevar a cabo las empresas que se acometen en pantalla (J. Labanyi, 2004). Tanto su feminidad como la suavidad y fragilidad, supuestamente asociadas a las mujeres (al menos en la esfera privada), se entremezclan con una fortaleza extrema (propia de la esfera pública, ámbito masculino) que han venido definiendo los personajes de Aurora Bautista en *biopics* de gran éxito a lo largo de las décadas anteriores con los que la audiencia la identificaba. Por tanto, la elección de Aurora Bautista no es gratuita. Todo lo contrario: por encima de su función como reclamo publicitario, Orduña es consciente de la necesidad de esta actriz, que la audiencia indentifica –aun subconscientemente– con un personaje frágil en su

¹¹⁹ AGA (37/03899).

misticismo, fuerte en sus recorridos fundacionales y dotada de temple ante la Inquisición.

Esta versión teresiana se prodiga más en mostrar la esfera pública y social de la santa a través de su labor fundacional de conventos de descalzas y descalzos, determinado en gran medida por las necesidades del sistema de gobierno imperante, que muestra así la constante colonizadora y expansionista de la nación española desde la llegada de Cristóbal Colón a América. Aún así, la cinta propone una clara división entre una primera parte, motivada por la vida de Teresa en el convento y su situación personal (desmayos, ayunos, mística...) y una segunda, dedicada por entero a la labor fundacional de Teresa y sus problemas con la Inquisición. El guión, por supuesto, está basado en los escritos de la santa, sobre todo *Vida* (1565, primera reflexión autobiográfica), *Camino de perfección* (1583, enfocado a la vida comunitaria), *Castillo interior* (1577, sobre todo las *Moradas VI y VII*, escritos en la madurez de su vida) y *Fundaciones* (1573), imprescindible para la segunda parte de la cinta y donde narra sus vicisitudes en el nacimiento de varios monasterios.

Los episodios de la vida de Teresa de Jesús destacados en el argumento de Antonio Pemán, José María Mur Oti y Manuel Vich para esta película comienzan por sus primeros años en el convento de la Encarnación (Ávila) donde, a causa de sus frecuentes ayunos y flagelaciones, cae enferma. Su padre intenta salvarla acudiendo incluso a curanderos, que a Teresa se le antojan enviados de Satanás para conducirla por el camino de la perdición. Sin embargo, tras un episodio en el que se encuentra con un antiguo pretendiente que intenta visitarla en el locutorio del convento, Teresa se da cuenta de la necesidad de separarse del mundo y aceptar a Cristo como su único esposo. Después de varias escenas en las que muestra sus desacuerdos con la priora y es sometida a un examen eclasiástico conducido por el maestro Daza, se pide al padre Borja (Alfredo Mayo), de la Compañía de Jesús, que mantenga una entrevista con Teresa para saber a ciencia cierta si los episodios que sufre son encuentros con Dios o con el diablo. Tras el beneplácito del padre Borja, fray Pedro de Alcántara intercede por ella ante Doña Guiomar de Ulloa con intención de dejar el resto de su fortuna para la creación de un convento. Consigue convencerla y, junto con una breve del Papa autorizándola para fundar, comienza sus recorridos por los caminos de España.

En la película se muestran sus viajes a Medina del Campo, Burgos y Toledo, entre otros, todos ellos para fundar conventos. A partir de aquí la historia presenta la figura de la princesa de Éboli y los problemas que con ella tuvo Teresa en su convento

de Pastrana. Del mismo modo, en ese viaje conoce a Jenónimo Gracián, con quien le unirán vínculos de amistad que la gente y, sobre todo, la Inquisición, pretenderán pecaminosos. La película centra parte de su narración en la fundación de un convento en Sevilla, donde Teresa vuelve a coincidir con Gracián y donde la princesa de Éboli, herida en su orgullo por la negativa de Teresa a mantener su convento de Pastrana debido a la dudosa moral de ésta, introduce en el convento a una supuesta novicia que revela “información” de Teresa a la Inquisición. Teresa es llamada a declarar y sometida a juicio, aunque resulta absuelta. Tras alguna escena fundacional más y la visita a la duquesa de Alba, enferma, Teresa se retira a su convento, cansada, y muere rodeada de “sus hijas” y el carretero que la acompañaba en sus viajes.

En su artículo sobre la mística cristiana y los fenómenos extraños, Aniano Álvarez-Suárez aclara que, además de ser un “puro don de Dios” y no producirse “separación entre espíritu y materia”, la mística cristiana no es individualista, sino trinitaria, cristológica y eclesial: “La auténtica mística cristiana rechaza todo individualismo y tiende siempre a la comunión de amor que se manifiesta en un aspecto social, eclesial: el acto de la contemplación no se limita a la relación con Dios, sino a un profundo, escondido influjo sobre la Iglesia y la humanidad” (A. Álvarez-Suárez, 2009: 8-9). Esta aclaración explica la clara diferenciación entre las dos partes de la película: por un lado, la perspectiva íntima e individualista de Teresa, que en la cinta atraviesa una grave crisis personal que desemboca en la completa comunión con Cristo a través de procesos extáticos; por otro, el aspecto social, dedicada por entero a su labor fundando conventos acordes con las reformas que está sufriendo la Iglesia. Lo que permanece invariable en ambas partes es la constante de la Inquisición, que planea sobre la película –aunque de manera más marcada en la segunda parte– por las consecuencias que puede acarrear la participación de Teresa en la esfera pública.

Manuel Parada compone para esta película una banda sonora alejada de los largos bloques musicales de hasta 15 minutos del ciclo histórico de los años cuarenta. De hecho, el carácter intimista de Teresa en la primera parte viene definido a nivel musical por el empleo de números de reducidas dimensiones (e incluso, en algún caso, se eliminaron bloques musicales en la fase final de postproducción), mientras que sus periplos fundacionales precisan de cortes no diegéticos acordes a la magnitud de las acciones de la santa, con lo que se amplía la longitud de los números y se ajustan a las necesidades visuales. Sólo en contadas ocasiones, la música no adquiere las

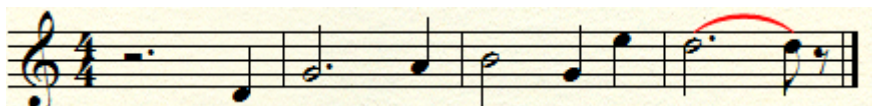
dimensiones –ni en longitud ni en “magnificencia”– de los bloques musicales escritos por Quintero para los *biopics* históricos de las décadas anteriores. El discurso musical de dramas históricos como *Locura de amor*, que empleaba una narración *in media res*, necesitaba –como he señalado con anterioridad– números musicales largos que imbuyesen a la audiencia en un tiempo filmico lejano. La narrativa lineal propuesta por Orduña para *Teresa de Jesús* elimina esta exigencia musical y permite a Parada concretar situaciones o sentimientos de la protagonista con mayor precisión, profundizando en el mundo interior y la psicología del personaje.

La banda sonora está compuesta de un tema principal que aparece ya –como es costumbre– en la cabecera, el *leitmotiv* del éxtasis de Teresa. Hay en el film otro leitmotiv, el de la Inquisición, que se presenta en plenitud hacia el final de la cinta, presagiada por una célula musical que ha aparecido en números anteriores y que podríamos considerar también un *leitmotiv*. El resto de los temas que aparecen en la cinta son circunstanciales, salvo el tema de fray Pedro de Alcántara, que Teresa recordará tras el proceso inquisitorial de Sevilla, y un tema secundario asociado a la figura de la santa que aparece en la cabecera, derivado del *leitmotiv* del éxtasis. En la banda sonora también se encuentran otros temas que aparecen en bloques musicales concretos y que no tienen continuidad, de los que hablaré más adelante. Como era norma no escrita en las películas de tema religioso, Parada no se extiende mucho en números de corte diegético y, cuando lo hace, suele ser música religiosa. No obstante, también estos cortes presentan interesantes cuestiones que trataré más adelante.

Lo interesante de este relato musical radica en la posibilidad de experimentar discursos narrativos a nivel musical alejados del discurso narrativo visual lineal. La música propone el tema del éxtasis desde la cabecera, eludiendo fines narrativos y creando el anhelo de la unión mística, que se repite de forma reiterada en la película. La excepción viene confirmada por los episodios de Teresa en la Encarnación, donde sufre sus crisis místicas y el silencio cobra mayor importancia. Parada dota una vez más de carácter cíclico a la banda sonora al relacionar la cabecera y el final de la película, pues en los créditos finales se entremeclan el *leitmotiv* del éxtasis, el tema secundario de Teresa y el *leitmotiv* de la Inquisición desde el comienzo, incluyendo de nuevo los coros cantores de Madrid (con tiples, tenores y bajos), que cobraron 22.221 pesetas por su

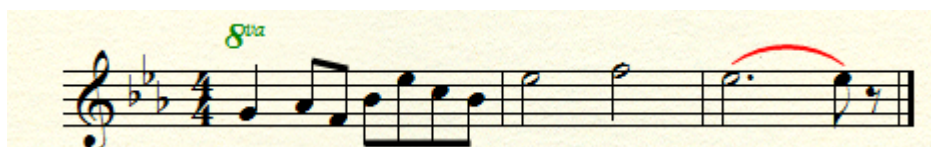
breve actuación¹²⁰. Los números presentan una partitura de gran orquesta donde aparecen también arpa, campanas y batería.

Con el cartel de fondo de las murallas de Ávila y el título de la película, Parada propone el leitmotiv del éxtasis de Teresa (4 compases) en trompas al abrir el número, una poderosa llamada de atención subrayada, a su vez, con la elección del tempo, *Lento solemne*, en un neutral Do y sucesión de tónicas y dominantes con pequeñas concesiones a la subdominante.



Ejemplo 5.58. *Leitmotiv* del éxtasis de Teresa

Presenta viento metal y cuerda en el bajo armónico que sustituye por maderas y violines en el compás 5 al introducir el tema secundario de Teresa en Mib durante los 3 compases siguientes, antes de repetir el tema de inicio (con la consiguiente vuelta a Do) en el compás 8, en *tutti*, aunque en este caso los trombones terceros, junto con cellos y contrabajos introducen la célula motívica de cuatro notas (*leitmotiv* de la Inquisición), provocando una sensación de incomodidad e inseguridad auditiva que acompaña a la audiencia hasta su consolidación como tema en la escena del juicio inquisitorial en Sevilla, donde aparece de forma rotunda.

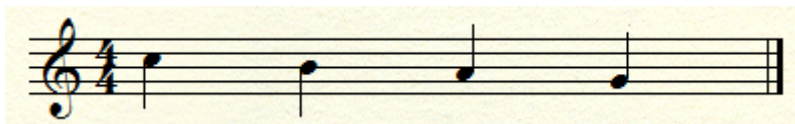


Ejemplo 5.59. Tema secundario de Teresa

El tema secundario de Teresa aparece con fuerza en flautines y flautas en Lab en el compás 14, manteniendo un ritmo armónico lento de blancas que culminarán con la vuelta a Do en una cadencia perfecta compuesta. El bloque de cabecera enlaza con el número con el número final de la banda sonora, con un *Grandioso* interpretado por el coro de tiples y tenores en Fa, que cantan de nuevo el *leitmotiv* del éxtasis en toda su amplitud, acompañado a la vez por el tema secundario de Teresa en maderas y violines en una breve escala pentatónica de Sib. A su vez, aparecen las campanas con la célula motívica de la Inquisición y el insistente ritmo de negras, reducido a semicorcheas en

¹²⁰ AGA (37/03899).

violas y cellos, generando mayor ansiedad en la espera de una pronta resolución, que viene dada por una gran apoteosis final que cadencia tras pasar por los acordes de IIb/V y V con 9ª, culminando así el bloque musical de la cabecera.



Ejemplo 5.60. Célula motívica (*leitmotiv* de la Inquisición)

El proceso místico viene definido por una triple dimensión experiencial: la gracia, innata a la persona y de carácter teológico; la inteligencia de la gracia, entendimiento de lo que se ha recibido, de carácter psicológico; y, por último, la expresión de la gracia, ya que Dios dota de una particular gracia para comunicar, de carácter expresivo (A. Álvarez-Suárez, 2009: 8-9). Los libros en los que se basa Orduña para la primera parte de la película bien podrían haber sido *Moradas* VI y VII del *Castillo Interior*, en los que Teresa habla de esta fenomenología: “Una merced es dar el señor la merced, y otra entender qué mercedes y qué gracia, otra saber decirla y dar a entender cómo es” (*Vida* 15, 5).

El éxtasis místico es el fenómeno más representativo de este proceso y viene definido por la presencia de Dios (gracia intensa), la concentración psíquica intensa y el cese o debilitamiento de las actividades sensoriales somáticas (A. Álvarez-Suárez, 2009: 33). Además, estas propiedades suelen venir acompañadas de cierto tipo de fenómenos extraños o paranormales, tales como levitaciones, estigmas o llagas (véase el caso de San Francisco de Asís), telepatía o telekinesis. La cinta se centra, en su primera parte, en la relación amorosa de Teresa con Dios, sus momentos de éxtasis místicos pero, al contrario que en *Fray Escoba*, no se muestran escenas “milagrosas” de la santa, tales como sus famosas levitaciones, cuando perdía el sentido del cuerpo y se elevaba en el aire; es decir, “fenómenos paramísticos que a veces acompañan a la experiencia mística, sin llegar nunca a ser lo esencial” (A. Mas Arrondo, 2004: 27). Aún así, el *Diccionario de la mística* señala que “en hombres de notable sensibilidad física” también puede manifestarse en forma de desmayos, “una especie de *desfallecimiento* que se produce en el éxtasis interior, al reposar en Dios y no ya en uno mismo” (L. Borriello y otros, 2002: 707-708). Pese a que son varias las manifestaciones públicas de levitaciones de la santa (“particularmente sensible desde un punto de vista psicosomático”), Teresa se propuso no volver a tener este tipo de *arrobamientos* en público, de modo que el

desfallecimiento constituye la única concesión en la película al misticismo teresiano. La importancia de la cinta de Orduña radica en la búsqueda de lo esencial en la figura de Teresa: su relación con Dios, impulso para su ulterior faceta fundacional y escritora.

Las escenas de las crisis de Teresa antes de la aceptación de la verdad vienen condicionadas por un rotundo silencio a nivel musical, ausencia de respuesta de Cristo a Teresa. “Se enciende el amor y no es posible disfrutarlo; y esto produce una pena que va y viene y no llega a abrasar el alma” (A. Mas Arrondo, 2004: 183). Dios Cristo la llama, Teresa acude y él no responde. Esta idea de ausencia de respuesta del “esposo”, que aparece de manera continuada en la primera parte de la película cuando Teresa todavía no está segura de lo que le ocurre, articula a nivel musical un protagonismo absoluto del silencio que provoca cierta incomodidad, y obliga a la protagonista a la búsqueda del consuelo espiritual en la oración y la confesión, que la película refleja en las primeras escenas con la priora. Esto ocurre desde unos primeros minutos en los que Teresa muestra sus “inquietudes” a una priora escéptica (4:54) e incluso niega los hechos que narra en su confesión (10:05), culminando esta actitud con la escena en que Teresa se arrodilla delante del Cristo (22:40) suplicándole que le permita derramar alguna lágrima para estar segura de que lo que le ocurre es voluntad divina. La escena de la reunión con el maestro Daza (26:32) para conversar sobre veracidad de los hechos y la posibilidad de herejía de Teresa es la más larga de la primera parte y tampoco incluye fondos musicales, señalando la importancia que Parada confiere al silencio en esta secuencia donde se pone en duda la santidad de las experiencias místicas de Teresa o, lo que es lo mismo, la ausencia de respuesta de Dios.

Los continuos desmayos de Teresa, su forma de ningunear los alimentos, el ayuno voluntario... contribuyen a la mala salud de la monja y la obligan a postrarse en cama, moribunda. Aún así, no se muestran en pantalla escenas místicas de la santa, y por supuesto, ninguna explícita en imágenes episodios de éxtasis. Sólo la música, con una clara función metatextual, completa la escena para poder recrear un verdadero éxtasis místico. Durante una de sus profundas crisis, que superó en casa de su padre, Teresa coincide con un antiguo pretendiente. Teresa acepta sus visitas, pero llegado el momento, no se siente capaz de estar entre tanta gente en el locutorio. Sale huyendo y se refugia en una sala donde hay un crucifijo y, una vez más, pregona su amor por Dios y reniega de cualquier otro hombre:

“Soy violenta, Señor. Soy violenta porque no puedo estar contigo, porque no logro vivir por ti, para ti, en ti, dentro de ti. Porque mis ojos contemplan secos tu amargura y yo quiero llorar esa agonía tuya. ¿Me oyes, señor? Quiero llorar, quiero llorar. Pero no, no me des lágrimas sin dolor, porque sería regalo. Dame tu sufrimiento, que me escuchas. Haz que llore, señor. Mándame llorar, mándame llorar, mándame llorar.”

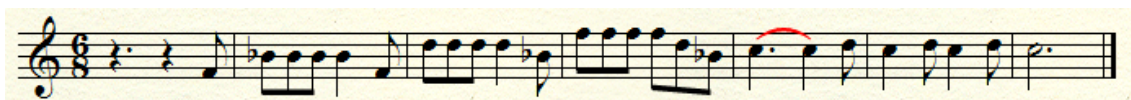
Comienza entonces un número musical que Parada tituló *Voz divina* (23:42) y que viene a consolidar la relación entre Cristo y Teresa, puesto que éste por fin ha escuchado sus súplicas y le ha contestado, permitiéndole llorar: *“Señor, señor, te hablé y me oíste, me hablas y te oigo. De hoy para siempre, sólo lo haré contigo, ya nunca más que contigo. Ya nunca más, ya nunca más.”* La cámara muestra un primer plano de Teresa cuando comienza el tema del éxtasis, seguido por otro que he denominado tema del Cristo crucificado. El número, de carácter íntimo, también sintetiza la unión entre Dios y Teresa con una orquestación de arpa (ya presente en el número anterior), celesta, violines y viola. La cuerda conduce el *leitmotiv* del éxtasis con carácter solemne y muy expresivo, mientras que la celesta presenta la célula asociada al *leitmotiv* de la Inquisición descendente por grados conjuntos, que continúa generando una sensación de recelo, que tendrá consolidación en la secuencia de los interrogatorios de Teresa en Sevilla. La elección de La como tonalidad del bloque, con las tres alteraciones en ascendente, confirma la unión mística trinitaria de Teresa con Dios Cristo y la eleva a la categoría de éxtasis.

Esta escena está intrínsecamente relacionada con un episodio de *Vida* en el que Teresa recuerda que:

“Acaecióme que entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verla tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y me arrojé junto a Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle.” (*Vida* 9, 1)

Además, esta escena potencia la cualidad divina de Cristo y su predominio en el corazón de Teresa frente a cualquier otro pretendiente, caso de Don Álvaro, su antiguo pretendiente, con quien se había encontrado de cacería camino de casa de su padre (19:01). La presentación del noble y sus compañeros a caballo acompañados de sirvientes y perros rompe con el tranquilo *Andate mosso* en re (4/4) que acompañaba la

carreta en la que viajaban Teresa, su hermana en el convento, Juana, y su padre y propone Mib en 6/8 con un pedal de dominante en la cuerda grave mientras las trompas entonan un tema circunstancial, el tema de la cacería, que se repite incesante a lo largo del número. Nótese la importancia del empleo de Mib que, con otras tres alteraciones, en este caso descendentes, sugiere un estilo de vida más mundano, poco digno y alejado del Dios austero y sufridor de Teresa, haciendo palpable el desinterés que la joven monja tiene hacia Don Álvaro.



Ejemplo 5.61. Tema de la cacería

En esta primera parte del film se presentan dos pretendientes para Teresa: por un lado, Don Álvaro, noble que ya la había pretendido de carne y hueso; por otro, Cristo, de quien ella dice ser “su esposa”. Ya en el locutorio –y después de recibir la gracia de Dios a través del éxtasis– Teresa se presenta ante Don Álvaro y le pide que no la visite más: “*La que ahora veis es una esposa del señor y las mujeres con esposo no necesitan de caballeros que las sirvan*” (24:50). El tema de fondo, un solo de clavecín extradiegético, actúa de contrapunto argumental ante la posición firme de Teresa, de férrea moral, en contraposición con el ambiente distendido y superficial de los congregados en el ofertorio: “*Esta es casa de oración y recogimiento y no salón de corte*”. Ante esta situación, la madre priora la reprende por su comportamiento y el honor de Don Álvaro, “*hombre de grandes prendas*”, a lo que Teresa responde: “*Yo no conozco otro caballero que Dios nuestro señor*”.

Parada propone un nuevo tema de carácter amoroso, en este caso el de Don Álvaro ante su antigua enamorada, durante la conversación que ésta mantiene con la priora. Interpretado por el oboe en tempo *Moderatto*, violines y violas proporcionan el soporte armónico a esta pieza en si, en 6/8, donde la lira (según aparece en partitura) tiene una pequeña aportación colorista antes de presentar el final del tema en modo mayor. El tema de amor se repite invariable varias veces mientras la priora se dirige al joven e intenta consolarlo, aunque por el cariz del modo menor se atisba que el personaje masculino no volverá a aparecer en escena.

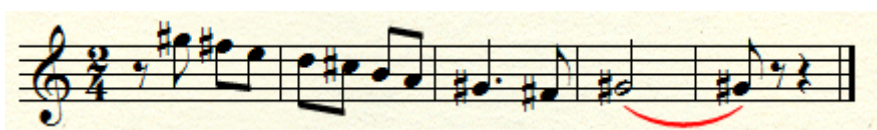


Ejemplo 6.62. Tema de amor de Don Álvaro

La importancia de estas dos escenas, la del éxtasis de la santa y la renuncia del caballero ante un mejor competidor, plantean la representación de Cristo como hombre. De hecho, la película mantiene la necesidad de mostrar de continuo el crucifijo, aunque no es este hecho exclusivo de *Teresa de Jesús* sino que, como se ha visto, también aparece en las anteriores películas religiosas analizadas:

“Había sido yo tan devota toda mi vida de Cristo (...) Quisiera yo siempre traer delante de los ojos su retrato e imagen, ya que no podía traerle tan esculpido en mi alma como yo quisiera.” (*Vida* 22, 4)

En la película aparecen varios personajes masculinos importantes en el desarrollo de la trama. Entre ellos, cobra importancia la figura de Pedro Ibáñez (antes adversario y luego colaborador), puesto que Teresa es juzgada ante un tribunal para saber de lo divino de sus experiencias¹²¹. El padre Borja, designado para hablar con Teresa (36:17), cumple un papel crucial al asumir que no existe nada diabólico en su comportamiento, sino únicamente gracia de Dios. En la escena en que el padre Borja aparece, de nuevo en sí, en un aire muy tranquilo, se escucha un pequeño motivo temático de cuatro compases en el corno (Ej. 5.63) mientras el padre pide disculpas por retirarse para hablar con Teresa. La cabeza del motivo, de tres notas, la utiliza Parada a modo de progresión para subir al agudo y cadenciar en mi (V/V-I) al arrodillarse Teresa para besarle la mano.

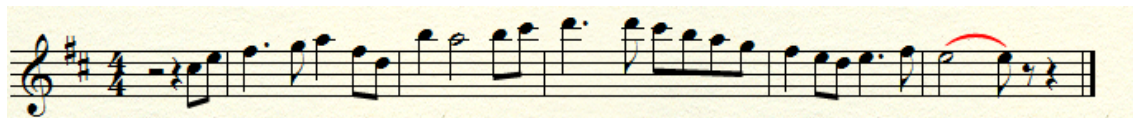


Ejemplo 5.63. Tema del corno (nº 23)

Tras dos horas de espera de la comunidad, la salida del padre y Teresa viene acompañada por un número musical que cuenta con un ostinato de arpa, cuatro corcheas en sentido ascendente, que se contraponen al *leitmotiv* “inquisitorial”, y que señalan el juicio favorable del padre Borja. El arpa acompaña a un nuevo tema melódico de cinco

¹²¹ Remito al Dictamen con los 33 enunciados, en Álvarez, 2010.

compases, el tema de la fundación; lo he llamado así porque el padre Borja insta a Teresa a fundar en caso de que ella lo considere encomienda de Dios.



Ejemplo 5.64. Tema de la fundación (nº 24)

El número presenta el tema de la fundación en Re, aunque modula a Fa al repetirse siempre en violines 1º mientras el padre Borja continúa su perorata. Un plano entero de Teresa, caminando hacia el Cristo, propone otra vez el tema en Sib en violines 2º y violas, más terrenal y mundano, como la misión que se le encomienda a Teresa. Sin embargo, la vuelta a Re con el tema en aumentación, de nuevo en violines primeros, coincide con el momento en que Teresa se arrodilla frente al Cristo y su pecho es atravesado por un haz de luz mientras la orquesta finaliza su intervención con una sonoridad grandiosa. La transverberación (el haz de luz en la película) es una de las gracias místicas referidas por Teresa en *Vida*, aunque ella lo designa con otros nombres como “heridas místicas” o “traspasamientos” (transfixio de la virgen al pie de la cruz). Los carmelitas de Ávila no han dudado en denominarlo la “gracia del dardo” (*Vida* 29, 13), éxtasis referido en las *Moradas* VI que culmina la historia de amor entre Teresa y Cristo y desemboca en la séptima y última de las *Moradas*. El éxtasis se completa y hace total cuando la herida provocada alcanza el grado supremo, recogido por Teresa (*Vida* 11, 2) y mostrado en la imagen de forma poética: “no es adonde se siente acá las penas, sino en lo muy hondo e íntimo del alma, donde este rayo –que de presto pasa– todo cuanto halla de esta tierra de nuestro natural lo deja hecho polvos” (T. Álvarez, 2006: 177). No deja de resultar curioso que un momento tan relevante como el de la transverberación no esté subrayado con el *leitmotiv* del éxtasis, sino con el tema de la fundación. Sin embargo, esta escena marca la división propuesta por Orduña en la cinta, entre las escenas relacionadas con la vida interior de la santa y su periplo fundacional por España. Así, Parada subraya esta diferencia a nivel musical, anticipando los pasos de Teresa por los caminos de España.

La cinta expone, en la segunda parte, los pasos de Teresa como priora por los distintos conventos que va fundando: 9 castellanos, 3 en Castilla la Mancha (Malagón, Pastrana y Villanueva), 2 en Andalucía (Beas y Sevilla) y uno en Caravaca (Murcia). Al contrario de lo que pueda parecer, cuanto mayor y más profunda sea la experiencia

mística de Teresa, tanto más se implicará en los problemas cotidianos. La tensión de Teresa no culmina en la contemplación, sino en acción: fundar y escribir. Esto es lo que Orduña plantea en la segunda parte; por eso muestra a una Teresa más madura y segura de sí misma, menos tendente a los arrobamientos y la voz afectada, que desarrolla una importante labor social independientemente de la intensidad de sus encuentros con Dios.

Para ello, Teresa solicita la ayuda de fray Pedro de Alcántara, que intercede por ella ante doña Guiomar de Ulloa, quien dona los últimos dineros de su fortuna para la creación de un convento de carmelitas descalzos con voto de pobreza. El número original de esta secuencia contaba con una introducción en re en el oboe, mientras violas, cellos y bajos hacían las veces de bajo armónico en 3/8. Sin embargo, en el montaje final se obviaron estos cuatro compases y se presentó al monje con la parte final del tema de la fundación en trompas, a modo de toque de atención, mientras flautín y flauta realizan un trino de otros cuatro compases y el arpa movimientos escalísticos ascendentes y descendentes.

Tanto los trinos como los motivos escalísticos del arpa confieren a la figura de fray Pedro un aura mística e irreal que se volverá a poner de manifiesto cuando el obispo va en busca del monje (43:42), al igual que Teresa, aunque el monje ya no se encontraba en el monasterio. De igual modo, el número musical, junto con la imagen del fraile transitando por los caminos de España mientras se desdibuja su figura, contribuye a la ambigüedad conceptual. Más adelante, cuando Teresa es sometida a juicio por la Inquisición en Sevilla, fray Pedro de Alcántara se le aparece como la voz divina y, asimismo, suena el tema de la fundación, en este caso reducido, que ya había acompañado al monje en ocasiones anteriores.

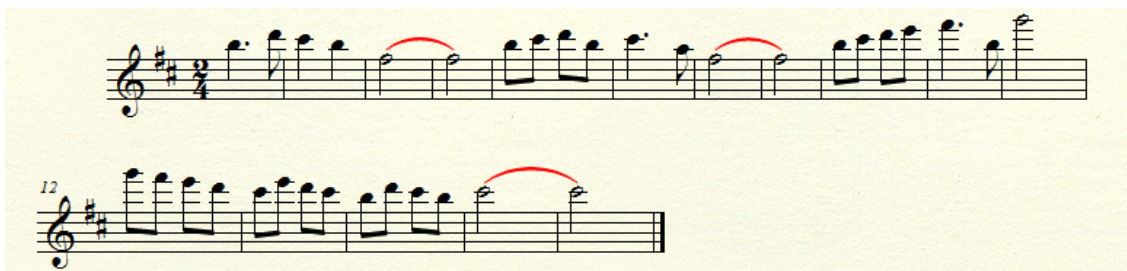
Sin embargo, son sus maestros carmelitas los más estimados por Teresa tras haberse embarcado ya en su faceta fundadora y de escritora y haber alcanzado la madurez espiritual: el general de la orden, padre Juan Bautista Rossi; otro místico, fray Juan de la Cruz; y, por último, el provincial, padre Jerónimo Gracián (T. Álvarez, 2010: 108). Fray Juan de la Cruz aparece en escena cuando Teresa se presenta en Medina del Campo decidida a fundar (1:02:45). Allí la recibe el prior de Medina junto con un joven monje, fray Juan. El corno vuelve a tener protagonismo con un motivo acéfalo estructurado a partir de 3 corcheas y negra en un número *Moderatto* en re, que realiza acordes de I y IIb e incluye una escala pentatónica de Sib (sib, do, re, fa y sol). Fray Juan pide al prior acompañar a las monjas a su nuevo convento, donde le pide a Teresa

entrar en la orden reformada como fray Juan de la Cruz: “*Ya os miro como hijo mío. Y dicen las madres que al primero se le quiere más*”, le contesta ella. Tras unos instantes de silencio, aparece un motivo en La en violines y violas de tres compases, que concluye el arpa con un acorde en ascendente *dolce* y que sintetiza en tan breves momentos la estética del verso del monje.



Ejemplo 5.65. Tema de Juan de la Cruz (nº 36)

Teresa conoce a Jerónimo Gracián de camino hacia Beas de Segura (1:11:00), que la música acompaña con un *Andante sostenuto* en si. El tema que Parada presenta, de extrema dulzura acorde con el comportamiento del Comisario Visitador Apostólico de Calzados y Descalzos en Andalucía, divide en dos semifrases de 8 compases cada una, a cargo de violines, mientras violas y cellos hacen el acompañamiento y el resto de la orquesta permanece en silencio. Se evidencia aquí la fructífera relación entre los personajes, que dará pie a fabulaciones acerca de una relación más íntima que la meramente fraternal. El número gira hacia un *Lento* en Re que propone un *ostinato* de seisillos por semitonos en violines y violas mientras el oboe recuerda parte del tema inicial del número y, a continuación, el flautín añade el final del tema del éxtasis mientras es acompañado (además de los seisillos en la cuerda) también por el arpa. Teresa le comenta a Gracián que se encuentra cansada de viajar y él, sin dudarlo, le dice que el viento (seisillos) “*Es Dios, Teresa. ¡Sigue!*”. Es interesante la aparición del *leitmotiv* del éxtasis en esta escena; hasta este momento (y en otras escenas posteriores) siempre se había asociado a pasajes místicos de Teresa, bien en soledad, bien con Cristo, pero siempre enfocados a la relación que mantiene con su “esposo”. En este caso, el asociar el *leitmotiv* del éxtasis con un personaje masculino real y atractivo en la pantalla, refuerza musicalmente los comentarios maledicentes y los conflictos que, de este modo, la banda sonora asume.



Ejemplo 5.66. Tema de Gracián y Teresa (nº 40)

En esta segunda parte de la película, el silencio musical ilustra también el lado social de Teresa e interviene en escenas donde se discuten cuestiones acerca de la fundación de algún convento: ya sea por problemas (47:00) ó citas con el prior para solicitar ayuda (1:01:12). Sin embargo, otras dos escenas sin música muestran la importancia de las relaciones personales en esta película y actúan asimismo como reclamo publicitario, constante frecuente en el cine español incluso en películas de tema religioso.

Su fraternal relación con Jerónimo Gracian se pone de manifiesto cuando éste acude a una reunión y escucha las acusaciones de mantener relaciones ilícitas con la santa (1:25:57), lo destituyen de su cargo y obligan a dejar la orden. Las escenas sin música muestran la importancia de las relaciones personales de Teresa a lo largo de su vida y proponen un acercamiento más íntimo a una figura que, en la película, muestra su faceta social en más momentos que la mística. Pese a que se refiere a la labor social de Teresa con su trabajo de fundadora, es llamativo que se trate de manera tan relevante su relación con Jerónimo Gracián. ¿Qué razón podría tener Orduña dedicando tantas escenas (musicadas o no) a esta pareja? Orduña era consciente de que sólo una biografía de la labor fundacional de Teresa, precedida por su faceta mística, no sería suficiente para calar hondo en el espectador: para ello había que incluir cierta dosis de temática amorosa. Para el público resultaba una vía de escape, una forma de romper las reglas establecidas, donde la situación real de los protagonistas no importaba tanto como lo que entre ellos se sugería.

Del mismo modo, aparece otro personaje que genera cierto grado de subversión en pantalla: la princesa de Éboli, muy interesante en escena y que, ya maltrecha, se ve potenciada por la ausencia de música cuando Teresa entra en su celda de Pastrana y descubre en ella a la princesa leyendo sus memorias (1:14:46). La princesa, altiva, exige a la monja un convento que alcance gran fama por su austeridad, cosa que duda al comprobar que Teresa lleva los pies calzados con unas alpargatas que dejan los dedos al

aire en lugar de llevarlos descalzos. La indumentaria de Teresa contrasta con los ropajes de la princesa y, sobre todo, con su imponente figura, que incluye un parche en un ojo y un más que pronunciado maquillaje, acentuando unos labios muy perfilados. Todo en Ana indica grandes dosis de sensualidad, con su figura muy marcada bajo los ropajes. Sin embargo, el carácter de Ana indica todo lo contrario, una mujer acostumbrada a ordenar, que el diálogo suaviza al decir su esposo: “*Mi adorable Ana se crece dando a la madre Teresa lecciones sobre la pobreza y el rigor*” (1:07:58).

En la siguiente escena, un plano medio de la princesa de Éboli, Teresa de Jesús se marcha tras haber dejado el convento en manos de la priora Doña Isabel de Santo Domingo, lo que no gusta a Ana. Teresa le contesta y la princesa muestra señas de arrepentimiento, aunque no dice nada. Sin embargo, sus ropajes resultan mucho menos marcados y lo grueso de estas ropas desdibujan la turgencia de la princesa. La princesa de Éboli reaparece en la escena del libro (1:13:28), ya vestida de monja, aunque continúa conservando el parche y el maquillaje, sobre todo el perfilado de los labios, símbolo del pecado. En esta secuencia, un *Allegro Molto*, de reducidas dimensiones, se vuelve intenso al proponer un tema de 4 compases los violines en Reb, mientras la princesa se dedica a inspeccionar el manuscrito de la autobiografía de la santa, rescatado de la Inquisición tras su paso por Sevilla. Con los diálogos se potencia la subversión y “los malos pensamientos”:

Priora: *Da fiestas en su celda, prefiere en ella a damas y caballeros, hace música para ellos, come manjares, bebe vino y manda al bufón que la divierta. Además, la visita un impotrante personaje.*

Teresa: *Cuando una puerta queda abierta, hasta el demonio puede entrar por ella.*



Ejemplo 5.67. Tema de la princesa Éboli (41)

Al igual que en la primera parte Teresa se acompaña de dos personajes masculinos como opuestos, lo mismo ocurre en la segunda mitad del film, donde propone a Gracián como ejemplo de amistad y a la princesa de Éboli como todo lo contrario, pese a que en la vida diaria estos atributos se entrecrucen. La deteriorada relación entre Teresa y Ana de Éboli impulsa las pesquisas de la Inquisición, que reclama su presencia mientras se encuentra en Sevilla. Pese a que la escena del juicio es

un monólogo ideológico de Teresa, aparece el *leitmotiv* de la Inquisición (1:19:34), movimiento descendente en viento metal por negras que ya se había anticipado en el convento de clausura cuando descubre a una novicia con una carta sospechosa, maquinación de la princesa de Éboli (1:17:03). Nótese la importancia de Sevilla como lugar donde la Inquisición promueve las pesquisas contra la santa. Ella misma habla del modo de vida laxo de la ciudad y es la única ocasión en la que se escucha música profana en formato extradiegético, ni siquiera mostrando en pantalla de forma directa el libertinaje que insinúa la guitarra. Recuerdo que el coro de niños extradiegético que acompaña a fray Pedro de Alcántara en su primera escena contribuye a consolidar su imagen paternal. Más que nunca, Teresa obtiene en Sevilla su mayor victoria, la más loable, puesto que es allí donde supera la prueba de la Inquisición y consigue fundar un nuevo convento, aún a pesar de que ella misma comenta con el padre Gracián:

Teresa: *El señor arzobispo no quiere más conventos de pobreza.*

Gracián: *En todas partes los mismos problemas. Siempre la misma lucha. Todos se os vuelven enemigos, pero ninguno puede con un carácter tan recio como en vuestro.*

T: *He oído decir que los deminios tienen mucha mano aquí para tentar. Debe ser por el clima y por esas guitarras que no dejan de tocar noche y día.*

G: *El señor no puede dejaros de su mano. Ya verá vuestra reverencia cómo de ahora en adelante todo será paz y tranquilidad en Sevilla.*

Los números diegéticos/extradiegéticos cumplen una función estética y metadieгética: hablan de las riquezas de nobles y la Iglesia. Por ejemplo, las escenas del locutorio del convento de la Encarnación incluyen un pequeño grupo de cámara que ameniza las visitas de los familiares de las monjas de clausura. Cuando Teresa llega a Pastrana, el número dieгético de orquesta de cámara provoca una línea de contrapunto, apoyando a la imagen, en contra de las normas de la orden reformada por Teresa y a favor del lujo de la princesa de Éboli.

Al igual que en *La mies es mucha*, en esta película Parada insiste en música folklóricas de carácter andalucista como excusa, en este caso para aportar algo de “colorido local” a través de la guitarra que, cumpliendo también una función metadieгética, promueve estados pecaminosos del alma. La escena de la novicia en Sevilla es precedida por música “andalucista”, que se detiene cuando Teresa comienza su discurso sobre moral ante un primer plano de ambas, donde se muestran sus caras de porcelana enmarcadas por cejas marcadas de forma exagerada. Dado el miedo de la comunidad ante la visita de la inquisición en Sevilla (1:18:34), Teresa les dice: “*Calma,*

hijas mías, calma. ¿Y quién mejor podría ser? Sigán vuestras caridades con mi cancioncilla, que yo voy a ver lo que quieren esos ángeles”.

Las monjas se encontraban cantando una pieza en una sala del convento para Teresa. De hecho, ya en el comienzo de la película se muestran escenas de las monjas cantando en el coro, que contrastan con los desmayos sufridos por Teresa. En las constituciones del monasterio de la Encarnación se exigía que las novicias orasen y cantasen, aprendiendo para este fin “la cantoría del salmear y divino oficio” (P. Silverio en T. Álvarez, 2006: 456), algo que no interesaba mucho a Teresa, que se confesaba poco seguidora “del rezado y de lo que había de hacer en el coro y cómo lo regir” (*Vida* 31, 23). Sin embargo, la concreción del lenguaje con el que se expresa en otros escritos sugiere que Teresa tuvo formación musical y que incluso pudo llegar a componer canciones para sus hermanas: “Compuso unas coplas muy graciosas al tiempo que habíamos de pasar le Guadalquivir” (Julián de Ávila en T. Álvarez, 2006: 460).

La importancia que se concede al éxtasis místico en las dos últimas versiones cinematográficas de Teresa de Jesús, inexistente en la de Orduña, debido también a la evolución de la narrativa, desdibuja la frontera entre lo real y lo imaginario. En estas películas la imagen descubre todo el contenido, ya no sólo erótico sino sexual, asociado a la figura de la santa, a través de sus (relativamente frecuentes) momentos de éxtasis. Por el contrario, en la película de Orduña la turbación de la primera Teresa, sobre todo mediante sus desmayos, propone a la audiencia un ejercicio de imaginación potenciado por la música (o su ausencia) que se aleja con creces de la explicitud de las versiones posteriores.

Las continuas referencias al demonio, al pecado, lo vuelven familiar a fuerza de tanto uso y el público acaba por acostumbrarse a su compañía sin miedo a sus represalias. La afectación que muestra la protagonista femenina, Aurora Bautista, no es exclusiva de esta cinta; todas y cada una de las mujeres protagonistas de los dramas históricos de Orduña comparten esta característica, tal vez potenciada por la condición homosexual del director, que quizá se excede en su caricatura de la princesa de Éboli y propone, a comienzos de los años sesenta, un prototipo de *drag queen* actual. No es de extrañar que Loriga refleje esta cuestión en su concepción de las “Doñas”, mujeres de buena cuna convertidas a monjas que aparecen dentro de los muros del convento muy arregladas y maquilladas, con un ropaje ostentoso que bebe tanto de la estética del

Drácula de Bram Stoker (Francis Ford Coppola, 1992) como de la princesa de Éboli de Orduña.

En los años sesenta la figura de Aurora Bautista se asociaba, sobre todo, con los papeles de Juana la Loca y Agustina de Aragón, que mostraban sin tapujos su fortaleza “masculina” compartida con unos rasgos fuertes y, no obstante, femeninos. Su afectación en las escenas místicas de la primera parte fue, sin duda, comedida debido a la imperante censura, aunque en más de una ocasión los censores insistieron en que “el tono dramático de Aurora Bautista ribetea de histerismo la actitud de Teresa” o la señalaban sin más como “teatral en exceso en muchas ocasiones, sobre todo en su primera parte”¹²². La situación aquí reflejada provocó en la audiencia (no sólo femenina) una gran “urgencia” sexual generada por su contención en la pantalla, pasando de un estado de desmayo a su recuperación, sin mostrar en imágenes sus emociones ante situaciones extáticas o místicas en general. En esta situación, considero que la música se convierte en un instrumento de primer orden, no sólo como potenciadora de la ideología dominante, apoyada en unos constantes sonidos de campanas (en Pastrana, con la gente exaltada o en el lecho de muerte de Teresa), respondiendo a una función apaciguadora, sino también como canalizadora de la ansiedad de una sociedad que no tiene demasiadas oportunidades para exteriorizar sus pensamientos, moralmente reprochables en una España en proceso de cambio económico y moral.

¹²² AGA (37/03899).

**CAPÍTULO 6. MÚSICA DE CINE Y
DISCURSO DE RESISTENCIA**

6.1. *Film noir à la española: cuando Parada conversó con los Mihura*

El cine negro ha sido objeto de numerosos estudios, sobre todo en el marco norteamericano, debido a la fuerte influencia del género en EE.UU. A la continua publicación de libros sobre este tema, con clásicos como *Women in film noir*, de Ann Kaplan (1978, con varias reediciones), se han sumado trabajos como *Feminism without women: cultura and criticism in a postfeminist age*, de Tanya Modleski (1991) o *Dangerous dames. Women and representation in the Weimar street film and film noir*, de Jans B. Wager (1999), convertidos ya en obras básicas de consulta en los que muestra un estudio del *film noir* desde la perspectiva de la mujer, analizando elementos subversivos en un género altamente identificado con la hegemonía masculina¹. En este sentido, en *Rethinking the femme fatale in film noir. Ready for her close-up*, Grossman afirma que:

“Es mi propósito modificar la discusión acerca de la mujer en el *noir* alejándola de la perspectiva unilateral de la *femme fatale* (entendida de forma problemática por el discurso popular y algunos críticos cinematográficos que categorizan a la mujer en el *noir* de manera simplista como “la mala”) hacia una atención más sustancial de la representación psicológica de la narrativa femenina en el cine negro” (J. Grossman, 2009: 44)

En el ámbito español los trabajos de Carlos F. Heredero (1996), Elena Medina (2000), Jaime Aguilera (2006) ó José A. Hurtado (2008) confirman la relevancia del género junto con traducciones de autores como Ursini, Silver y Duncan (2004) y Noël Simsolo (2007).

Elena Medina ha sintetizado las características del cine negro y policíaco según unos rasgos comunes a todas las cinematografías: una manifiesta violencia, debido –en general– a un ajuste de cuentas o un asesinato; omnipresencia de la muerte, que se concibe como un personaje más de la película; la desorientación del espectador ante la ambigüedad con que estas cintas tratan a los personajes, con los actores principales a medio camino entre héroes o culpables; las clases bajas aparecen representadas con una fuerte influencia del realismo social, mostrando los bajos fondos de las ciudades (en el caso español, son frecuentes los escenarios naturales, que chocan con los escenarios de cartón piedra, más habituales); el desarrollo de la acción provoca ansiedad y “urgencia”

¹ Para una revisión de la evolución de los estudios sobre *film noir* en el ámbito anglosajón, véase la interesante síntesis de Hanson, 2007, p. 1-32.

en el espectador, que llega en algunos casos a convertirse en angustiada; las conductas criminales son en ocasiones explicadas a través del psicoanálisis; el expresionismo está presente en la configuración de la escenografía, posiciones de cámara e iluminación; y, por último, los coches, pistolas y teléfonos con objetos de gran importancia en la pantalla (E. Medina, 2000: 15-16).

A lo largo de la historia cinematográfica española el *film noir* se podría considerar una constante que no alcanza una época de “esplendor” hasta bien entrados los cuarenta y, sobre todo, los años cincuenta. La tipología comienza su andadura ya en 1917 con *El doctor rojo* (Ramón Caralt), producida por Boreal Films y que obtuvo cierto éxito en Madrid. El propio Benito Perojo realizó una película negra en la década de los veinte, *Más allá de la muerte* (1924), y la censura prohibió un trabajo finalizado de José Buchs, *El crimen del expreso* (1925), durante la dictadura de Primo de Rivera. Años más tarde, Ignacio F. Iquino sería el encargado de recuperar este género con *Al margen de la ley* (1935), que contó asimismo con no pocos problemas de censura, y Francisco Elías introdujo la comedia policíaca con *Rataplán* (1935), con Antoñita Colomé como protagonista.

Pese a que el cine negro no triunfó en la época republicana y, sin embargo, la *españolada* se consolidó como género por antonomasia, no deben menospreciarse las importaciones de esta tipología procedentes del mercado americano en su versión castellanizada, caso de *El código penal* (*The criminal code*, 1931, Howard Hawks) ó *La mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931), versión de la original de Lionel Barrymore, *Madame X* (1929). Estas películas sentaron el precedente que se retomaría ya en los años cuarenta con obras tan importantes para el género como *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941, adaptación de una obra de teatro de Enrique Jardiel Poncela), *Intriga* (Antonio Román, 1942, con diálogos de Miguel Mihura basados en el original de Wenceslao Fernández Flórez) o la trilogía de Edgar Neville: *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946), autor al que me referiré más adelante, reafirmandose así un cine que se consolidaría en la década siguiente².

Actrices de rasgos casi tan fuertes como su carácter, caso de Amparo Rivelles, Ana Mariscal y, sobre todo, María Félix, fueron las encargadas de dar vida a los

² Para una referencia concreta sobre todas las películas realizadas en España sobre este género, véase Medina, 2000, p. 175-177.

personajes femeninos, objeto de numerosos trabajos que sitúan a la mujer entre la hermosa y buena, la *vamp* y la *femme fatale*. Podría incluso decirse que estos prototipos femeninos consolidaron ciertos estereotipos culturales “a pie de calle”, en una sociedad como la española, machista, que tenía muy claros los rasgos que enmarcaban –en general– la personalidad de la mujer.

Elena Medina, pese a que señala la existencia de algunas variantes, propone los rasgos que considera característicos de las mujeres del *film noir* español, entre los que se encuentran su origen social o su estilo a la hora de vestirse y moverse (E. Medina, 2000: 158). Sin embargo, en el cine policíaco español –como mostraré en las películas estudiadas– estos rasgos se entremezclan, conformando un universo rico en connotaciones donde la citada María Félix se convierte en estandarte con películas como *La corona negra* (L. Saslavski, 1959).

Señala José Luis Castro de Paz que todos los directores de la época, tanto los considerados oficialistas, como los pertenecientes a la “otra” generación del 27³ o los renovadores, se acercaron en sus discursos a la destrucción, la tristeza y la soledad de la época a partir de “la construcción, narrativa y visual, de esa imborrable “herida del deseo” (J. L. Castro de Paz, 2001: 49). Suevia Films de Cesáreo González confió en el director Rafael Gil, el guionista de los hermanos Mihura (Miguel) y el mismo Manuel Parada (como puede observarse, de diversa procedencia) para la realización de dos películas de cine negro en los años cuarenta, *La calle sin sol* (1948) y *Una mujer cualquiera* (1949):

“Se trataba aquí de combinar ciertos rasgos genéricos del cine negro hollywoodiense (evidentes tanto en el matizado trabajo lumínico de Jules Krüger como en la ambientación nocturna y urbana, la desesperanza y escéptica entonación del film o los turbios y criminales sucesos narrados) con una decidida voluntad de hablar del presente, de 1948, desde el “cinema español.” (J.L. Castro de Paz, 2001: 51)

Recordando películas como *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1949), la acción siempre se sitúa en escenarios lumpen de Madrid o Barcelona; textos claustrofóbicos y sórdidos que recurren a los bajos fondos para mostrar el lado más oscuro e inhóspito de la población civil.

³ Para una mayor referencia sobre el trabajo cinematográfico de la “otra generación del 27”, véase también los apartados 6.2 y 6.3.

6.1.1 *La calle sin sol* o el pre-neorrealismo

Dirigida por Rafael Gil, quien también escribió el guión junto con Miguel Mihura para la productora Suevia Films, *La calle sin sol* contó con Antonio Vilar, Amparo Rivelles, Manolo Morán, Félix Fernández, José Nieto, Mary Delgado, Ángel de Andrés y Julia Caba Alba como actores principales. El permiso de rodaje fue autorizado el 5 de diciembre de 1947, especificándose la existencia de dos versiones de la misma: la primera, prohibida, sin comunicar oficialmente; la segunda, modificada, según las observaciones verbales de Francisco Ortiz⁴. Según Casimiro Torreiro, la primera versión incluía el divorcio del protagonista (Mauricio/Albert), probablemente para cerrar la película con un final feliz. En la versión final, Mauricio no estaba casado, sino que compartía su vida con una modelo de pintura con la que tenía un hijo. Parece ser que esta segunda versión convenció a la censura, ya que se eliminaba la frontera que hacía infranqueable el futuro matrimonio de los protagonistas (C. Torreiro en J. Pérez Perucha, 1997: 237).

La película recibió la concesión de Categoría A el 27 de julio de 1947 y los consecuentes 4 permisos de rodaje. El 20 de octubre de 1948 se le concede el premio de Interés Nacional y se convierten en 5 los permisos de rodaje, transferidos a Metro Goldwyn Mayer Ibérica. La duración del rodaje fue de 15 semanas, con un presupuesto de 3.377.000 pesetas, de los que los protagonistas obtuvieron 500.000 pesetas y los secundarios 148.000 pesetas. Rafael Gil recibió 200.000 pesetas en calidad de director y 40.000 por sus derechos de autor, mientras que Parada recibió 25.000 por los derechos musicales. Sin embargo, no queda constancia de la remuneración económica de Parada por la composición y dirección, puesto que sólo quedó constancia del cuadro de gastos según éstos iban surgiendo, se supone que hasta la etapa de producción⁵.

Muchos estudiosos consideran esta película como el precedente del neorrealismo en España. Castro de Paz recuerda (haciendo mención al trabajo de Casimiro Torreiro) que el realismo poético francés de la preguerra fue su principal influencia: desde la aparición de un perro que siente simpatía por el protagonista y cierra la película con sus cabriolas, pasando por un crimen al comienzo de la cinta y los ambientes poco recomendables de la zona portuaria hasta la “marginalidad del Barrio Chino”

⁴ AGA (36/04698). Aparece también citado en Pérez Perucha 1997, p. 237.

⁵ AGA (36/04698).

barcelonés. Además, y pese al final que resta credibilidad a su parecido con el citado cine francés, esta cinta contiene elementos no demasiado comunes en el cine de la época, como la “resignación irónica y desengañada de las clases subalternas” o la derrota de las ilusiones de la clase burguesa, resumiendo el personaje femenino protagonista “el sentir de amplios sectores de las clases medias hastiadas de vivir en un mundo en el que sólo sale el sol unos pocos minutos cada día” (J. Pérez Perucha, 1997: 238).

El argumento es el siguiente: El francés Mauricio (Antonio Vilar) llega a Barcelona tras haber sido descubierto por un marinero (José Jaspe) como polizón en un barco mercante con dirección a Brasil y saltar al agua cuando el barco se encontraba cerca del puerto. Tras deambular por los barrios bajos junto con un perro con el que se encariñó en el barco, llega a una fonda del barrio chino donde conoce a Pilar (Amparo Rivelles), encargada de regentar la hostería de su tío Basilio (Félix Fernández) y a otros habitantes del barrio: el vendedor charlatán Manolo (Manolo Morán), el pintor José (Ángel de Andrés), eterno enamorado de Pilar, el mendigo organillero Luis (José Nieto) y su ciega mujer (Mary Delgado) y la encargada de la cocina de la fonda (Julia Caba Alba).

Pese a su aire misterioso, Basilio consiente en dar habitación y comida a Mauricio durante 2 meses, lo que el francés paga con un anillo valioso. El inspector de policía (Alberto Romea) ronda la fonda para averiguar algo acerca del polizón escapado, ante lo cual Mauricio permanece en su cuarto la mayor parte del día. Pasado el tiempo convenido para quedarse en la fonda y debido a la atracción que siente por Pilar, ésta le pide que encuentre trabajo para estar juntos. Mauricio regresa cargado de regalos y dinero, lo cual hace sospechar aún más a los vecinos, puesto que alguien había asesinado a una viejecita que vivía sola y robado su dinero.

Todas las miradas recaen sobre Mauricio y Pilar no puede negar las evidentes acusaciones, pidiéndole a Mauricio que abandone la fonda. Sin embargo, más tarde descubre que, en realidad, Mauricio era un afamado pintor en Francia (Albert Legasse) soldado en la Gran Guerra, en la que perdió a su hijo y la mujer que amaba. Al encontrarse de nuevo en Barcelona con una antigua colega suya, ésta le había ayudado a pintar de nuevo y, tras vender algunos cuadros, había regresado a la fonda para quedarse. Pilar decide ayudarlo y juntos van a casa del tendero Manolo, quien permite

que se quede con él y al que Mauricio confiesa haber matado a su mujer, Suzanne, en un ataque de celos: pues ella, creyéndolo muerto, había recibido ayuda de un hombre del que finalmente se había enamorado.

Al día siguiente, dos hombres misteriosos buscan a Manolo y lo llevan a un restaurante muy conocido para pedirle información acerca del paradero de Mauricio. Allí descubre a Luis y Elvira, que han frecuentado el restaurante en los últimos días y entiende que Luis ha sido el asesino de la anciana. Mientras tanto, Mauricio se encuentra con Suzanne en casa de Manolo: ella no había muerto, sino que sólo había sido herida y atendida por el hombre con el que vivía, médico de profesión. Mauricio y Manolo se dirigen entonces a casa de Luis para aclarar las cosas pero, al enterarse Elvira de lo ocurrido, se desmaya y tira con ella una vela, que prende fuego al edificio.

Luis pretende incriminar a Mauricio en el asesinato de la anciana y se arroja sobre él, dispuesto a matarlo. Lo deja inconsciente y recoge a Elvira, tendida en el suelo, marchándose. Con el edificio en llamas llegan la policía y los bomberos con Manolo, además de Pilar, que no encuentra a Mauricio. Sin embargo, descubre a Luis, desconsolado, por la muerte de Elvira, confesándolo todo. Con Mauricio desaparecido, Pilar ha perdido esperanza de encontrarlo con vida. Sin embargo, unos dibujos en el cristal de la puerta le indican que Mauricio sigue vivo; rauda, corre a la calle y es sorprendida por éste, fundiéndose en un caluroso beso mientras el perrito hace cabriolas en el aire.

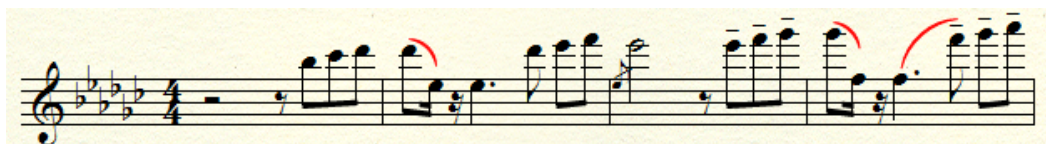
La banda sonora original de Parada contribuye a crear una atmósfera de desasosiego y oscuridad que se mimetiza con el ambiente del barrio chino, al que sólo accede la luz de sol escasos minutos al día. El misterio que rodea al personaje de Mauricio se pone de manifiesto en un abundante número de bloques musicales, contrastando y, asimismo, suavizando su reservado origen francés con apuntes de “color local” de sardanas barcelonesas, cantos acompañados del acordeón de los mendigos Luis y Elvira o, incluso, las músicas populares de ambientes de mala reputación que caracterizan en esta película los más bajos fondos de la sociedad española.

Al contrario de lo que ocurre en *Una mujer cualquiera*, donde el ambiente sórdido de los bajos fondos madrileños aparece altamente condicionado por los números musicales no diegéticos de Parada, creando una atmósfera asfixiante que ayuda a encuadrar –literalmente– el rostro de la protagonista (María Félix) en interesantes planos, en *La calle sin sol* los barrios más humildes e inhóspitos (sólo en apariencia)

vienen definidos a nivel musical por los cortes diegéticos o extradiegéticos, uno de ellos propuesto por el propio Parada.

El compositor propone una banda sonora donde no abundan los temas melódicos; el único tema lírico con continuidad en la banda sonora lo he denominado tema de amor, que se combina con el *leitmotiv* del crimen, a su vez relacionado con el *leitmotiv* del pasado (menos frecuente), para caracterizar a los protagonistas y su problemática, aderezando este cóctel con algunos temas secundarios sin continuidad en el film y otras tantas ambientaciones locales que crean a una atmósfera un tanto enfermiza, restándole seriedad en ocasiones y actuando a modo de contrapunto argumental en otras. La nota de color que aporta el vibrafón, empleado por Parada en contadísimas ocasiones, puntualiza estados emocionales concretos y potencia el efecto dramático que el compositor pretende conseguir, en algunos casos rayando el atonalismo.

En la partitura original consta un bloque musical que finalmente no se incluyó, en el que Parada intertextualiza un fragmento de la quinta sinfonía de Mahler (c. 54-72 del tercer movimiento, *Adagietto*, ejemplo 6.1), y que puede cotejarse con el original de Parada en los violines 1º (c. 2-4, nº 31, ejemplo 6.2):



Ejemplo 6.1. Sinfonía nº 5, *Adagietto* (c. anacrusa 54-56), G. Mahler



Ejemplo 6.2. Cc. 2-4 en violines nº 31

Un compendio de fragmentos de los motivos y temas que aparecen en la cinta se aprecia ya –como viene siendo costumbre– en la cabecera que, partiendo de si y, a través de las dominantes de Fa y Sol reposa en Re, tonalidad en la que expone el tema de amor completo y en el que finaliza. Parte de los materiales de la cabecera los utilizará Parada para el bloque final, redondeando así una vez más su obra.



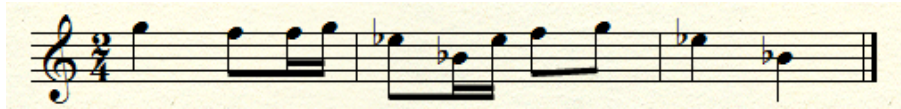
Ejemplo 6.3. Tema de amor (Cabecera)

Antes de la primera aparición del tema de amor (tras el número de cabecera), la música anticipa la atracción entre los protagonistas con la presentación de una tema lírico en la escena en que Mauricio llega a la fonda y se encuentra con Pilar, que no logra entenderlo (16:18). Mauricio decide hacer una serie de dibujos muy interesantes que recuerdan el estilo de los trabajos de la “otra” generación del 27 en revistas como *La ametralladora* o *La codorniz* por la limpieza de trazos y la comicidad de la escena, y que Parada ilustra musicalmente con intertextos de fragmentos musicales conocidos en la época.

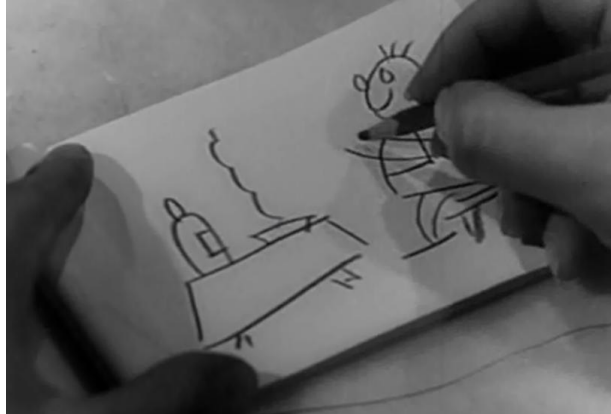


Dibujo 1 de Mauricio

Mauricio le pregunta a Pilar si tienen habitaciones disponibles, para lo cual recurre a la figura anterior, con un trazo muy ágil y fresco, denotando grandes cualidades para el dibujo. Parada propone un tempo *Moderatto* binario con sordina en la cuerda, intimista y recogido como la ilustración del protagonista. Escrito en Sib, el compositor hace uso del vibrafón con un sib blanca durante 4 compases, que incita al sueño. Corno y clarinetes mantienen un ritmo constante mientras que el oboe presenta un tema de 3 compases que se repetirá luego en flauta y violín 1º con *glissandos* en el arpa en Lab y nuevamente en el oboe (EJ. 6.4).

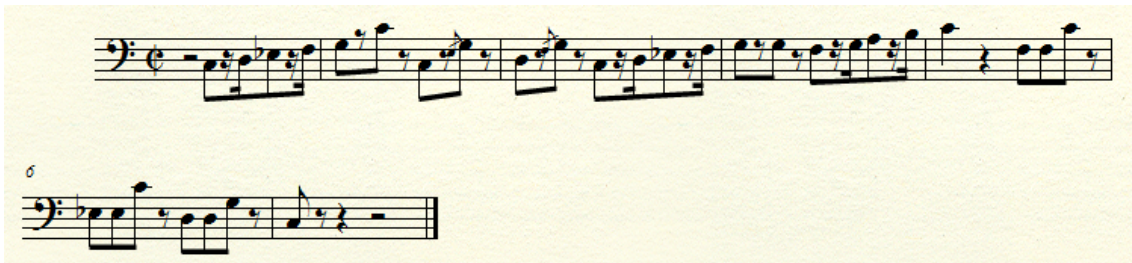


Ejemplo 6.4. Tema Cama en oboes (nº5)



Dibujo 2 de Mauricio

Mauricio le pregunta si podría quedarse a comer. Parada propone un tema cómico en do que recuerda bloques musicales de las famosas kinotecas de los estudios hollywoodienses del período clásico. En este caso, una simpática melodía misteriosa que presenta en fagot y trombones con acordes básicos de I y V, que la cuerda acompaña con acordes básicos, violines y violas marcando las partes débiles.



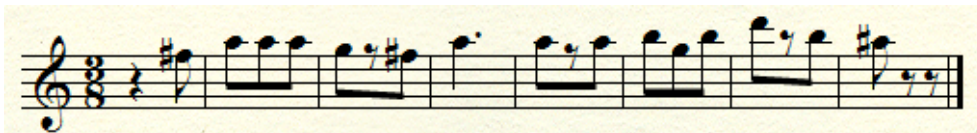
Ejemplo 6.5. Tema del señor comiendo (nº 5)

El tema vuelve a presentarse en Solb en trompetas con sordina, en este caso actuando como acompañamiento flautín, flauta, oboe, clarinetes, fagot y trompeta, repitiendo nuevamente el tema en la tonalidad de partida por fagot y trombones. El bloque modula a lab con grupos de tresillos y corcheas en el viento madera (sobre todo clarinetes) y violines, colchón musical mientras Pilar sigue conversando con Mauricio. Éste quiere pagar con un anillo de valor, pero Pilar quiere saber qué es lo que ha pasado y de dónde viene.



Dibujo 3 de Mauricio

Mauricio intenta explicarle que trabajaba como marinero, pero que perdió el barco y tuvo que quedarse en Barcelona. Tras unos compases en Re, donde se incluye una 6ª alemana, Parada intertextualiza el tema central de *Popeye el Marino* en flauta, corno, clarinetes, trompetas y violines en 3/8 con un tempo *Allegro* durante 6 compases. A continuación, se presenta una escala pentatónica de Solb en el arpa, que desemboca en un ritmo de sardana en 2/4 y sib, con el ritmo marcado por los timbales, de nuevo “color local” barcelonés para indicar la estada del marinero en la ciudad.



Ejemplo 6.6. Tema de Popeye (nº5)



Dibujo 4 de Mauricio

Mauricio intenta explicarle a Pilar que perdió el barco porque se emborrachó, lo que la música articula con un simpático ritmo de corcheas, dos semicorcheas y, de

nuevo, dos corcheas en Sol con acorde de I, V y III, entre otros. La melodía corre a cargo de trompetas y trombones, que sugieren mayor comicidad, mientras que los violines proponen un ritmo picado de corcheas.



Ejemplo 6.7. Tema de Mauricio borracho (nº5)



Dibujo 5 de Mauricio

El monigote de Mauricio observa desde el puerto cómo se pierde el barco a lo lejos, dejándolo solo en Barcelona. Parada vuelve a hacer uso del vibráfono, junto con septillos ascendentes y descendentes en el arpa, que proponen nuevamente la escala pentatónica de Solb para dibujar el vaivén del barco en el mar y la nostalgia por la pérdida, constante en esta película y que el arpa se encargará de revisar.



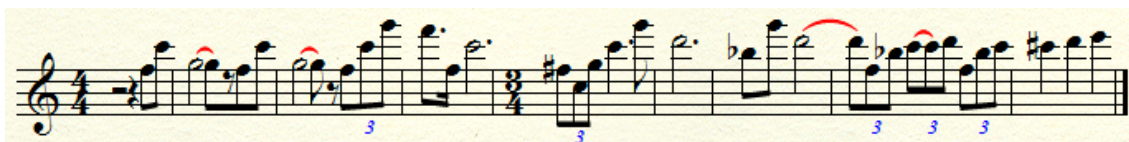
Ejemplo 6.8. Tema del barco (nº 5)

El tema de amor, el más reconocible de toda la banda sonora por su carácter lírico-melódico y al que volveré más adelante, crea un efecto de contrapunto con la atmósfera general de los bajos fondos y el crimen. Ya instalado en la fonda, Pilar avisa a Mauricio de la presencia de policía y le entrega un diccionario para que aprenda español

(25:41). El bloque musical no incluye todavía el tema de amor en esta escena de los protagonistas, sino que presenta un tema en violines que transita por Solb, Fa y Sol de 8 compases que acompañan a Pilar subiendo las escaleras y despertando a Mauricio, que se ha quedado dormido por el cansancio acumulado. El bloque está formado por tres tempos distintos que apoyan la escena:

Minutaje	Tempo	Escena	Plan tonal	Motivo
25:41	-	Pilar sube las escaleras Pica a la puerta Despierta a Mauricio	Solb, Sol, Fa, Sol	Pilar despierta a Mauricio
26:07	<i>Poco más</i>	Le indica que no baje por la policía	Sol, ciclo de 5ª	-
26:21	<i>Menos</i>	Ella le da un diccionario para entenderse	Mib	-

Tras este tema, que atraviesa varias regiones tonales haciendo uso de acordes secundarios, se presenta una segunda parte promovida por la agitación que conlleva el uso de grupos constantes de 4 semicorcheas en cuerda y trompetas durante 4 compases, que dibujan el estado anímico de Mauricio al escuchar la palabra “policía”, que la música destaca con un acorde aumentado. La voz de Pilar, reflejo de su temperamento, calma a Mauricio y la música lo subraya con un *Menos* e introduciéndose en Mib, mientras Pilar le regala un diccionario para que puedan entenderse, que el arpa refleja con grupos de corcheas, perdiéndose el número con un acorde de la napolitana de la dominante.



Ejemplo 6.9. Tema Pilar despierta a Mauricio (nº 8)

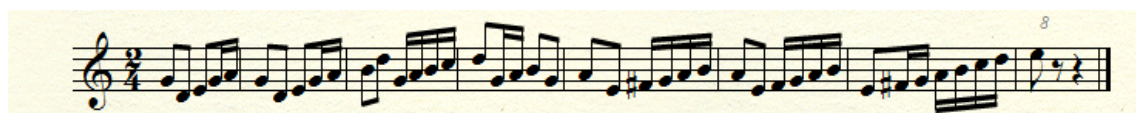
Mauricio practica español con el diccionario de Pilar (27:50). La aparente agitación de Mauricio, que mantiene aún cuando estudia, se calma con la presencia en escena de Pilar, en general acompañada por el arpa con arpeggios en este tipo de escenas, presencia que conforta el alma castigada del protagonista y ayuda a fortalecerla. Esta escena se caracteriza a nivel musical por un frecuente cambio de compás (típico de Parada cuando la imagen propone frecuentes cambios de tema, escenario o estado emocional) y la primera aparición tras la cabecera del tema de amor, 15 compases donde el autor se recrea en el nuevo sentimiento de los protagonistas y que aporta aire renovado a la sensación de ahogo constante de la oscuridad del barrio:

Minutaje	Tempo	Compás	Escena	Plan tonal	Temática
27:50	<i>Andante mosso</i>	2/4	Mauricio estudiando	Sol	Motivo <i>Andante mosso</i>
28:04	<i>Menos</i>	4/4	Llega Pilar Practican el español Le da un libro de gramática	(repetición)	Tema amor
28:58	<i>Andante mosso</i>	2/4	Mauricio estudiando	Do	
29:16		3/4	Vuelve Pilar al cuarto Mauricio en el tejado		
29:32	<i>Andante</i>	4/4	Pilar habla de su vida Le enseña fotos suyas	Do, Fa, Sol, ciclo de 5ª, Sol	<i>Leitmotiv</i> del pasado
31:01		3/4	Recuerdo de la guerra Mauricio se pone triste	Fa (V), Lab	
31:17	<i>Lento</i>		Pilar se va	Lab	



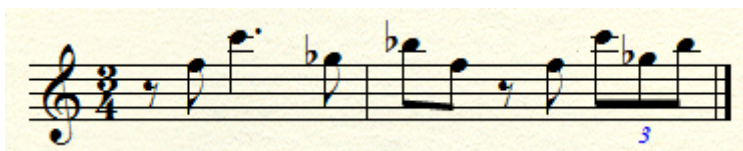
Ejemplo 6.10. Tema de amor (cabecera)

El número propone tres momentos diferenciados: el estudio de Mauricio, las conversaciones con Pilar y la tristeza de Mauricio al recordar la guerra, que obliga a Pilar a marcharse. El *Andante mosso* presenta un ritmo fresco y gracioso que acompaña el ritmo de estudio de Mauricio, creando una sensación de avance filmico y ayudando a la audiencia a configurar el carácter amable de Mauricio. El ritmo de corcheas y semicorcheas en Sol abre el camino a la relación entre él y Pilar y aporta frescura con un toque de atrevimiento ante las frecuentes entradas de Pilar en el cuarto de Mauricio sin avisar y la gran cantidad de tiempo que pasan juntos.



Ejemplo 6.11. Motivo del *Andante mosso* (nº 9)

Asimismo, el tema de amor aparece intercalado en los tempos *Menos y Andante* y, como dato interesante, entrelazado con el *leitmotiv* del pasado, que se insinúa en una dominante de Fa en el cambio del *Andante* a $\frac{3}{4}$ en corno (31:01), clarinete y trompas y se presenta en los dos últimos compases del número en el cambio al *Lento* cuando Mauricio, tras recordar la guerra, le ruega a Pilar que lo deje solo. El tema viene reseñado por flautín, flauta, trompetas y violines.



Ejemplo 6.12. *Leitmotiv* del pasado (nº 9)

La dualidad propuesta por el tema de amor entre Mauricio y Pilar, en el presente filmico, y el motivo de pasado, que obliga a Mauricio a perseguir mentalmente de forma continuada su vida anterior, desemboca en el siguiente bloque musical, en el que Mauricio tiene pesadillas que atormentan también a Pilar por los gritos de éste. El número, escrito en Do en $\frac{2}{4}$, presenta cuatro compases de VII/VI y uno de V/V con trémolos en la cuerda antes del cambio de tempo a ternario, donde se presentan las tres primeras notas del *leitmotiv* del pasado en gran parte del grueso orquestal: flautín, flauta y oboe, trompetas, violines y violas. Los gritos de Mauricio llamando a Suzanne se incorporan a la banda sonora, más concretamente a las tres primeras notas del *leitmotiv*, insistentes, que provocan mayor ansiedad.

El *leitmotiv* del pasado sólo volverá a presentarse en otras dos ocasiones, siempre ligado al tema de amor, como si Mauricio necesitase de Pilar para superar los pensamientos que lo atormentan antes de comenzar una nueva vida. Todas las escenas en las que aparece el tema de amor están relacionadas con los nuevos sentimientos de Mauricio y Pilar, pero en todas ellas la tónica dominante es Pilar. Pilar es la fuerza que impulsa a Mauricio a superar sus problemas y Parada así lo entiende al resolver la banda sonora, que pierde en angustia y gana en sosiego cada vez que la figura de Pilar aparece en escena. Al contrario de lo que ocurrirá en *Una mujer cualquiera*, donde el personaje de Nieves está condenado a una constante claustrofobia visual articulada por la música, la moralidad de Pilar y sus buenos sentimientos hacia Mauricio permiten a Parada crear un tema melódico pasional y, no obstante, “puro”, símbolo de la irreprochable conducta de la protagonista.

Mauricio y Pilar se besan en casa de Manolo (1:09:56) una vez que ella sabe casi toda la verdad sobre su pasado, excepción del supuesto asesinato de Suzanne. Parada distribuye este número en tres movimientos, que se ajustan a las necesidades anímicas de la escena:

Minutaje	Tempo	Compás	Escena	Plan tonal
1:09:56	<i>Moderatto</i>	4/4	Pilar y Mauricio se besan, ella se va Mauricio se recuesta	Lab, Sib (V), Lab, do
1:10:49	<i>Andante mosso</i>	3/4	Pasa el tren	Lab
1:11:17	<i>Menos</i>	4/4	Mauricio atormentado	Fa (6ª fr.), Sol (V)

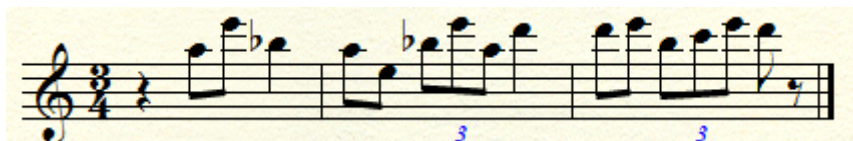
El arpa con *glissandos* en acordes por negra acompaña nuevamente a Pilar mientras se funde en un abrazo y posterior beso con Mauricio con el tema de amor en violines primeros, respondidos en la flauta, que vuelve a repetirse en do tras la marcha de Pilar, mostrando la imagen la cara de preocupación de Mauricio. Éste se queda pensativo y Manolo le manda acostarse mientras él termina de pintar unos muñecos. Los ruidos provocados por el tren, con la consiguiente mezcla de vapor y polvo se introducen por la ventana mientras flautín, flauta, clarinetes, trompas y violines consiguen un efecto de *mickeymousing* alternando grupos de tres semicorcheas a contratiempo y tresillos de semicorcheas seguidos de corchea. Seisillos aparecen en los violines 1º, secundados por los 2º una 8ª más abajo, mientras Manolo comenta: “*El correo de las 12, que se le ha ocurrido pasar a las 2 y me ha pillao desprevenido. ¡Ah! No tiene importancia*”, que de nuevo Parada subraya con el VI grado rebajado (IIb/V), en esta ocasión acompañado del III/III, imprimiendo un aire nostálgico a la escena.

Las trompas, trombones y cuerda articulan la angustia contenida de Mauricio en notas tenidas (bancas con puntillo ligadas) hasta que Manolo se da cuenta, momento del cambio al *Menos*, con la aparición del inesperado motivo del pasado en el vibrafón: “*El caso es que me acusan de ser un asesino y, efectivamente, soy un asesino*”. El final en semicadencia de dominante de Sol (sin resolver) mantiene la cuestión en el aire y precisa otra vez más de Pilar para resolverla, al encontrarse Mauricio con ella en el parque para contarle su “crimen”.

El *leitmotiv* del crimen (derivado, a su vez, del motivo del pasado) aparece en numerosas escenas en la película tras la aparición del tema de amor y el *leitmotiv* del pasado. La primera vez coincide con los comentarios de la gente del barrio acerca del asesinato de la vieja en su piso (43:12), aunque el resto de las ocasiones en que aparece

no está relacionado con un hecho concreto, sino con la suposición (por parte de algún personaje central) de la culpabilidad de Mauricio en ese asesinato: cuando Pilar le pide a Mauricio que se vaya de la fonda (54:24), cuando los hombres del restaurante quieren ver la habitación de Mauricio (55:50), cuando Pilar va con José en busca de Mauricio (57:24), cuando Pilar coge el cuchillo y se escapa por la azotea creyendo que es el que utilizó el asesino (1:00:03), cuando Pilar va a los muelles, tira el cuchillo y se encuentra con Mauricio (1:01:40) ó cuando un hombre misterioso quiere hablar con Manolo (1:13:18).

La música condiciona a la audiencia a partir de los cambios psicológicos de los personajes y el público llega a pensar tal y como lo harían Pilar, Manolo o el tío Basilio, creyendo culpable a Mauricio de un crimen que no ha cometido debido a la función metatextual de la música. En este caso, los bloques musicales no previenen lo que va a ocurrir, sino que los datos que aportan condicionan al público, influyendo en sus reacciones a nivel psicológico y potenciando la sorpresa de un final que la audiencia esperaría de antemano.



Ejemplo 6.13. *Leitmotiv* del crimen (nº 22 BIS)

El tema de amor y el *leitmotiv* del pasado se entrelazan con el *leitmotiv* del crimen, el más constante a lo largo de la película y que aporta mayor dosis de ansiedad en la cinta, en una escena anterior cuando Pilar va a los muelles, angustiada ante la perspectiva de que Mauricio sea un criminal, tirando al agua el cuchillo que ha encontrado debajo de su cama (1:01:40). Allí se encuentra con Mauricio que, preocupado ante el temor de ella, le confiesa su pasado francés (salvedad hecha del “asesinato” de la madre de su hijo) y la lleva al estudio de pintura de Diana.

Mínutaje	Tempo	Compás	Escena	Plan tonal	Temática
1:01:40	-	3/4	Pilar escapa	re (I)	Crimen
1:01:51	<i>Menos</i>	4/4, 2/4	En el muelle Tira el cuchillo Ve a Mauricio	Pentatónica de sol, re	
1:02:18	<i>Andante</i>	4/4	Pilar le dice que ya no sabe qué pensar Le comenta lo del cuchillo	si, La, Re, si (repetición), La, Sol (6ªal.)	Pasado
1:03:01	<i>Allegro</i>		Se van juntos a casa de	si, mi, Re, La (V),	

			Diana	Mi (V), proceso atonal, pentatónica de Re	
--	--	--	-------	-------------------------------------------------	--

Precedido por un movimientos de semicorcheas por grados conjuntos en violines 2º y violas, el motivo del crimen aparece a modo de llamada en flautín, flauta y violines 1º en re, antes del cambio a la escala pentatónica de sol, pasando entonces la cabeza del motivo a corno, fagot, cellos y contrabajos. Pilar se encuentra ya en el puerto, asustada ante la oscuridad del lugar; saca el cuchillo del bolso de la chaqueta y lo tira al agua, acompañadas las ondas que se producen sobre el líquido –una vez más– con el arpa. El arpa aporta serenidad a Pilar y, sobre todo, a la audiencia, que espera la aparición de Mauricio en escena. Su entrada no se hace esperar, acompañado por el tema de amor en violines 1º en si y se extiende por 16 compases con un apoyo armónico que incluye acordes con 6ª añadida y un pasaje en La con IIb y 6ª italiana, además de 6ª alemana de Sol, mientras Pilar le cuenta la encrucijada en la que se encuentra, porque a pesar de querer creerlo, todas las pruebas indican que él es culpable del asesinato de la anciana.

El cambio al *Allegro* propone un recuerdo del motivo del pasado en una nueva versión de corcheas a distancias interválicas de 4ª aumentada conforme avanza por las regiones tonales de si, mi y Re, que recuerda asimismo el motivo del crimen en una versión de ritmo más constante. El *leitmotiv* del crimen, con su distancia interválica formando tritonos y alternado en oboe, corno, clarinete, violines y violas, al que se le añade un fondo armónico de 6ª italianas y alemanas en mi, provoca inseguridad en Pilar, que le pide a Mauricio irse de los muelles tras el sentimiento de angustia que le provocan los muelles, potenciado por un pasaje atonal en la orquesta.

Mauricio y Pilar van de la mano a casa de Diana para obtener una explicación por parte de él. Los 20 compases de música que ilustran esta secuencia hasta la llegada a casa de Diana rozan el atonalismo en varias ocasiones; al motivo de ritmo constante con tritonos se añade una progresión de dominantes que relacionan entre sí tonalidades antipódicas (V Re-V Lab ó V Solb-V Re, por ejemplo), no pudiendo establecerse un eje tonal concreto, puesto que Parada rompe cualquier intento de asentamiento tonal y cambia a razón de negra por nuevo acorde.

Viento y cuerda se reparten varias apariciones del *leitmotiv* del crimen, acompañados por trémolos en la cuerda hasta que la armonía resuelve en el empleo de tan sólo 2 notas (la, mi) para llevar el peso del motivo y del número. Un intento de

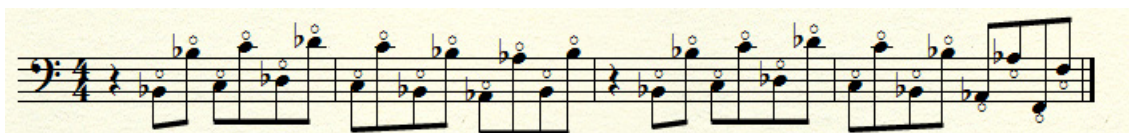
recuperar el *leitmotiv* completo del pasado en flautín y flauta incorpora un acorde de tónica de Re y una dominante de Reb, hasta que Mauricio y Pilar llegan al edificio. La subida por las escaleras lleva a Parada a utilizar ahora tres notas como base armónica (la, mi y ahora también si) antes de volver a introducir el comienzo del motivo del crimen en oboes, trompas y violines 1º coincidiendo con la entrada a la casa, prueba de la incertidumbre de Pilar, cumpliendo así la música una función emotiva. El hecho de finalizar el número con una escala pentatónica de Re, cumpliendo así la música una función estética y significativa que define el mundo de los artistas, muestra las claras diferencias que establece la cinta entre artistas (en parte admitido por su origen francés, aunque tanto él como Diana beben con demasiada soltura) y demás trajadores. Como señala Diana: “¿Por qué traes compañía? No me gusta que me molesten”, refiriéndose a aquéllos que no van a entender su pintura ni su estilo de vida.

La última aparición del motivo del crimen, una vez descubierta la historia de Mauricio y de Luis tras la comida de Manolo en el restaurante La Bahía, debe obligatoriamente hacer referencia a la aparición del verdadero asesino, Luis, con la ayuda de un personaje poco frecuente en la cinta y, no obstante, muy importante: el vibrafón. Mauricio llega a casa de Manolo tras sus ruptura definitiva con Pilar, puesto que le ha confesado haber asesinado a la madre de su hijo (1:17:27):

Minutaje	Tempo	Compás	Escena	Plan tonal
1:17:27	<i>Molto moderatto</i>	4/4	Plano aéreo de Mauricio sobre las vías del tren Plano medio al abrir la puerta y encender la luz	fa (IV)
1:17:41	Pausa			
1:17:44	<i>Violentamente</i>	4/4	Zoom primer plano de Suzanne y Mauricio	do#
1:17:52	<i>Poco más aniamado</i>		Plano aéreo de Mauricio sobre las vías del tren, luego plano medio	do# (V/V), Do
1:17:58	-		Plano medio del hombre misterioso y Mauricio	Do
1:18:07	Pausa		Pausa	
1:18:15	<i>Andante</i>		Los hombres conversan	Tonos enteros, 6ª it.
1:18:31		2/2	Llega Manolo, lo alerta de la policía, planos medios de ambos mientras huyen	Sol, si, Sol, si (I-IV), Re, si
1:19:01		3/4	Los dos por las calles En el edificio a por Luis	Fa (V), re
1:19:29	<i>Menos</i>		Los dos mendigos en la escalera del edificio	Sib (V), La (V), Sol (V),
1:19:42	-		Los dos mendigos en la casa, se quita la ropa	Mi, Sol

Parada elige un tempo *Molto moderato* en 4/4 manteniendo un IV grado de fa durante 6 compases mientras violines 2º y violas realizan unos trémolos que sirven de colchón a una interesante aparición de armónicos en el arpa y el vibrafón con las notas fa y do (I y V, respectivamente) mientras se observa a Mauricio regresar a la casa de guardabarreras mostrando la cámara un plano aéreo fijo. Los armónicos generan cierta incertidumbre que se resuelve tras un plano medio de Mauricio, que abre la puerta, enciende la luz y se queda muy sorprendido a la vez que la música se detiene: las cámaras enfocan vía *zoom* un primer plano de Suzanne, que Mauricio confunde con un fantasma.

El arpa, hasta ahora un elemento que aportaba calma y serenidad al personaje de Mauricio, propone en estos momentos la intranquilidad que le aportaba al personaje el *leitmotiv* del pasado. De hecho, este instrumento, frecuentemente utilizado por las elipsis temporales creadas por *flashbacks* o para aludir al mundo de los sueños en el discurso narrativo audiovisual, ahora propone una visión de la mujer desde la perspectiva de Mauricio; la sonoridad fantasmagórica de Suzanne la vuelve irreal, enmarcada en un plano medio que el *zoom* transforma en primer plano, y que Parada subraya como dominante de do#.



Ejemplo 6.14. Movimiento del arpa en armónicos (nº28)

Mauricio sale de la casa con un ataque de pánico y la cámara propone de nuevo un plano aéreo de las vías del tren (1:17:52), esta vez en sentido inverso al marcharse Mauricio, que se corresponde armónicamente con un anodido Do y acordes básicos. Uno de los hombres misteriosos con los que Mauricio había conversado en el restaurante se presenta ahora, apareciendo una 6ª francesa de Do y un III/III, que se silencia a causa del ruido de las locomotoras, cesando unos instantes la música. El hombre misterioso se presenta ahora, por tanto, acompañado de disonancias expresivas.

Los hombres conversan mientras continúa el ruido de locomotoras y, a la par, se escucha una melodía de rasgos orientalizantes a partir de una escala de tonos enteros (do, re, mi, fa#, sol#, la#), en un discurso plagado de tritonos, que recuerda a la banda sonora de *En un mercado persa* de A. W. Ketelbey y se asocia con lo etéreo de la

situación de la mujer según Mauricio. El cambio rítmico a 2/2 (1:18:30) concuerda con la llegada impaciente de Manolo, que ha avistado a varios policías y previene a Mauricio, escondiéndose debajo de un tren mientras trémolos en violines y violas ilustran las dificultades por las que atraviesa el protagonista para demostrar su inocencia, todo ello remarcado por unas sextas napolitanas lamentosas en sí.

El nuevo cambio a ternario en Fa (1:19:01), durante la huída de Manolo y Mauricio, presenta la célula generadora del *leitmotiv* del crimen en dominante mientras los dos personajes se dirigen a casa de Luis y Elvira, los mendigos: el *leitmotiv* aparece completo en el oboe, corno, fagot y violas. Volverá a repetirse la célula en trompetas al llegar al edificio, alertando a Luis. Contrasta este pasaje de gran movimiento con el tempo *Menos* (recortado en el montaje definitivo, 1:19:29), en el que Luis tranquiliza a Elvira, que se está desvistiendo. El oboe propone unos arcos de fraseo *Doloroso* y Parada obliga a la cuerda a utilizar sordina mientras introduce una 6ª alemana de Mi antes de desembocar el Sol, donde finaliza con la V/II.

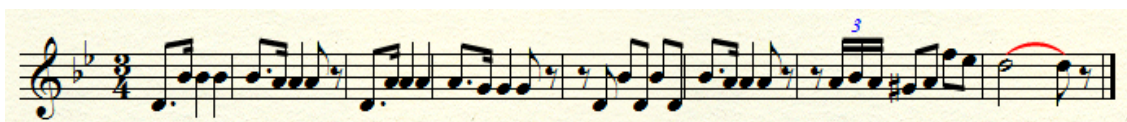
El *leitmotiv* del crimen se convierte así en el eje vertebral a partir del cual giran los bloques musicales ideados por Parada y contribuye a subrayar el ambiente claustrofóbico y un tanto lúgubre de los bajos fondos barceloneses. El barrio chino, no obstante, difumina gracias a las músicas diegéticas y extradiegéticas esta sensación y, junto al tema de amor de Mauricio y Pilar y algunos toques de color local, como la sardana con la llegada de Mauricio a Barcelona (9:48), aportando calidez a la realidad cotidiana de las gentes de los suburbios. Esta película presenta 3 bloques de música extradiegética: el color local francés al emborracharse Mauricio al comienzo de la película, situando la acción previa a su llegada a la fonda en el país galo (3:32); Pilar hablando con José sobre Mauricio, mientras suena el acordeón de Luis (22:26); Pilar deslizándose por una casa de alterne para deshacerse del cuchillo que incrimina a Mauricio (1:01:27). En cuanto a la música diegética: Elvira cantando cuando llega Mauricio a la fonda (13:56); el acordeón de Luis mientras el barrio entero habla del crimen (43:12), Pilar y Mauricio en el teatro (46:15) y, por último, música de banda cuando Mauricio y Pilar están en el parque, cuando él le cuenta su historia y se separan (1:16:06).

Como puede observarse, son abundantes los toques de color local para situar la escena, ya sea en un bar francés antes de exiliarse Mauricio, a través de música de cabaret, o bien el organillo de Luis o la música del prostíbulo en el barrio chino

barcelonés. Si la música no diegética de Parada se encarga de mostrar los rasgos más sórdidos de la historia, estos cortes potencian la humanidad de los personajes del barrio, mostrándolos como seres cálidos que promueven –en general– valores positivos que podrían encontrarse en cualquier ciudadano.

Tal y como comenté con anterioridad, es costumbre en el compositor de la banda sonora no hacerse cargo de los bloques de música diegética o extradiegética salvo casos de gran relevancia para la película (véase, por ejemplo, el chotis de *El gran galeoto*). En este caso, Parada escribió la música de la escena del parque entre Mauricio y Pilar, que el propio compositor tituló *Verbena* (1:16:06). El número es una forma bipartita que propone acordes continuos de I y V en sol para la primera parte y en Sib para la segunda, perdiéndose en un intento por volver al modo menor. Escrita para viento y percusión, Parada ilustra sonoramente un típico parque español de la época con banda de música tocando (se supone, aunque no se ve) mientras los personajes charlan, mientras un tiovivo da vueltas detrás de manera continuada, él contándole a ella su triste historia.

Flautín, flauta, oboe, clarinete y trompetas interpretan una melodía reiterativa que refleja con gran maestría los giros continuados del tiovivo a la par que los protagonistas inciden una vez más sobre el pasado de Mauricio. El símil audiovisual es muy efectista, el solapamiento entre el movimiento perpetuo del tiovivo, inamovible mientras los personajes se sitúan en diferentes planos (siempre con el tiovivo como principal segundo plano) y la melodía insistente de la banda de música potencian el vislumbramiento del tiovivo por encima de los propios personajes y potencia el efecto de contrapunto ante la conversación de los amantes.



Ejemplo 6.15. Tema de la verbena (nº27) en flautín

El estilo compositivo de Manuel Parada varía ostensiblemente ya en esta primera película de cine negro analizada. Instrumentos poco utilizados con anterioridad por el compositor, caso de la celesta, se vuelven imprescindibles en una banda sonora donde el análisis psicológico de los personajes, unidos a intertexto graciosos y conocidos

(*Popeye el marino* es un buen ejemplo) componen una banda sonora que propone el acercamiento a una realidad poco estudiada en el cine de posguerra.

6.1.2 *Una mujer cualquiera* o una Rita Hayward à la mexicana

El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano –heredero del republicano Congreso Hispanoamericano de Cinematografía–, se celebró en Madrid del 24 de junio al 5 de julio de 1948. Impulsado por el régimen durante el período autárquico para promover las relaciones con América Latina, al certamen asistieron representantes de México, Argentina y Cuba, estableciendo la creación de la UCHA (Unión Cinematográfica Hispanoamericana), la supresión paulatina del doblaje, la unificación aduanera y legislativa, la libertad de contratación de artistas y técnicos, facilidades para la instalación de factorías de película virgen, difusión en revistas especializadas y la creación de una cinemateca hispanoamericana (J. M. Caparrós Lera, 2000: 33-35).

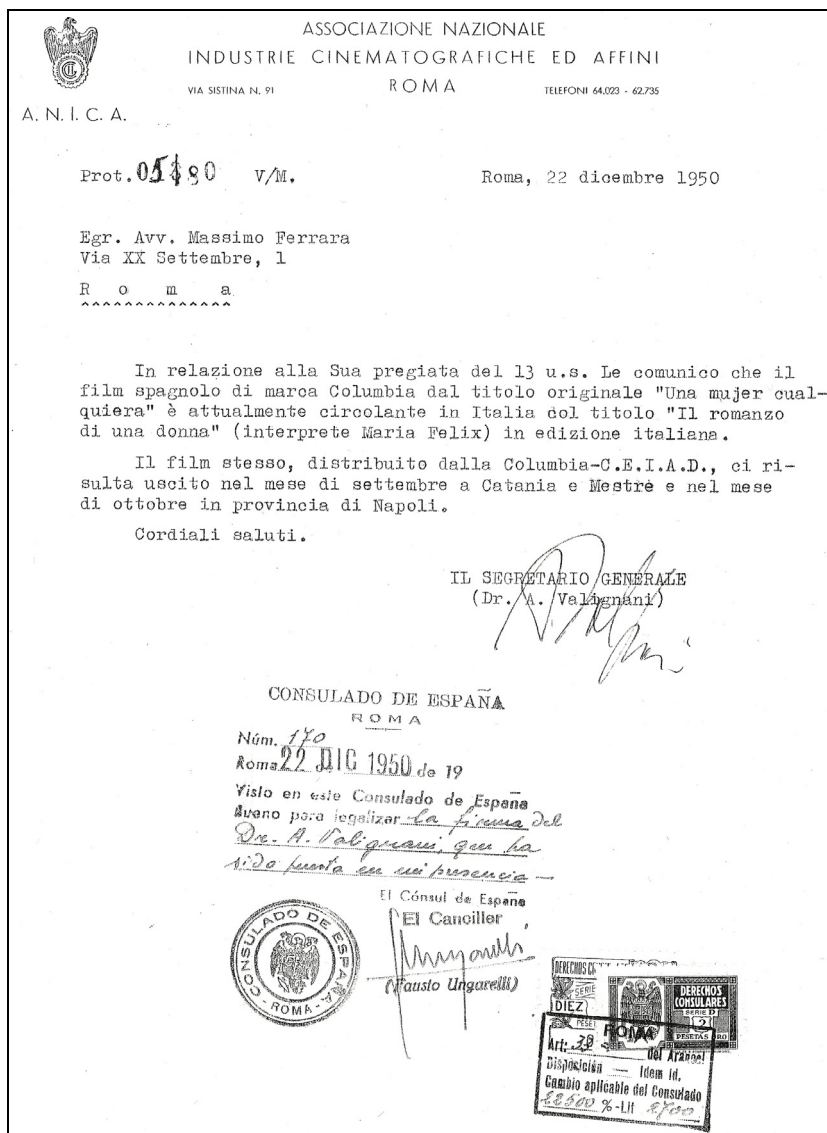
Además, se realizaron una serie de películas españolas donde se mostraban las singularidades de los países hispanos participantes. El gobierno mexicano, poco tendente a las relaciones con España tras el conflicto bélico, permitió que Cesáreo González contratase a María Félix para protagonizar tres películas de Rafael Gil: *Mare Nostrum* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949) y *La noche del sábado* (1950), basadas en obras de Blasco Ibáñez, Miguel Mihura y Jacinto Benavente, respectivamente. La música de la primera cinta fue compuesta por Juan Quintero, mientras Parada realizó la banda sonora de las restantes. Como ya señalé anteriormente, “la Doña” mexicana aún protagonizaría en España *La corona Negra* (Luis Saslavsky, 1950)⁶ –con guión original de Jean Cocteau–, *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1956) y *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1957) antes de regresar a México, donde estaría a las órdenes del español Juan Antonio Bardem en *Sonatas* (1959), basada en la obra de Valle-Inclán.

El permiso de rodaje de *Una mujer cualquiera* fue aprobado el 9 de noviembre de 1948, concediéndole la Junta Superior de Orientación Cinematográfica a Suevia Films (propiedad de Cesáreo González) la clasificación de “Primera A” y dos permisos de doblaje el 28 de junio de 1949: *Los últimos días de Pompeya*, importada por Filmófono, y *Juego de pasiones*, importada por Metro Goldwyn Mayer⁷. Además, la

⁶ Véanse los comentarios de María Félix sobre la filmación de *La corona negra* en http://wn.com/La_corona_negra.

⁷ En el informe consta “Metro Goldwyn Mauer”, AGA (36/04708).

película logró el quinto premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo y fue exportada al mercado italiano tras el oportuno doblaje y con el visto bueno del consul de España en Roma, obteniendo el derecho de importación de *La leyenda de Genoveva*⁸:



Ejemplo 6.20. Permiso de importación de *Una mujer cualquiera*

Producida por Suevia Films bajo la dirección de Rafael Gil, la película contó con la participación de María Félix, Antonio Vilar, Julia Lajos, Félix Fernández, Tomás Blanco y Manolo Morán, que interpretaron el guión escrito por Rafael Gil y Miguel Mihura. Nieves Blanco (María Félix) es una mujer mexicana de orígenes humildes que

⁸ AGA (36/04708).

se dedica a la venta de flores con su madre hasta que conoce a su actual marido (Tomás Blanco). La muerte de su hijo a causa de la negligencia de éste pone de manifiesto sus problemas conyugales y Nieves decide separarse. Obligada a modificar su alto nivel de vida, Nieves vive ahora en una pensión regentada por la tía Pilar (Julia Lajos), su marido (Félix Fernández) y su sobrina Rosa. Al no contar con la ayuda de su marido ni encontrar trabajo, la protagonista no halla más salida que la de la prostitución.

Una noche, un hombre misterioso contrata sus servicios (el actor portugués Antonio Vilar), debiendo acompañarlo hasta su hotel de las afueras en Ciudad Lineal, conducidos por un simpático taxista (Manolo Morán). Una vez allí, Nieves es testigo de cómo el misterioso desconocido mata a un hombre a sangre fría; éste le dice que abandone en lugar para no ser incriminada, pero lo cierto es que las huellas de Nieves, junto con algunos de sus objetos personales, aparecen en el escenario del crimen. Angustiada tras leer la noticia en el periódico, donde aparece como principal sospechosa, Nieves se encuentra celebrando el santo de Rosa cuando llega a la casa el novio de ésta, Luis, con quien la chica planea casarse en breve. Nieves coincide entonces con el hombre que resulta ser el cliente de la noche anterior (Luis) y, tras una conversación en uno de sus bares, éste se decide a ayudarla, escondiéndola en su piso de soltero, donde planea irse a vivir con Rosa tras la boda.

Nieves pasa la noche en el piso de Luis y es descubierta por uno de los vecinos (José Nieto), que extorsiona a la pareja para mantener su silencio. Sin embargo, llega al edificio Rosa, que no ha avisado a Luis y se encuentra cara a cara con Nieves, a quien le recrimina haberse aprovechado de la buena fe de la pensión y la acusa de ser una perdida. Por su parte Luis rompe su relación con Rosa, motivado por los unos nuevos sentimientos hacia Nieves. Los amantes deciden huir de Madrid en tren con dirección a León, pero las pesquisas del comisario de policía (Juan Espantaleón) permiten que sus hombres los descubran. Se escabullen de nuevo y consiguen llegar hasta el bar del padre de Luis en el País Vasco, donde son informados por un guardia civil de que los adelantos en la investigación desvinculan a Nieves del crimen y lo incriminan a él. Comienza entonces un cambio de actitud en Luis quien, cobarde, llega con Nieves a casa de un conocido que se supone les ayudaría a cruzar la frontera, aunque en realidad Luis planea culparla a ella y fugarse solo.

Nieves escucha cómo Luis se confiesa con su amigo Ramón y, decidida, guarda en el bolso del abrigo la pistola que Luis había colocado en su bolso de mano –la misma

con la que Luis había dado muerte, con anterioridad, a una patrulla de policías—. Él vuelve a la habitación y Nieves lo tantea con algunas preguntas. Al darse cuenta de que en realidad no le importa su amor y planea culparla de todo lo sucedido, lo mata con la pistola, justo cuando el comisario de policía llega a la casa. Éste, conmocionado por los hechos, le pregunta a Nieves, ya en el coche patrulla, cómo ha podido ayudar a un hombre que pretendió acusarla de un crimen que no había cometido, además de tener ahora que cumplir condena por su asesinato:

Comisario: *¿Y cómo después de lo que hizo usted siguió con él y hasta llegaron a... [intimar]? La verdad es que no comprendo nada.*

Nieves: *Cosas de mujeres, señor comisario. Para ustedes, muy difíciles de comprender.*

La censura no tardó en actuar, puesto que “existían peligros en esta película (...), especialmente el encuentro de Nieves y Luis y las escenas del chalet a las que deberá quitar todo rastro sensual y violencias de gesto o expresión”⁹. A la película original se le suprimieron algunas escenas: la alusión que el marido de Nieves hace a su amigo Ricardo (quien había intentado seducirla), debiéndose eliminar la palabra “amigo”; una escena del segundo rollo entre Nieves y Ricardo; y, por último, se mandó cambiar la palabra “amigo” por “marido” o “padre” cuando Nieves visita a su supuesta amiga Isabel (Mary Delgado), que espera a su “amigo” para cenar. La respuesta de la censura puede entenderse como evidente si se tienen en cuenta las circunstancias que rodean la posición de la mujer en el cine de la época en general y, del cine negro en particular. Como señala Eva Woods, la creciente circulación de imágenes de mujer en los medios de comunicación (periódicos, revistas y prensa amarilla, entre otros) permitió la aparición de nuevos espacios de creación de identidades femeninas, especialmente sexuales (E. Woods, 2004:50).

Algunos censores que acudieron al cine el 23 de marzo de 1950, descubrieron que la productora había pasado por alto las “recomendaciones” impuestas, exigiéndosele entonces a Cesáreo González las oportunas modificaciones. El dueño de la productora se justificó aludiendo “al laboratorio, el cual no tuvo en cuenta más que sus notas, tomadas precipitadamente, para proceder a la estampación de esta copia”. Sin embargo, González insistió en haber seguido siempre las recomendaciones de la junta censora y no atisbaba a comprender los motivos que hicieron que esa película cayese

⁹ Informe de G. Montes Agudo, 8 de octubre de 1948. AGA (36/04708).

“en desgracia”, habida cuenta del “criterio amplio, certero y liberal (...) que culmina en la aprobación de la totalidad de *Pequeñeces* del Padre Coloma, con escenas de una crudeza infinitamente mayor a las suprimidas totalmente en *Una mujer cualquiera*”¹⁰.

Ni los delegados provinciales ni la crítica en general aceptaron de buen grado la situación representada en escena. De todos los informes revisados para la elaboración de este trabajo, ninguno incluye palabras tan concretas y demoledoras como las que se vertieron en relación a esta película. De hecho, el propio Parada tituló los manuscritos de la partitura de la banda sonora *Una cualquiera* (y no *Una mujer cualquiera*), lo que creo expresa el sentimiento generalizado del público hacia la protagonista y la película:

“El tipo malvado del protagonista, la sensualidad y amor pasional que se desprende de María Félix, los crímenes, la conducta del marido con la mujer como por lo que se refiere a la salud del hijo, todo ello hace una película moralmente deleznable y desde luego desagradable incluso para personas formadas.

(...) Es un baldón para la censura pasar y verter en imágenes unas escenas que si bien son de la vida real, de los bajos fondos, no debieran aparecer nunca en público y desde una pantalla, que debe de ser cátedra de buen gusto y educación. Si el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular, esta película es verdaderamente demoledora, de sometida mal gusto y no aporta valor artístico de ninguna clase. Creemos honradamente que debe ser sometida a una revisión, pues es intolerable que en el mercado cinematográfico de un Estado que se confiesa católico, pueda circular una película como ésta.”¹¹

El guionista de la película, como era de esperar, también fue reprobado: “Mihura, al escribir, inspiró su pluma en conceptos y principios que se distancian mucho de nuestro modo español de crear cualquier expresión artística (...), sucio e inmoral. (...) Ella, la heroína es, como dice el título, una mujer cualquiera. Él, un tipo peor: un repulsivo asesino”¹². La mayoría de las críticas se cebaron con la protagonista:

“El argumento de este film, crudo y desvergonzado, nos quiere demostrar que una mujer bella no tiene otro remedio para ganarse la vida que el vicio. (...) A la actriz María Félix le sucede lo mismo que al personaje que interpreta: no tiene más que belleza. (...) Sus diálogos son semi-incomprensibles por su pésima dicción”¹³.

¹⁰ 13 de abril de 1950. AGA (36/04708).

¹¹ Informe del delegado provincial de Cuenca, 14 de enero de 1953. AGA (36/04708).

¹² “López de Ayala: *Una mujer cualquiera*. Buena realización e interpretación. Relato inmoral”, *Hoja oficial del lunes*, 8 de enero de 1951.

¹³ “Teatro López de Ayala: *Una mujer cualquiera*”, *Hoy*, 9 de enero de 1951.

Las connotaciones subyacentes respecto al origen de la protagonista fueron presa de las críticas, su acento no acababa de convencer al público, su “incorregible costumbre de pronunciar *sotto voce* los parlamentos más interesantes en que interviene”¹⁴ resultaban intolerables. La implantación del sistema de doblaje no ayudó a María Félix en su papel, habida cuenta que Antonio Vilar, actor de origen portugués, sí fue doblado al español: “Un acierto del director hubiese sido doblar a María Félix, cuyo tono de voz es inaudible, con lo que la película hubiera ganado”¹⁵.

No deja de sorprender la relación existente entre la realización de un puñado de películas protagonizadas por la Félix en España y la llegada en 1947 de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), con Rita Hayworth como actriz con fuertes rasgos e intensa mirada. Estrenada en el Palacio de la Música, Esther Gómez Sierra recuerda el escándalo que supuso a nivel social, con falangistas a las puertas del teatro mostrando pancartas de protesta y vociferando que su comportamiento iba en contra de las leyes naturales de moralidad (E. Gómez Sierra, 2004: 97). Como señala Kathleen M. Vernon, Gilda marcó una época en España más por la polémica suscitada a pie de calle que por su actuación e insinuaciones en pantalla (K. M. Vernon, 1997: 49). La “etnicidad” española de Rita fue potenciada *a posteriori* por la Félix en un contexto (el cine negro) que provocó una ola de controversias, pero que creo generó asimismo un espacio para la identificación de la audiencia femenina con estos personajes.

La música del maestro Parada parece que fue bien acogida en ciudades como Salamanca, aunque bien es cierto que el compositor es oriundo de esta ciudad: “La música de nuestro paisano Parada es de buena calidad y el motivo central –un contraste de melodía y agudos– es sugestivo y digno de encomio”¹⁶. La banda sonora que propone Parada presenta una peculiaridad muy interesante, el uso del theremin como elemento fundamental en su concepción, imprescindible para la creación de la atmósfera de los “bajos fondos” y el asesinato, la ansiedad de los protagonistas y la urgencia de Nieves. Parada ya había utilizado antes instrumentos como el vibráfono para la configuración de situaciones tensas y oscuras, aunque tal vez consideró que su

¹⁴ Informe del delegado provincial de Navarra al respecto del estreno de *Una mujer cualquiera*, 16 de septiembre de 1952. AGA (36/04708).

¹⁵ Informe del Delegado provincial de Granada, 2 de diciembre de 1949. AGA (36/04708).

¹⁶ Jaime de Sapsarán: “Gran Vía. *Una mujer cualquiera*”, *El adelanto*, 28 de enero de 1950.

sonoridad, más parecida a la del órgano, no conseguía el efecto claustrofóbico con el que se encontró la audiencia en esta película, censura incluida.

El empleo del theremin, un personaje más en esta película, sumado a la gran diversidad de temas, todos entrelazados entre sí, demuestran la importancia de una banda sonora que destaca más por esa función áurica que por el empleo de temas melódicos característicos del autor. La música envuelve las escenas, arropa a los personajes y contribuye a la visualización de su código moral. La contraposición del theremin con el arpa o la celesta que, como viene siendo costumbre en el compositor, reserva para situaciones más “elevadas”, refuerza la situación escénica y genera mayor ansiedad en la audiencia, que aguarda –“desesperada”– un trágico final para la protagonista desde el comienzo de la cinta.

La gran capacidad del maestro para acomodarse tímbricamente a una situación narrativa concreta y, sobre todo, la novedad que supone el empleo del theremin en el cine español de la época no es en absoluto despreciable. Son varias las películas norteamericanas de cine negro que a lo largo de los años cuarenta recibieron elogios y galardones por sus composiciones musicales. Basta señalar *Rebeca* (*Rebecca*, A. Hitchcock, 1940) y *Sospecha* (*Suspicion*, A. Hitchcock, 1941) –ambas con música de Franz Waxman–, la primera ganadora del Oscar a la mejor banda sonora y la segunda nominada. Pero, por encima de todo, el empleo del theremin viene a confirmar el conocimiento que del cine norteamericano poseía el compositor: *Recuerda* (*Spellbound*, Hitchcock, 1945), estrenada tan sólo un par de años antes que *Una mujer cualquiera*, incluye una famosa escena ideada por Dalí para una sesión de hipnosis a la que se somete el protagonista (Gregory Peck), en la que el psicoanalista guarda un asombroso parecido con Sigmund Freud. En esta conocida escena, Miklós Rózsa emplea el theremin para introducirse en la mente de John Ballantyne; más concretamente, en su subconsciente, donde se encuentran los secretos más profundos y misteriosos de su alma, de los que ni siquiera Ballantyne tiene conciencia.

Es muy reveladora la relación que se establece entre los estados más sórdidos de la condición humana y el subconsciente. La búsqueda en lo profundo del alma a través del subconsciente, bien mediante la hipnosis o sesiones de psicoanálisis clínico, es frecuente no sólo en el cine negro de los cuarenta y cincuenta, sino también en la vida real de la época, y confirman la relación que establecerá el público entre lo sórdido y lo

desconocido. Un relación que, en el caso concreto de España, se viene a relacionar –sin excepción– con lo nocivo y, sobre todo para el régimen, con lo peligroso:

“Si bien es verdad que no hemos de caer en un exagerado historicismo para realizar películas en España, también es cierto que no hemos de caer en la grosería, en la chabacanería ni en la ordinariéz, para una producción digna de España, sacando argumentos de una realidad palpitante de barrio chino. (...) Bastaba haber cogido una cámara tomavistas con su correspondiente tipo de sonido y haber recorrido las casas de mala nota para captar la simpleza vulgar y ordinaria de unos personajes que se debaten en su furor líbico.”¹⁷

El ambiente de los “bajos fondos” que se señala en esta crítica alude a una “película de signo violento y estilo realista. Ya se sabe lo que el decir “realista” quiere significar cuando de cine se trata: choques de pasiones, crudeza en la expresión, ambiente malsano. Todo eso abunda en *Una mujer cualquiera*”¹⁸. Con todas estas cuestiones contaba Parada cuando decidió incluir el theremin en la banda sonora, a sabiendas de la gran capacidad influenciadora sobre la situación descrita.

Los temas musicales de la película suelen entremezclarse con escalas pentatónicas que proponen un toque “orientalizante” a los diseños del compositor. Pese a que resulta curioso el empleo del pentatonismo en el cine negro, no debe obviarse la influencia de la música francesa en la concepción de la obra de Parada; sobre todo, *Turangalila* (1948), escrita por Messiaen un año antes de esta banda sonora y donde se entremezclan las sonoridades del theremin con el exotismo de la música hindú. Es ese rasgo foráneo y extravagante el que se pretende destacar en la figura de Nieves: su marcada racialidad, motivada también por su acento y el lujoso vestuario que presenta en la película. Fueron unas señas de identidad que molestaron a la censura y quedaron patentes en comentarios como: “la mexicana María Félix, totalmente inexpresiva, aunque bellísima y excesivamente bien vestida”¹⁹.

Al contrario que en el cine de misioneros, donde se exhibe el pentatonismo a modo de “color local” como forma de acercar las posiciones de ambos mundos, el del misionero y el del converso, y donde el exotismo de Las Indias (Orientales y Occidentales) parece enriquecer a la cultura española mientras las Indias se benefician de la colonización, en esta película el pentatonismo potencia la diferencia desde una

¹⁷ Informe del Delegado provincial de Salamanca, 4 de febrero de 1950. AGA (36/04708).

¹⁸ Estreno Mora. *Una mujer cualquiera*, *Odiel*, 10 de diciembre de 1950.

¹⁹ Informe del Delegado provincial de Granada, 2 de diciembre de 1949. AGA (36/04708).

marcada perspectiva de inferioridad de lo extranjero, inferioridad que conduce a la perdición, en este caso a través de la figura de María Félix, reflejo de la tensa situación política exterior que atravesaba España. Una mujer, por otro lado, en exceso carismática y dueña de sí misma como para ser el reflejo que de la nación española (y de la mujer en particular) pretendía el nuevo régimen.

La secuencia con que se abre la película²⁰ presenta una orquestación donde el arpa dibuja una de las escenas más interesantes de la película a nivel musical. Aparece el doctor en casa de Nieves para atender a su hijo y le recrimina no haber tomado medidas antes, tras lo cual el niño se muere. Desde el comienzo de la escena, la cuerda (con trémolos) y el viento (con escalas ascendentes y descendentes) generan grandes dosis de tensión ante la posible muerte del niño. Sin embargo, el movimiento en semicorcheas del arpa propone un contrapunto argumental que provoca mayor sensación de nerviosismo y, no obstante, insinúa su cercanía a Dios con una sonoridad etérea y casi “mágica” en el contexto de la situación, donde varias escalas pentatónicas sugieren el origen de la madre y una progresión de tetracordos con 6ª añadida, su presunta culpabilidad:

Minutaje	Tempo	Situación	Plan tonal
1:36	<i>Andante</i>	Plano general del edificio Llega el doctor en taxi	Pentatónica de Sol, pentatónica de La, pentatónica de Mi con 6ª al.
1:59	<i>Lento</i>	Nieves le indica el estado del niño y le explica la situación	Hexacordo (mib-do), pentatónica de Sol, pentacordo, pentatónica de sol, Mib (V-III)
2:34	<i>Moderatto</i>	El doctor le dice que ya no se puede hacer nada y culpa a los padres	sib (V/V-I), Sib (II-I-VI), sol (I), Sol (V/IIb-I), sol (I-III), si (III-II-V)
2:57	<i>Poco más</i>	La enfermera explica la inocencia de Nieves	Si (I-II)
3:03	<i>Menos</i>	El doctor atiende al niño	Si (I-II), Fa (V)
3:13	<i>Molto Moderatto</i>	El niño se muere	Mi (I con 6ª añ.)



Ejemplo 6.16. Semicorcheas en el arpa (*Andante*)

²⁰ No analizo la cabecera de esta banda sonora por no encontrarse la partitura entre los originales del compositor. Aún así, como es costumbre en Parada, presenta un compendio de los principales temas y *leitmotiven* que se desarrollan en la película.

El comienzo del bloque musical presenta 3 escalas pentatónicas diferentes en 8 compases mientras el arpa propone el movimiento de semicorcheas: pentatónicas de Sol, La y Mi, con una diferencia de 3 quintas ascendentes que se traducen en 4# al finalizar el tempo, y que enlaza, en el *Lento*, con una progresión de hexacordos (mib-do) al explicar el doctor la gravedad de la situación y culpabilizar a Nieves por no haber seguido sus indicaciones de ingresar al niño y prepararlo para la operación. Parada presenta de nuevo la escala pentatónica de sol, en este caso desdibujado al no incluir la nota la, precedido por el hexacordo {sib-do-re-mi-sol} en una melodía etérea que interpretan los violines 1º mientras el arpa realiza un *glissando* por compás, ritmo constante que sugiere la muerte del niño. Son continuas las apariciones de acordes formados a partir de las notas de varios hexacordos por compás con un ritmo incesante en la melodía y un resultado cercano a la cacofonía, que reposa en varios compases de negras con puntillo, conformando el pentacordo {sib-do-re-mi-fa#}. La profusión de hexacordos aparecen señalados en el ejemplo²¹:

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1º, Violin 2º, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The music is in 8/8 time. The Violin 1º part features a melodic line with various intervals and accidentals. The Violin 2º part has several chords and notes highlighted in red, indicating the hexacords mentioned in the text. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabajo parts provide a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Ejemplo 6.17. *Lento*, bloque n° 2

²¹ Numerados los compases de 1 a 7, se corresponden los siguientes hexacordos: c. 1, {mib-fa-sol-la-do}; c. 2, {do-re-mi-fa#-la}; c. 4, {sib-do-re-mi-sol}; c. 5, {si-do-re-mi-sol}, c. 6, {sib-do-re-fa#-sol}, {do#-re-mi-fa#-la}; c. 7, {sib-do-re-mi-fa#}.

El *Moderatto* (2:34) viene impuesto por un movimiento constante de corcheas y negras alternadas que reafirman la culpabilidad de los padres, subrayando el cambio de modo entre sib y Sib y también entre sol y Sol, donde se presentan dominantes de la napolitana. Tras la explicación de la enfermera de la inocencia de Nieves, atada de pies y manos a la voluntad de su marido, ésta alerta al doctor sobre el estado del niño, que se muere al introducir Parada el *Molto Moderatto*: 6 compases finales de tónica de Mi con 6ª añadida donde el arpa realiza grupos de 6 semicorcheas en ascendente y descendente que recuerdan la escena de *Mariona Rebull* tras la muerte de la protagonista, cuando Rius se acerca a la cuna de su hijo y el arpa realiza armónicos ejemplificando el estado de paz y sosiego que infunde tras la muerte de su madre.



Figura 6.18. Tema de la muerte del niño (*Lento*)

El theremin aparece sólo asociado al principal tema de la película, que he denominado *leitmotiv* de la calle (por sus características 4 primeras notas, lo cual se refrenda en la maleabilidad con que Parada trata esta célula temática), llamado así por las referencias al mundo de la prostitución que ya se intuyen en su primera aparición, cuando Nieves hace las maletas para trasladarse del hotel a una pensión más barata (7:24), y que se reafirmarán en la única escena de la película en que se ve a Nieves haciendo la calle (12:59). Además, en la única escena con su marido, ante su inminente separación, éste le dice: “Eres demasiado guapa para que nadie se fije en otra cosa que en tu belleza. Caerás bajo, Nieves. Volverás a la calle, a lo tuyo”.

Alude así a sus orígenes humildes como vendedora de flores y su única vía de escape posible: la prostitución, que la música traduce en un *Violento* en Lab en 2/4, muy

marcado, con acordes tonales de II-V-I y que comienza con un septillo (insólito en la obra cinematográfica de Parada), que combina con seisillos y octillos en una escala pentatónica de Mi, donde de nuevo se relaciona el origen racial de ella y un futuro incierto en un número plagado de poliacordes, dominantes secundarias de Do y acordes por tonos enteros como distancias interválicas.



Ejemplo 6.19. *Leitmotiv* de la calle

El tema de la calle se presentará en multitud de ocasiones en la cinta: cuando Nieves habla con un posible amante, Ricardo (8:10), cuando llega a la pensión (9:56), cuando Rosa le entrega a Nieves la nota del mes, a la que ésta no puede hacer frente hasta la mañana siguiente... (11:40), cuando Luis pretende incriminar a Nieves en el asesinato de Ciudad Lineal (21:33) y cuando vuelve a verlo en la pensión como novio de Rosa (25:56), cuando todo Madrid comenta el asesinato y hablan de ella (55:08) o cuando el inspector de policía sigue a Nieves y Luis en su huía a la estación de tren (1:04:07). En tan solo una ocasión, al final de la cinta, el theremin se escucha con un tema circunstancial que he llamado tema de Nieves (1:05:44), siempre en estrecha conexión con la protagonista. Analizaré a continuación alguno de estos casos y estrecharé los lazos que unen el *leitmotiv* de la calle con otro igual de importante en la película, que he llamado tema de amor.

Nieves se encuentra en apuros económicos y debe hacer las maletas, trasladándose a una pensión más barata. El *leitmotiv* de la calle se presenta en violines 1º en re en acordes octavados. Este tema, de 4 compases, presenta un sustrato armónico de I-IIb-V/IV y tónica de nuevo, con una falsa relación cromática al candenciar. Con las maletas en la puerta, hace una llamada a Ricardo, el hombre que, según su marido, le “*ha hecho el amor*”. La concepción de estos términos en los años cuarenta era bastante menos directa que como los entendemos ahora: significaba insinuarse, hacerle la corte a una persona. El marido de Nieves le reprocha que durante una visita en la que conocieron a Ricardo, éste se le insinuó a Nieves, aunque ella asegura que nada ocurrió entre ambos porque ella no quiso. Nieves no duda en llamarlo desde el hotel porque se

encuentra sola en Madrid y no conoce a nadie. El tema vuelve a presentarse, en esta ocasión en un proceso homofónico para violines y violas, sin intervención de violoncellos. En el acorde final del tema, el arpa vuelve a presentar una escala pentatónica de sol que relaciona nuevamente la procedencia de Nieves y sus intenciones con Ricardo. Le siguen trémolos en las cuerdas a ritmo de corcheas acompañados por flautín, flauta y celesta durante 3 compases en una escala pentatónica de Do, mientras Nieves contacta con Ricardo.

Subrayaría la interesante propuesta de Parada al incluir la celesta en una situación poco acogedora para la virtud de Nieves. Sin embargo, demuestra el estado anímico de la protagonista que, tras 6 meses sin conseguir trabajo en Madrid, se decide a llamar a Ricardo porque cree que tiene otra oportunidad. Sin embargo, al decir ella: “*Dentro de una hora. En tu casa*”, la música propone un acorde que incluye el tritono {lab-sib-do-re}; de nuevo, un tetracordo al que se le añade la 6ª (fa), que se repite incesante durante 4 compases más antes de presentar de nuevo el *leitmotiv* de la calle en violines y violas en una escala pentatónica de do.

Tras una tensa situación con Ricardo, que tan sólo pretendía tener una aventura con Nieves, ésta se presenta en la pensión de la tía Pilar y alquila una habitación. El tema de la calle cumple una función estructural, unificando la tensa conversación con Ricardo y la esperanza de empezar de nuevo en la pensión. Se presenta en sib en violines 1º, pero cambia a Fa# al llamar Nieves al timbre. La importancia del empleo de tonalidades antipódicas en un bloque musical de tan sólo 4 compases y 8 segundos de duración explicita la importancia que Parada confiere a la situación psicológica de los personajes y la influencia de la música en el estado anímico del público.

Asimismo, un bloque de parecidas características se presenta antes de que Rosa le entregue la factura del mes (11:40). Nieves está arreglándose para salir y la música vuelve a presentar el *leitmotiv* de la calle en violines 1º con *Sordina Dolce*, otra vez en re con grados tonales, aunque opta por dejar abierto el final con una dominante secundaria (V/III) cuando Nieves se acerca el espejo para ponerse carmín en los labios. La interesante insinuación de Parada ante la nueva faceta de Nieves, toda ella vestida de negro impoluto, vuelve a generar ansiedad, suavizada por el cambio a mi, con el juego de dominante menor y luego mayor y una 6ª francesa antes de cadenciar en la tónica.

El theremin va a presentar en diversas ocasiones el *leitmotiv* de la calle. La primera de ellas se produce cuando se presenta a Nieves haciendo la calle y conoce a

VII/IV, II/V), con un final abierto potenciado por *glissandos* con sordina de violines y violas que imitan al theremin. Tras convencer a Nieves de que lo mejor para ella es esconderse en su piso de soltero, Nieves duda y amaga con irse, aunque Luis la convence y se queda a pasar la noche. Tras ser vista por un vecino, Nieves apaga la luz y se echa desconsolada sobre la cama, sin darse cuenta de que Luis ha dejado el grifo de la cocina abierto que los vecinos descubren cuando aparecen las goteras (34:02). El juego visual del agua resulta muy efectista por su propiedad conductiva, al igual que ocurre musicalmente con el theremin, metáfora de la capacidad del pueblo madrileño de conocer las noticias a partir del “boca a boca”.

En esta ocasión el *leitmotiv* de la calle presenta sólo su célula apuntillada de inicio en dos ocasiones con dominantes secundarias (V/V-V y V/IV). El cambio de tempo a *Movido* propone agitación en clarinetes, fagotes, violines 2º, violas y cellos, repetido en *tutti* a través de acordes tonales mientras la cuerda mantiene trémolos hasta el final del número. Un ciclo de quintas desemboca en un final en Sol, que cadencia en la tónica tras una IIB y coincide con la llegada de la mujer del portero (excusa para presentar a Julia Caba) al piso. Luis llega al piso y es avisado por la vecina. Asustado, sube las escalera corriendo mientras suena de nuevo el *leitmotiv* en el theremin (39:40) y descubre a Nieves escondida y pálida de angustia ante la perspectiva de ser descubierta o, incluso peor, tener que permanecer en ese cuarto mucho más tiempo.

El *leitmotiv* de la calle volverá a presentarse en otras 4 ocasiones, pero ya entremezclado con otros temas. El primero en importancia, como ya señalé, es el tema de amor, derivado motivicamente del *leitmotiv* de la calle. El tema de amor se presenta cuando Nieves y Luis, unidos por el asesinato de él y la “mala vida” de ella, desarrollan sentimientos amorosos el uno por el otro en medio de circunstancias adversas. Un beso de Luis en el piso (44:32), que disuade a Nieves de escapar, es el detonante de este tema tras la visita de la vecina a causa de la inundación, sonando con el montaje de la vecindad “corriendo” el chisme de la misteriosa mujer asesina.

Con indicación agógica *Apasionado*, Parada propone el único tema de carácter melódico de la película para mostrar el creciente interés de Luis hacia Nieves y la respuesta de ésta, indefensa en un medio desconocido. El compositor hace uso de una escala pentatónica de Sib para un tema de 9 compases que culmina en una 6ª francesa de Do, referencia de nuevo a la protagonista. El tema viene generado por una célula motivica de ritmo idéntico al *leitmotiv* de la calle, aunque con diferente distancia

interválica entre las notas, que sirve para aludir a las circunstancias bajo las que los personajes se “enamoran”: su amor no deja de ser una huída hacia adelante ante los acontecimientos que los rodean y, de hecho, el comportamiento de Luis obliga al crimen de Nieves, angustiada ante un mundo en el que los hombres en los que confía la traicionan.



Ejemplo 6.21. Tema de amor completo (nº 22)

El tema de amor aparece como protagonista en otras dos ocasiones: en el tren, cuando Luis decide unirse a Nieves y huir con ella (58:42) y cuando Nieves mata a Luis por su traición (1:21:10). En la estación, Luis promete a Nieves confesar toda la verdad si su plan de huída no funciona. Nieves se sube en el tren y le confiesa a Luis que se encuentra otra vez sola y que tiene miedo, mientras suena de fondo el tema de amor en flauta y violines en *Mi*, a ritmo armónico de acorde por compás (V/V para dos compases, V-I-V/V-I). Se une a estos instrumentos el flautín a la par que los violines interpretan el tema octavado en *divissi* mientras Luis, en el último instante y con el tren en marcha, se sube y le dice a Nieves que no puede dejarla (“*Tú sabes muy bien por qué*”). Sin embargo, y pese a la situación amorosa presentada entre ambos personajes, la “catastrófica” situación moral en la que ambos se encuentra (ella prostituta y él asesino) no permite evidenciar sentimientos “elevados” en el público, enseñanza moralizante última de la película.

La nueva situación amorosa de la protagonista se presenta también de forma sugerente en su vestuario. Nieves viste de blanco sólo en una escena del film: la primera, cuando su hijo estaba vivo y todavía mantenía su matrimonio, aunque sólo fuese por el niño. En el momento en que Nieves decide separarse –en parte justificado por el luto–, Nieves se presenta de negro, con un vestuario digno de actrices de Hollywood y que volvía a recordar al personaje de Gilda, infrecuente en la escena española de la época, que demostraba la “benevolencia” del régimen en determinadas

ocasiones y la importancia de esta actriz mexicana, que se permitía el lujo de interpretar papeles controvertidos de mujeres con un comportamiento en la escena pública y privada “poco recomendable” para la mujer española.

La única escena en que Nieves se permite vestir de un tono más claro se produce cuando Luis ha decidido irse con ella y se bajan en una estación intermedia antes de llegar a León. Un traje en tonos grises revela su interés ante los sentimientos de Luis y se permite imaginar una nueva vida en Francia. El vestuario de María Félix para esta producción es, ante todo, lujo exquisito y minimalismo elegante en el vestir, con concesiones a los tocados, sombreros y joyas que hicieron correr ríos de tinta. La vuelta al negro introduce de nuevo la inseguridad en Nieves, que observa atónica cómo Luis no tiene el menor escrúpulo en asesinar a varios guardias civiles que les impiden el paso.

Esta situación “*pseudo-idílica*” se rompe definitivamente cuando Nieves descubre que Luis, en un arrebato de pánico, pretende cruzar solo la frontera y dejarla a su suerte (1:21:10). Tras el asesinato de Luis con un plano medio de ella, un número musical se inicia con un *Andante* en sib, con ritmos puntillados de corchea y fusas, además de tresillos de semicorcheas que se presentan en la partitura por bloques en diferentes instrumentos de la paleta orquestal. El aire misterioso del comienzo da paso a trémolos en la cuerda en corcheas con sentido ascendente, que confieren lobreguez a la imagen mientras llegan a la escena del crimen los coches de policía antes del cambio de aire a *Moderatto*, donde se presentan entrelazados las células motivicas del *leitmotiv* de la calle y el tema de amor.

Dos policías custodian las escaleras de la casa por las que baja Nieves y se escucha el *leitmotiv* de la calle (la cámara muestra al inspector de policía detrás) mientras suena el comienzo del tema de amor. Tras un ciclo de quintas que acompaña la bajada por la escalera, los dos temas vuelven a entrelazarse en Do, con la acción ya resuelta. En el coche de policía, el comisario trata de aclarar por qué Nieves se vio involucrada en una trama de delitos, ante lo que Parada plantea un ritmo descendente de negras en cellos y contrabajos que aportan solidez al discurso en do y se entrelazan con la célula inicial del tema de la calle. El ritmo de negras se transforma en ritmo de blancas al preguntarle el inspector por qué, sabiendo cómo era Luis, incluso accedió a mantener relaciones íntimas con él. Aparece entonces la célula inicial del tema de amor mientras vuelve el ritmo descendente de negras y Nieves confiesa que “*son cosas de*

mujeres, inspector?. El coche se pierde mientras la música atraviesa regiones tonales de Do, La, Sol y un interesante y conocido Lab (IIb/V de Do) para escuchar una última aparición de ambos, concluyendo en do.

El tema de amor aparece entrelazado en pantalla con otro motivo importante en viento metal al que he denominado motivo del desamparo, compuesto por acordes de 7^a disminuída, que aparece por primera vez tras el beso de Nieves y Luis, cuando ésta escapa del vecino, que pretende mantener relaciones ilícitas con ella (47:15). Este motivo se escucha en trompas, trombones y metales, que realizan contratiempos en 2/2 (compás poco usual en las composiciones para cine de Parada, que emplea en esta película de forma magistral para mostrar la exasperación de la protagonista) mientras Nieves forcejea con el vecino y finaliza con éste en el suelo inconsciente. Unos armónicos en el arpa (de nuevo referencias de *Mariona Rebull*) en negras y corcheas descendentes mientras ella desciende las escaleras del edificio dan paso al 3/4 con reminiscencias del tema de la calle y una Nieves desesperada. En la escena siguiente, Nieves visita a su amiga Isabel para pedirle ayuda ante su desesperada situación (50:00). Sin embargo, Isabel se muestra fría, distante, y no desea relacionarse con ella. El motivo del desamparo aparece en trompas y trombones cuando Nieves sale de nuevo a la calle, motivando sentimientos de empatía con la audiencia, que comprende la desesperación de Nieves.



Ejemplo 6.22. Motivo del desamparo

Sin saber a quién acudir, Nieves encuentra en Luis el único apoyo posible para su complicada situación y la música lo demuestra entremezclando el tema del desamparo con el de amor en dos ocasiones. Tras su encuentro con Isabel, Nieves va al bar de Luis y éste la esconde en el piso de arriba (52:17). El número presenta el tema de amor en flautín, flauta y violines en do, mientras Luis se preocupa de coger dinero de la caja registradora para ayudar a Nieves. El cambio a binario (de nuevo 2/2) coincide con el cierre brusco de la caja y el cambio de escenario, ya en el piso, mientras trompas y trombones vuelven a incidir en el motivo del desamparo en cuatro ocasiones: las dos

primeras sobre un fondo armónico de V y VII/V, mientras que las dos últimas apariciones permiten un final abierto del número con un acorde de VII/IV al presentarse un plano general del vecino en el suelo, que comienza a despertarse.

Tras su huída y cerca de la frontera, ya en casa del padre de Luis (1:11:18), Nieves sube a descansar. La despierta la llamada para la cena del padre de Luis, que le dice que éste ha salido. Nieves sale en su busca mientras la música, de nuevo en do, insiste reiteradamente en el tema del desamparo en trompas y trombones, a los que se suman el corno y el clarinete, mientras la cuerda realiza trémolos en blancas y negras con dominantes secundarias (V/VI, V/V), estableciendo un ciclo de quintas no modulante que insiste luego en la dominante y donde abundan progresiones en la cuerda con trémolos. Tras 3 compases en los que juega con el modo de Mi y emplea la IIb, el theremin se presenta de nuevo para introducir el tema de la calle ante la visión de Luis, al que Nieves busca y encuentra en el camino de vuelta del pueblo, donde ha leído los periódicos y entendido que ahora todas las pruebas lo acusan a él. El tema de la calle cobra fuerza al unirse flautín y flauta en un pasaje que comienza en Do y modula a sol con un final abierto en semicadencia de dominante ante la reacción de Luis que, lejos de preocuparse por Nieves, la obliga a permanecer en un segundo plano y a acatar sus órdenes.

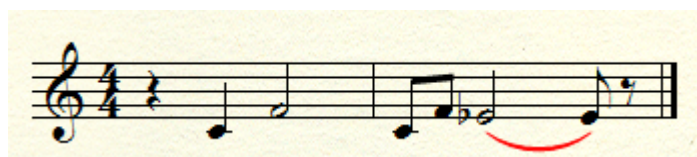
El comportamiento final de Luis, ambiguo a lo largo de toda la película y a medio camino entre el protagonista “bueno” y el secundario “malo”, demuestra en las últimas escenas su pertenencia a los bajos fondos y una irremediable conducta moral que lo inducen a culpar a Nieves para salvarse, aún queriéndola. La actitud de Luis, que consume tabaco americano de contrabando (*Camel*) –al contrario que el inspector, que fuma tabaco nacional o picadura– y su irreverencia ante la autoridad en la pensión de la tía de Rosa, sentado delante del inspector con las piernas cruzadas mientras el resto de personajes permanecen en pie (38:00), genera incomodidad a la audiencia. Sin embargo, sus (en principio) buenas intenciones con Nieves y su posterior historia de amor, permiten cierta dosis de identificación del personaje con el público, que confía en el cambio de sus pautas de comportamiento, que finalmente no se producen.

Así su traición final a Nieves articula una aversión en la audiencia que viene representada en escena por la actuación última de ella. Se aprecia ahora en la mirada de la protagonista el mismo odio que había sentido con anterioridad por Luis ante el descubrimiento de su verdadera identidad en la pensión, relacionada siempre con el

asesinato en el que había sido involucrada: “Sus grandes y negros ojos, profundamente bellos, llenan por completo toda la pantalla y nada más que por verlos vale la pena asistir a la proyección de esta película”²². Aparece entonces un motivo musical que, pese a no tener gran proyección en la banda sonora de la película, se vuelve imprescindible debido a su importancia dentro de la trama argumental: lo he llamado motivo del asesinato, que se convierte en motivo del odio a Luis cuando aparece en valores más largos.

El motivo del asesinato se presenta en tres secuencias consecutivas que entrelazan los sucesos acaecidos en el hotel de Ciudad Lineal, todo ello en sólo un mismo bloque musical: después de un tanteo amoroso, Luis se echa a dormir y le pide a Nieves que haga lo mismo en la habitación del piso de arriba (19:11). Sin embargo, Nieves escucha ruidos y, al asomarse, descubre que Luis ha matado a un hombre (20:05). Asustada y condicionada por Luis, Nieves huye de la casa y coge el tranvía que la acerca a la pensión (21:08):

Minutaje	Tempo	Escena	Plan tonal
19:11	<i>Moderatto</i>	Luis le pide que suba arriba Nieves por las escaleras Nieves en la habitación	Mib (II-I-IV-I), la (I), pentatónica sol, progresión de V (Do-Fa-Lab), VII Fa, pentatónica sol, V sib, I do con 6ª añ., V Sol
20:03	<i>Animado</i>	Nieves escucha ruidos Se asoma y ve el asesinato	Sol (I), fa (I-V-I), pentatónica de fa, Mib (I con 6ª añ.-I7-V/V-I7-Iv con 6ª añ.-III-6ª al.)
20:30	Pausa (Ruido de disparos y gritos de Nieves)		
20:32	<i>Allegro</i>	Ella le pide explicaciones Luis le dice que lo ha hecho en defensa propia, ella se va	Re (6ª fr.-IV7-6ª al.), Fa (V), escala pentáfona lab, Sol (V), Re (6ª fr.-IV7-6ª al.), Fa (V) si (I)
21:02	<i>Andante</i>	Luis ante el cadáver	Acorde tenido (do#-fa#-si)
21:08	<i>Animado</i>	Nieves corre en busca del tranvía y llora	fa (I-V-I), pentatónica de fa, Mib (I con 6ª añ.-I7-V/V-I7-Iv con 6ª añ.-III-6ª al.)



Ejemplo 6.23. Motivo del asesinato

El motivo del asesinato aparece en valores largos en el *Moderatto* en Mib y tanto la flauta como el violín 1º juegan con las distancias interválicas del motivo para generar más tensión, unido al tempo sosegado del bloque musical mientras ella se detiene a revisar las cosas que encuentra en la habitación. Sin embargo, el tempo se acelera al

²² “Nacional, *Una mujer cualquiera*”, *Patria*, 25 de noviembre de 1949.

escuchar Nieves los disparos y comienza un incesante intercambio del motivo en ritmo de corcheas y semicorcheas entre los instrumentos de viento en fa y luego Mib, mientras los violines primeros insisten en un juego de semicorcheas y los violines 2º y violas realizan trémolos. La entrada del *Allegro* tras los disparos permite notas de valores largos en fagot, trombones y cuerda mientras las trompas proponen un ritmo de negra, corchea con puntillo y tres corcheas en un pasaje de 6ª francesa y alemana como soporte armónico que, además, intercala otra breve aparición del motivo del asesinato en trompetas en el tempo de inicio en maderas y violines 1º. El *Andante* (21:02) propone un insólito motivo inicial del tema de la calle en el theremin una vez que Nieves se ha ido y Luis permanece con la mirada fija en el cadáver mientras los violines aportan un acorde de notas tenidas (do#-fa#-si) y el resto de la orquesta permanece en silencio. La vuelta al *Animado* ilustra la huida de Nieves y su desconuelo ante las miradas lascivas de los hombres que le ceden el sitio en el tranvía, todo ello subrayado por el *leitmotiv* de la calle en la breve aparición del theremin.

El motivo del asesinato se transforma en una especie de motivo de odio a Luis en valores más largos tras encontrarse Nieves con éste en la pensión y se presenta en dos escenas seguidas: cuando Nieves va a verlo al Bar Flores (27:06) y cuando salen del bar camino del piso de Luis (29:53). El primero de los bloques, más intenso, consiste en una repetición constante del tema en diferentes instrumentos:

Minutaje	Instrumento	Tonalidad	Escena
27:06	Violines	Reb	Nieves abandona la habitación
27:15	Violín 1º	Sib	Nieves en la calle, llega al bar
27:21 27:30	Clarinete		Nieves pregunta al camarero por los reservados Le pide al chico que la conduzca dentro
27:40	Violín 1º	sol	Nieves entra y decide esperar por Luis
27:46	Flauta, oboe, violín 1º		Le pide al camarero una copa doble de ginebra

Parte de este número va a repetirse en la escena siguiente, cuando salen del bar, de modo que el motivo del asesinato, transformado ahora en odio de la protagonista hacia Luis por haberla involucrado en el crimen, cobra mayor protagonismo, un protagonismo dulcificado que presagia la relación entre ellos y que motivará la aparición del tema de amor.

La película presenta un total de 19 secuencias donde el silencio musical es una pieza indiscutible de la banda sonora (véase gráfico 6.1). En la primera parte, todas las secuencias sin música hacen referencia a Nieves, su situación personal y, sobre todo, la alusión a su identidad como mujer de alterne: Nieves y su marido se despiden en el

hotel (3:29), Nieves pide trabajo al modisto (5:48), Nieves con Ricardo en su casa (8:40) ó Nieves y Luis en el taxi camino de Ciudad Lineal (13:46). A partir del encuentro con Luis, las escenas sin música aparecen ineludiblemente relacionadas con la situación adúltera entre Nieves y Luis, potenciada por los crímenes cometidos por él y los sentimientos de ella hacia un hombre moralmente peligroso: el inspector de policía visita a Luis en el bar con Nieves escondida (50:18), Nieves le cuenta a Luis sobre su vida en el piso (54:19), Rosa descubre a Luis y Nieves (56:28) ó Luis y Nieves en el tren, con planos generales y primeros planos del rostro de ambos cuando Luis habla con ella acerca de su mutua atracción (59:10).

En esta película, los cortes diegéticos no cumplen una función escénica tan destacada para la diégesis como en otras cintas estudiadas. La peculiaridad del silencio en este género cinematográfico, sobre todo en esta película (muy poco frecuente en esta etapa del cine en España) consiste en la brusquedad del corte de los números diegéticos, que cumplen un función estética, actúan a modo de contrapunto argumental y potencian la situación de Nieves, anticipando su triste final en la película. La banda sonora, en definitiva, crea la atmósfera idónea de incomodidad y claustrofobia visual, mientras que el silencio potencia el encuadre de los planos de cámara y, con una función metatextual, presagia el desenlace de la situación de la protagonista.

6.2. La comedia española: otra mirada a los Mihura

El cine de posguerra, fue ante todo (y sobre todo) comedia. La dedicación por parte de los investigadores a piezas clave del entramado cinematográfico del régimen – con claros ejemplos en los capítulos 4 y 5–, ha desembocado en una visión sesgada de la realidad fílmica española en los años cuarenta y cincuenta, donde la comedia se alza con un 40% del total de la producción. Esta “abrumadora mayoría” la convierte en el género por excelencia del régimen; un “intento de alta comedia o comedia sofisticada al modo hollywoodiense” que distaba mucho del ideario pretendido por la clase dominante y que demostraba que el modelo oficialista y su producción estaban, por encima de todo, al servicio de la iniciativa privada (Á. Ortiz, 2001: 115, 124).

Pese a los intentos de creación de un cine nacional, a lo largo de estas dos décadas quedó patente que el público español se había acostumbrado a las producciones norteamericanas ya durante la etapa del cine mudo, consolidándose durante la

República, con lo que resulta lógico pensar que prefería las importaciones estadounidenses a la producción patria. Es bastante probable que ésta fuese la razón por la que la comedia española de la época optó por un camino de sofisticación que la crítica tildó de banalidad excesiva en un período de hambruna. Resulta entonces factible que la supuesta influencia de la llamada comedia de “teléfonos blancos”, importada de la Italia mussoliniana, no fuese tan contundente como el cine realizado en Hollywood, que considero el principal modelo emulado. De hecho, las mismas producciones italianas resultan ser meras imitaciones del modelo norteamericano, también importadas en el país:

“Todas estas comedias, algo excéntricas y a veces absurdas, presentan un mundo inexistente e ideal, escapista y falso, de burgueses ricos y aristócratas refinados. Es el universo de lo intrascendente y la frivolidad que, precisamente por ello, entra en flagrante contradicción con los dictados morales del momento.” (Á. Ortiz, 2001: 120)

Desde Segundo de Chomón con su *Hotel eléctrico* (1905), pasando por Gelabert, Buchs y Delgado, la comedia es utilizada por Benito Perojo en *Susana tiene un secreto* (1933) ó *Rumbo al Cairo* (1935) antes de su éxito en el género folklórico. Harry D’Abbadie D’Arrast dirigió *La traviesa molinera* (1934) y luego aparecieron en escena Luis Marquina y Eduardo García Maroto. Sin embargo, el género de la comedia fue el campo preferido de Edgar Neville, influenciado por el sainete, que dotó a la comedia de un aire de modernidad sin perder de vista las raíces costumbristas y populares de la tradición española, y que adoptó algunos de los directores más importantes de la posguerra. Es el caso de Juan de Orduña con *Deliciosamente tontos* (1943) o *Tuvo la culpa Adán* (1944), Rafael Gil en la surrealista y muy interesante *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y asimismo José Luis Sáenz de Heredia, con las exitosas *El destino se disculpa* (1945) e *Historias de la radio* (1955)²³.

Escasos son los trabajos que tratan la comedia con profundidad y perspectiva, a pesar de la motivación de los nuevos estudios en el campo de la cinematografía de posguerra. Entre ellos, destaca el riguroso examen al que Steven Marsh somete el género. Siguiendo la línea de trabajo consolidada por Jo Labanyi, propone en *Popular Spanish film. Comedy and the weakening of the state* (2006) un análisis basándose en la teoría gramsciana de lo “nacional popular”, buscando puntos de encuentro entre grupos

²³ Para una referencia historiográfica sobre la comedia en el cine español, no sólo ubicada en mi época de estudio, véase Rubio Lucia, 1986.

dominantes y subalternos y analizando las negociaciones subsiguientes. Marsh se apoya además en los trabajos de Mijail Bajtín y Michel de Certeau: el primero le es útil por su insistencia en el enunciado dialógico y la “carnavalización” de la sociedad, que amenaza las reglas impuestas por la ideología dominante, llevado al terreno de la sociología desde el campo de la lingüística; de Certeau propone la diferenciación entre “estrategia” y “táctica”, centrando su atención en ámbitos culturales no discursivos como la religión, las supersticiones o el sentido común. Marsh propone la comedia como género proclive a la subversión, razón por la que ésta nunca encontró demasiado apoyo en el sistema establecido. Como señalaba F. Sopeña:

“Pocas cosas tienen tanto peligro como el humor, que fácilmente expresa realidades sombrías, pesimismo, asco del mundo. Y, sin embargo, pocas son tan necesarias: por eso abunda el buen sentido del humor entre los santos. Es importante, primero, reírnos con usted cada día y reírnos de esas pequeñeces, terribles pequeñeces que sin risa acibararían la vida: colas, carestía, incomodidades, groserías, señoras absurdas.”²⁴

Marsh niega la perspectiva de Carlos Colón, que divide la comedia entre realismo y escapismo (C. Colón, 1996: 214), ignorando la tradición de la comedia durante la República y la influencia del sainete en el citado cine realista. Además, el análisis de Colón niega la importancia notoria de un conjunto de secundarios de lujo que caracterizaron el género, entre los que se encuentran José Isbert, Manolo Morán, Tony Leblanc o Julia Lajos, imprescindible esta última en el trabajo de Edgar Neville y para la que se crearon escenas ex-profeso, como recordé en el análisis de *La revoltosa*. En general, estos actores interpretan a unos personajes intercambiables en gran número de películas, variando poco la caracterización de una interpretación a otra (S. Marsh, 2006: 23).

Enrique Jardiel Poncela, Wenceslao Fernández Flórez y los hermanos Mihura fueron los principales artífices del género, plasmando en sus obras literarias las situaciones inverosímiles que más tarde se traspararon a la pantalla, “argumentos banales e intrascendentes, y películas hechas para el placer del espectador, cuando es obvio que las directrices oficiales iban por otro sitio” (Á. Ortiz, 2001: 123). Los argumentos de estas películas proponían una visión de la realidad que conducía a la búsqueda de la seguridad económica. La mayoría de las temáticas afrontan las

²⁴ F. Sopeña: “Carta a Ángel Antonio Mingote”, *Blanco y negro*, 9 de agosto de 1958.

relaciones amorosas entre los protagonistas como catarsis necesaria al final del film, en el que él, una vez percatado de su error al pretender enamorarse de la muchacha equivocada, vuelve a los brazos de su enamorada pese a su –en general– humilde condición:

“La abundancia de matrimonios de conveniencia, por dinero, falsos matrimonios o matrimonios fundados en la mentira resulta abrumadora. Y aunque al final el argumento lleva, naturalmente, el nacimiento del amor entre los protagonistas, la motivación amorosa parece tener siempre un papel secundario frente a las motivaciones económicas y a las aspiraciones sociales.” (Á. Ortiz, 2001: 121)

Los dos ejemplos que propongo para su estudio, *El camino de Babel* (Jerónimo Mihura, 1944) y *El destino se disculpa* (J.L. Sáenz de Heredia, 1945) tienen un guión de Jerónimo Mihura la primera (en colaboración con José Luis Sáenz de Heredia) y Wenceslao Fernández Flórez la segunda, ambas musicadas por Manuel Parada. Las dos películas plantean una interesante perspectiva de la época de estudio que se aleja de la ideología maniquea del cine *de cruzada*, la pomposidad del drama histórico y la sordidez del cine negro, proponiendo un discurso con un porcentaje mayoritario de humor que no encontró demasiado apoyo en la audiencia de la época por su carácter desenfadado y estética elitista y que superó la censura por su supuesta inocuidad, aún a pesar de su propuesta altamente subversiva.

6.2.1 *El camino de Babel* o las banalidades sociales de posguerra

Jerónimo Mihura, hermano del dramaturgo Miguel Mihura, realizó en los años cuarenta una buen número de películas y documentales (de corte religioso), desde *Castillo de naipes* (1943), *Aventura* (1944) e interesantes anécdotas como *En un rincón de España* (1948), primera película en color (Cinefotocolor): “El operador Isidoro Goldberger, un judío alemán, y yo tuvimos muchos problemas durante el rodaje y se consiguió un color muy malo porque era bicolor”²⁵. Mientras tanto, Jerónimo Mihura destacó por la dirección de una serie de comedias de humor fino, alejadas de aquella comedia de corte popular y populista tan del gusto del régimen gracias a personajes que ensalzaban las aportaciones regionales y el empleo de músicas folklóricas. *El camino de Babel* (1944) y la importante *Mi adorado Juan* (1950), con una destacada Conchita

²⁵ Augusto M. Torres: “Entrevista a Jerónimo Mihura”, *El País*, 2 de mayo de 1985.

Montes en el papel protagonista, marcan una filmografía donde también el crimen policíaco encontró su hueco, de mano de la nada desdeñable *Siempre vuelven de madrugada* (1948)²⁶, para la que Mihura contó en el papel protagonista con el mismo actor que la anterior, Conrado San Martín:

"Tardábamos alrededor de un mes en hacer una película. Por dirigirla me pagaban 40.000 pesetas y estaba muy bien pagado. Siempre que se habla del cine español de esa época se dice que sólo se hacían películas históricas y españoladas. Yo he hecho 16 películas y sólo una españolada. Las demás eran comedias y algún policíaco. Nuestro ídolo de siempre fue el director alemán emigrado a Hollywood Ernst Lubitch. Entonces las únicas películas españolas que tenían éxito eran las históricas, pero Edgar Neville hizo muy buenas cosas en otros géneros. Él tenía más ingenio que yo, pero yo tenía más oficio que él. Todo lo que sabía Neville lo había aprendido en América. Estuvo en contacto con los estudios de Hollywood, se hizo amigo de Charlot y conocía a todos los actores de entonces."²⁷

La relación de los integrantes de la llamada “otra” generación del ‘27 fue siempre constante en el entramado cinematográfico, donde las diferentes aportaciones de cada miembro permitían ensamblar materiales y conferir a las películas un aire de graciosa modernidad, muy distante del cine maniqueo e ideológicamente enfermo de la década de los cuarenta y, por extensión, los cincuenta. El nexo de unión entre los integrantes de este grupo fue, sin lugar a dudas, el humor; humor que no dudaron en poner a favor de una lectura de la cotidianidad de la vida española como catarsis ante la deprimente situación que atravesaba el país.

La comedia propuesta por este grupo de cineastas pertenecientes o relacionados con la “otra” generación del '27 no resultó en exceso del gusto del régimen, que intentó por todos los medios reconvertir los guiones iniciales en algo más parecido a las comedias populares de la década anterior. En el caso concreto de *El camino de Babel*, con un rodaje autorizado el 17 de febrero de 1944, los delegados provinciales fueron bastante explícitos ante su estreno: “Películas de este tipo debieran revisarse antes de lanzarlas al mercado nacional o extranjero, porque carecen de valores que revaliden de una manera notoria nuestra posición cinematográfica”²⁸. Es evidente la falta de

²⁶ Véanse las reflexiones de Castro de Paz sobre el trabajo de Mihura en el cine negro. Castro de Paz, 2002, p. 172-177.

²⁷ Augusto M. Torres: “Entrevista a Jerónimo Mihura”, *El País*, 2 de mayo de 1985.

²⁸ Delegado provincial de Orense. AGA (36/04665).

cohesión entre los gustos de Mihura y los de la censura; tanto es así, que tampoco la crítica resultó favorable:

“¿Qué ha querido hacer Jerónimo Mihura? Si el argumento hubiera sido pura broma desde el principio al fin, hubiera hecho una película intrascendente (...) Pero darle un leve tono de seriedad convierte el asunto en un solemne disparate. (...) ¿Será posible que no se haya encontrado en nuestra abundantísima literatura pasada y presente otro tema que fuera menos vacío y sin sentido?”²⁹

Es claro que la película mostraba una forma de vida diferente de la que el régimen esperaba de los españoles, marcada por el excesivo “libertinaje”, las fiestas y bailes de cabaret y la posición “dominante” de la mujer. Todo esto contribuyó a que la película fuese acogida “con repulsa” y no como merecedora del calificativo de producto “español”:

“Los que amamos a España precisamente con un deseo, siempre insatisfecho, de perfección, los que nos dolemos a diario de lo que no nos gusta y hacemos cada día todo lo que podemos por mejorarla, no podemos uncirnos al cortejo de los insinceros y nos vemos obligados a señalar defectos donde, a nuestro juicio honrado, los haya. (...) Sobre todo en este país de hidalgos donde la mujer es aún respetada y admirada por serlo. Nos referimos a la cantidad de belleza que exhiben las protagonistas y que no parece la suficiente para romper decisiones terribles.”³⁰

Escrita y dirigida por Jerónimo Mihura y producida por Chapalo Films, la película contó con los intérpretes Alfredo Mayo, Fernando Fernán Gómez, Miguel del Castillo, Guillermina Grin, Mary Lamar, Tita Gracia, María Isbert, María Brú, Manolo Morán. César (Alfredo Mayo), Marcelino (Fernando Fernán Gómez) y Arturo (Miguel del Castillo) son tres compañeros de universidad que, tras acabar los estudios de Medicina, deben separarse. César propone un trato por el que los tres deberán regresar a sus pueblos de origen, escoger a la muchacha más rica para casarse y emplear la fortuna de su esposa en ampliar el capital del grupo. Marcelino acepta encantado, pero Arturo tiene serias dudas porque no cree que ninguno pueda anteponer sus deseos de ascenso social y económico ante sus intereses emocionales. César vuelve al pueblo dispuesto a casarse con Cloti (María Isbert), hija de Doña Luisa (María Brú) y poseedora de una gran fortuna. Pero Laura (Guillermina Grin), antigua enamorada de César pretender

²⁹ “Escena y pantalla”, *Hoy*, 30 de abril de 1946.

³⁰ “En López de Ayala: *El camino de Babel*. Una buena película si el diálogo fuera bueno”, *Norma*, 29 de abril de 1946.

desbaratar sus planes con la ayuda de su amiga Encarnación (Tita Gracia). En la fiesta de compromiso, Encarnación le enseña a Doña Luisa una foto del supuesto hijo de César y Laura, que no es más que César de pequeño. César, enfurecido, va en busca de Laura para pedirle explicaciones, encontrándose con una Laura con el pie vendado que encierra a César en la habitación.

Marcelino ha llegado a Santander con su mujer Elena (Mary Lamar) para encontrarse con César y Laura –ya casados– y comenzar así los planes de expansión del capital familiar. Sin embargo, ninguno de los dos ha elegido a una esposa rica, aunque se hacen creer el uno al otro que así es, despilfarrando los pocos ahorros con los que contaban en el hotel, el hipódromo y fiestas. En el hotel conocen al Señor Brandolet (Manolo Morán), al que creen un rico empresario que se presta a ayudarles en sus planes. Sin embargo, el pobre hombre se había vuelto loco al perder su fortuna a causa de la quiebra de su banco.

César y Marcelino, a punto de invertir grandes sumas de dinero, son advertidos por el mayordomo de Brandolet, Bruno (Antonio Riquelme), y su médico, el doctor Gamíndez (Nicolás D. Perchicot) minutos antes de un episodio de locura de Brandolet en las escaleras del hotel. Desesperados y enfadados por sus propios embustes, permanecen sin hablarse ni salir de la habitación durante una semana, momento en que aparece por el hotel Arturo, que los reconcilia y les entrega 30.000 duros a cada uno para que comiencen una nueva vida. Por último, entra en escena la mujer de Arturo, Enriqueta (Julia Lajos), una rica señorona por la que Arturo, más proclive a las ensoñaciones sentimentales, había asumido una vida comodidades que no deseaba para sus amigos al acabar la universidad.

Para esta película, Parada propone una serie de números musicales (vease Gráfico 6.2), cada uno de los cuales incluye un tema melódico –sin continuidad en la película– que recrea atmósferas concretas proclives a una aparente comicidad y donde no faltan bloques estructurales o efectos de *mickeymousing*. Sin embargo –y al contrario que en el resto de películas estudiadas–, el maestro no plantea temas o *leitmotiven* asociados a personajes o situaciones; lo que es más, los episodios musicales están claramente diferenciados por grandes bloques en silencio que permiten a los diálogos de los personajes desarrollar la acción. Una acción que, por otro lado, resulta bastante estática por esa misma falta de continuidad musical. De hecho, las principales críticas

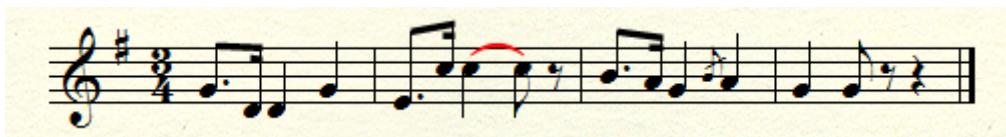
de la película fueron destinadas a los actores, muy teatrales y con poca movilidad en escena. Probablemente, Mihura intentó elaborar una cinta donde los diálogos se llevaran toda la atención y la música reafirmase su propuesta en pantalla, sin llevarse el protagonista. No obstante, esto derivó en una mayoría de escenas cómicas sin música donde el papel principal lo obtuvieron los personajes secundarios; eso sí, con actuaciones muy destacadas.

Steven Marsh, en su análisis de la comedia de Jerónimo Mihura, comenta que la “alta” y “baja” cultura se desdibujan en un cine cuya actuación adquiere el formato de cómic y donde las oposiciones binarias (innovación/tradición, pueblo/ciudad,...) aparecen desubicadas debido a la fuerza centrífuga de los personajes secundarios, que se elevan a la categoría de protagonistas, y que provienen de una clase social baja o bien son mujeres (S. Marsh, 2006: 27). El caso de Manolo Morán –en ambas películas estudiadas en este apartado– no viene sino a confirmar esta afirmación. Sus personajes tienen licencia para parodiar la terminología del régimen debido a su locura y su sinsentido, empleando Brandolet la misma terminología que el rector de la Universidad en el discurso de fin de carrera al comienzo de la cinta (S. Marsh, 2006: 29). Señala asimismo el autor que los tontos en el cine de Mihura no sólo parodian a otros, sino también a ellos mismos por lo calculado de sus interpretaciones (S. Marsh, 2006: 31). La ridiculización no sólo corre a cargo de los personajes secundarios en esta cinta, sino que los protagonistas son engañados y tratados “como tontos” por su avidez de ascenso social y económico. El caso de César y Marcelino no es una excepción. Marcelino apoya “a pies juntillas” las decisiones de su amigo aunque luego no se atreva a llevarlas a cabo, involucrándose en una serie de ridículas situaciones (aunque para ellos no lo son) abocadas al fracaso.

La música elegida por Parada en los primeros números no sólo tiene una función estética, sino también metadieética, planteando los gustos sociales de jóvenes universitarios y nuevos licenciados y parodiando, con las piezas elegidas, su ridículo intento de ascenso social. Desde la cabecera, con los créditos de inicio expuestos de manera sofisticada en tarjetas de presentación, el maestro elige una orquestación donde mantiene la formación de viento y cuerda, pero que incluye en el metal una trompa, dos trompetas, un trombón, dos saxofones altos y uno tenor, además de batería, arpa y piano. Es decir, una clara orquestación jazzística que prepara al espectador para una comedia desentendida y sin pretensiones, ambientada al estilo de la comedia romántica

hollywoodiense. Compone para la cabecera un sencillo tema en Mib de 15 compases formado por acordes de Vy IV, luego con 6ª añadida y III/III para introducir en *Moderato* un ritmo con banda de jazz clásico donde el viento y los violines llevan una melodía sincopada y tresillada bajo un fondo armónico de grados básicos de la tonalidad. Con el tema siempre presente, la cabecera atravesará las regiones tonales de Mib, Reb, Sol, vuelta a Mib, Solb para reducir el tempo con un *Menos* y finalizar *Lento* en Mi.

La distensión de la propuesta de Parada para el inicio va a tener continuidad en la cinta en el condicionante jazzístico, presente en diferentes ritmos y situaciones. Su principal función consiste en romper con los moldes establecidos en la sociedad del momento, razón por la que Parada presenta, tras esta introducción, un bloque musical que ilustra el paraninfo de la universidad, donde los protagonistas masculinos están a punto de graduarse y el rector lee su discurso (1:33). Con un tempo *Solemne*, Parada expone la seriedad de la Universidad en Sol; un compás ternario con ritmo constante de corchea con puntillo, semicorchea y dos negras por compás marcado por el empleo de acordes de los grados tonales, que Parada señala *muy marcado* y donde metales y cuerda en bloque se alternan con la madera. Con este ritmo, entre marcial y procesional, el tema tiene connotaciones de cierta pomposidad burlesca.

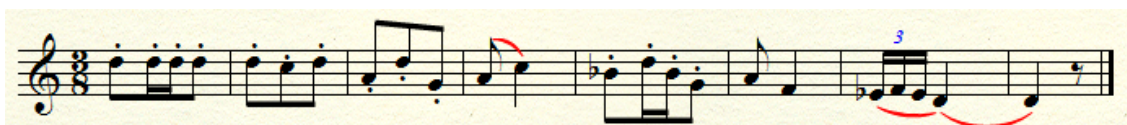


Ejemplo 6.24. Tema del paraninfo

La aparente seriedad de este acto se rompe al introducir Parada un intertexto de Bach, una pieza de danza de suite, *Badinerie*, en flauta, clarinete y violines 1º. La elección de si como tonalidad de este fragmento propone aún más si cabe una dosis humorística por la pretendida seriedad que aporta el modo menor mientras el pomposo discurso del rector cansa a los estudiantes, ávidos de baile y fiesta tras concluir sus estudios. La fiesta de graduados, donde una banda de jazz con esmoquin interpreta *Olé, olé, olé, que mañana ya no hay cole* (3:46), propone un interesantísimo contrapunto argumental donde se ponen en entredicho varias prácticas socio-culturales de la época con las que una nueva generación desea romper, al menos en sus años jóvenes.

Parada presenta las citadas oposiciones binarias que comenta Marsh no sólo entre la innovación y la tradición (como se acaba de ver) sino también entre el pueblo y la ciudad al volver César a su lugar natal en busca de esposa, con dos bloques musicales que ilustran el comportamiento de los aldeanos ante la presencia del elemento desestabilizante, César. Tras una seria (y/o ridícula) conversación con su padre, en la que el protagonista rechaza la posibilidad de trabajar con el médico del pueblo, César le confiesa a su padre que ha vuelto con la única intención de casarse. El diálogo lo escucha la criada de la familia, Anastasia (de nuevo, Juana Mansó), con lo que al día siguiente todo el pueblo habla del interés de César Jiménez por casarse (13:20).

No es la primera vez que Parada pone música a una escena de expansión del chisme –como ya he mostrado en análisis anteriores–, pero en este caso su música no plantea connotaciones peyorativas ante esta situación. Todo lo contrario, el ansia de César por casarse con una muchacha rica colabora en la visión positiva y válida de esta práctica tan extendida en España y dibujada en tantas ocasiones en el cine de los años cuarenta y cincuenta, que el maestro Parada ilustra en sol. Como ya viene siendo norma, Parada elige un 3/8 para un ritmo de pasodoble con el que presenta a dos mujeres enlutadas y con mantilla, una explicándole a la otra con todo lujo de detalle la situación de César. Tras un introducción de 8 compases en cuerda y caja, donde se presenta el pasodoble que ilustra la vestimenta de las señoras, Parada elige el oboe para tocar una melodía graciosa, punteada con acordes de V y I y pequeñas concesiones a la flauta, el piano y el arpa, que subrayan el efecto idílico del campo, a la vez que marcan lo absurdo de la situación. La aparición del personaje de Encarna, que compra en el mercado mientras la dependienta la pone al corriente de la situación, coincide con la repetición del tema, de 14 compases: “*Se lo digo yo, sita Encarna. No ha venido na más que a casarse, a coger a su mujer y a llevársela a la capital, que es donde él tiene negocios con toa la nobleza*”. Cuando la verdulera le cuenta que todo el pueblo lo sabe por boca de Anastasia, la música introduce una segunda parte con ritmo de dos semicorcheas y dos corcheas por compás, también picadas, que confieren mayor dinamismo a la escena.



Ejemplo 6.25. Tema del pasodoble pueblo (nº3)

Este dinamismo se vuelve idílico y pastoril en el bloque siguiente, cuando César se ha decidido por Clotilde, una fea y rica heredera que emplea sus horas pintando paisajes de los alrededores, poco interesante, ataviada con boina ladeada y pajarita, caballete y todo un equipo de pintura (19:00). César se acerca a la muchacha en su recorrido hacia el río, engalanado con gorro de panamá y caña de pescar mientras el bloque presenta de nuevo la subdivisión ternaria (6/8), esta vez en modo mayor (Sol) con un tema circunstancial *Dolce y vibrato* en la flauta y un fondo de escala pentatónica, mientras la base armónica emplea sólo acordes de I y V, en notas pedal en cellos y contrabajos. El arpa colabora con acordes arpegiados, del mismo modo que el piano, y los violines apuntan la I y V octavadas en corcheas en diferentes octavas.

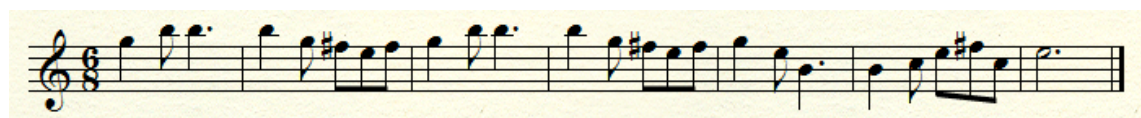
La ingenuidad de esta situación a nivel musical permanece constante mientras César le comenta lo parecido de sus caracteres y sus intereses comunes con el tema circunstancial (tema del campo 1), de 8 compases, que se escucha luego en la octava inferior en oboes. Parada juega con éste y un nuevo tema (tema del campo 2), repitiendo el bloque musical en 3 ocasiones (pausas incluidas) para encuadrar planos de los personajes y sus reacciones emocionales, mientras potencia lo ridículo de la escena y el atuendo de los personajes, que se rompe con la seriedad y el sentido común que supone la aparición en escena de Laura y Encarna:

Minutaje	Tema	Instrumento	Tonalidad	Escena/Diálogo
19:00	Campo 1	Flauta	Pentatónica Sol (I y V)	Plano general y medio de Cloti pintando, llega César y se acerca
19:29		Oboe		César elogia el trabajo de Cloti
19:50		Clarinete	Sib (I)	-César: <i>No quisiera turbar tu inspiración</i> [Cloti dice que piensan muy parecido]
20:08	-	Transición orquestal a Mib (V)		-Cloti: <i>¿Dónde estará quien al preguntarle...?</i>
20:24	Campo 2	Flauta	Mib (V-I y V)	-C: <i>¿"cuál es tu camino" responde "el tuyo"? ¿Y al preguntarle "por qué ventana miras al cielo" responde "por la misma que tú"?</i>
20:44		Concertino		César se declara a pesar del poco tiempo de conocerse
21:04	-	Cadencia en sol (V-I) antes de repetición del número		-C: <i>¿Cuánto tiempo pueden tardar nuestros corazones en advertir nuestro propio incendio?</i> [Plano medio de Laura y Encarna]
21:18	Campo 1	Flauta	Pentatónica Sol (I y V)	Comentan lo repulsivo de la situación y la necesidad de dinero de César, los otros dos recogen y se van
21:43		Oboe		Plano general del campo con César y

				Cloti, luego medio, conversan
22:04		Clarinete	Sib (I)	Conversan y escuchan a las otras dos en la fuente
22:21	PAUSA BLOQUE MUSICAL			Ellas hablan de la fuente
22:28	-	Transición orquestal a Mib (V)		Cuadro de los 4 desde la espalda de ellas, habla Encarna con Cloti
22:39	Campo 2	Flauta	Mib (V- I y V)	Plano medio de Cloti y César pensativo, Cloti le habla de la leyenda de la fuente, se acercan
22:58		Concertino		Ellas critican, plano medio Le preguntan a Cloti por la leyenda
23:18	-	Cadencia final en sol (V-I)		Plano medio de César y Cloti, que cuenta la leyenda
23:26	Campo 1	Flauta	Pentatónica Sol (I y V)	Laura hace preguntas tontas, la cámara sigue a César, que posa los bártulos



Ejemplo 6.26. Tema del Campo 1



Ejemplo 6.27. Tema del Campo 2

El sentido común se presenta en la comedia de Mihura a través de la figura femenina. La mujer protagonista cumple en este cine una función claramente subversiva, en esta película en el personaje de Laura. Marsh define a los personajes femeninos como “estafadores”, más cerca de la realidad que el resto de personajes masculinos (locos o emboados en sus propias ensoñaciones), que les permite apropiarse de sus argumentos. La mujer en la comedia de Mihura –y Laura en particular– tiene los pies en el suelo y hace uso de toda clase de triquiñuelas para conseguir sus objetivos. Pero, pese a asumir papeles creíbles, no pueden existir fuera del marco de la ficción, definida por los propios cánones de la comedia, y su seriedad exige el cumplimiento de los códigos socio-morales imperantes (S. Marsh, 2006: 35-36).

Para el avance temporal de la acción, Mihura propone una escena donde se observa una imprenta a pleno rendimiento, que estampa las tarjetas del compromiso de César y Cloti (27:54). Parada ilustra la imagen con apenas 7 compases (3/4) en Re

César sale de la casa con una fusta dispuesto a ponerle las cosas en claro a Laura (32:30). La música propone un bloque estructural *Agitado* en si, que genera tensión al partir de un acorde de dominante y desarrolla una progresión de negra, corchea con puntillo y semicorchea ascendente que desemboca en el IV con séptima y cadencia en la tónica cuando Encarna se asoma a la puerta y ve a César entrando por el portal. César entra decidido a llevarse a Laura para que le explique a Cloti el enredo, pero Encarna cierra la puerta y las contraventanas con clavos:

Cesar: *¿Quién ha cerrado la puerta? (...) Manda abrir esa puerta y ven conmigo.*

Laura: *Aunque quisiera no podría. Esa puerta la ha cerrado el destino.*

C: *¡Manda abrir!*

L: *¡Abrid! ¿Ves como no se abre? No sé qué idea tienes tú de lo que es el destino...*

Laura se retira hacia la puerta y la golpea, señal que su amiga entiende, aunque en ese momento aparece el lechero: “*Bueas tardes, ¿dónde echamos esto?*”. Con las prisas, Encarna le acerca un florero y se pone a tocar al piano el *Ensueño de amor*, de Liszt³¹ (35:39). Laura insiste entonces en que “*El destino se complace en enviarnos en estos momentos esta música tan llena de perfumes y de nostalgia*” mientras el lechero, asumiendo la situación como normal, vascula la leche en el jarrón y le dice a una concentrada Encarna: “*Si me llega a decir que hoy la quería p’a esto, le hubiera puesto un poco más de agua*”, colocando las flores en el jarrón de cristal lleno de leche. La interesante combinación de diálogo y música propone, además de una situación muy cómica, un dominio por parte de las mujeres no sólo de ingenio y picardía, sino de un bagaje cultural por encima de la media de la sociedad española de la época, máxime tratándose de un pueblo donde aparecen pianos por doquier y las mujeres visten sofisticadas con altos tacones.

Los protagonistas masculinos, por el contrario, aparecen siempre ridiculizados por su supuesta seriedad y conocimiento del contexto en el que se desenvuelve la película, y finalmente precisan de la ayuda de su mujer para salvar las dificultades en las que se ven envueltos por su “conocimiento” de la situación. Como señala el periodista de *Ya* en 1943: “Que la mujer sea para el hombre su secretaria particular ideal,

³¹ En los manuscritos originales del compositor aparece como bloque nº 7 los 7 primeros compases del *Ensueño de amor* en versión orquestal con viento completo, madera, arpa y piano. En la versión definitiva, sólo aparece en la película la versión para piano que interpreta Encarna.

conocedora de sus gustos y de sus ocupaciones... Que sea culta, pero de manera disimulada, que haga entender a su marido que él sigue siendo superior.”³²

La música articula, a través de ritmos de jazz estilizados, un ambiente de sofisticación y seriedad en los encuentros de los personajes masculinos en los que planean sus conquistas, aunque lo único que provoca es el absurdo, del que no son conscientes ni César, ni Marcelino ni Arturo. Esto ocurre al comienzo de la cinta, en el juramento de los amigos, donde se comprometen a casarse sólo con ricas herederas (5:28); tras el *Olé, olé, olé, que mañana ya no hay cole*, cuando los amigos salen a la terraza para hablar sobre su futuro. Un plano medio de Arturo, que señala lo descabellado de la situación con el cambio de escenario, se complementa con una permuta en la música, ahora extradiegética, donde el viento metal conduce una melodía con una marcada acentuación que potencia lo expuesto y confiere cierto aire de “interés” serio al asunto pese a lo disparatado del caso.

Esa misma situación musical se presenta cuando, tras haber conocido los protagonistas a sus respectivas esposas, César y Marcelino se reúnen para hablar de negocios (44:20). En este caso, la música no propone un ritmo marcado de metal, sino una melodía jazzística igualmente estilizada con un tempo más lento en violines. El empleo de un tempo lento, con pronunciado lirismo, propone una connotación de calma y madurez para un plan meditado y calculado y no un arranque espontáneo en una noche de fiesta. Además, el cambio tímbrico del metal al violín proporciona mayor comodidad a unos protagonistas que se hospedan en un sofisticado hotel de la costa – supóngase, Santander, con “color local” en Fa, marcado por septillos ascendentes y trémolos que aluden a las olas (36:18)– y que genera mayores dosis de socarronería por su función de contrapunto con respecto a la realidad.

La continuación de las mentiras trae consigo el dispendio de dinero por parte de ambas parejas, que no dudan en vestir de manera lujosa e, incluso, en apostar grandes sumas de dinero en el hipódromo (51:23), situación que la música presenta en un anodino Do. Tras su conversación con Brandolet, César y Marcelino llegan al hipódromo con la adrenalina del dinero a flor de piel, excusa que utiliza Parada para dibujar el galope de los caballos y el aceleramiento del corazón de los personajes con un ritmo constante, apuntillado y picado en 4/4 en la cuerda, con algunas colaboraciones

³² Citado en Martín Gaité, 1987, p. 137.

esporádicas del viento y el piano. El cambio a *La señal* las aspiraciones de César de convertirse en millonario y su consiguiente celebración en el cabaret Los Incas³³, propuesto por las mujeres y con el condicionante étnico para subrayar un estilo de vida (y musical) diferente al común de la sociedad española.

En la escena del cabaret (52:35) se presentan números musicales diegéticos de orquesta de jazz y la cámara enfoca en diferentes planos a dicha orquesta y el público asistente, de nuevo engalanado de etiqueta y con abundantes abrigos de pieles. La cámara señala en la orquesta la importancia del saxofón y las trompetas mientras hacen su entrada los 4 protagonistas, elegantes y con ansias de derroche que se vislumbran al pedirle al camarero 4 botellas de champagne. El director de la orquesta –con claro acento extranjero, que le permite la elaboración de su discurso– pide a los asistentes que se liberen de las ataduras sociales y se muestren “*tal cual*” son: “*¡A lo torero! (...) ¡Vale todo, señores! Nadie se enfade con nadie. A partir de este momento, y por una sola vez, ¡vale todo!*”. El director canta mientras la gente “pierde los papeles”:

Vale todo, vale todo, ya no hay freno, nadie tiene que fingir
Vale todo, no se callen, digan todo lo que tengan que decir.
Si su amigo es un pelmazo, tírele por el balcón
Si le gusta la de al lado, dígame que está jamón
¡Hoy no hay novios ni maridos que se puedan enfadar!
Vale todo, vale todo, ya no hay freno, nadie tiene que fingir
Vale todo, no se callen, digan todo lo que tengan que decir.

Continúa la canción en versión orquestal mientras la gente baila, lanza matasuegras al aire y se emborracha. Resulta bastante inverosímil que una letra como ésta evadiese la censura, máxime si las autoridades pertinentes obligaron a la modificación de esta escena. Sea como fuere, sólo bajo el marco de una comedia puede explicarse que una situación como la descrita fuese aprobada, sobre todo teniendo en cuenta que incluye algunas escenas que juegan con la ambigüedad de género. Alfredo Mayo, estandarte del régimen tras su papel en *Raza*, realiza en esta época algunas comedias que ridiculizan su posicionamiento y que se reflejan, en este caso concreto, en diferentes escenas.

³³ Cabaret *Los Servios*, según expediente de censura, que exigía la modificación de la escena. Expediente 64-44, 24 de abril de 1944. AGA (36/04665).

Los censores no pasaron por alto esta cuestión y criticaron su trabajo, “que ha sustituido su anterior estiramiento con un exceso de movilidad que no es precisamente la naturalidad que el arte impone”³⁴. Tras las 4 botellas de champagne, César y Marcelino descansan su borrachera en el aseo de hombres, ataviados con bigotes postizos mientras la música ha modificado el tempo y ahora es el piano quien lleva las riendas de un tempo –como ha ocurrido en anteriores ocasiones– más lento. Un hombre entra en el lavabo y confunde a César con una mujer. El hecho de confundir a César, borracho, con una mujer pese al estado de embriaguez del acusador, no deja de desbancar a Mayo de su papel de galán y prototipo de masculinidad durante los años cuarenta (S. Marsh, 2006: 29).

El empleo, una vez más, por parte de Parada de música extradiegética de jazz como fondo durante una conversación masculina recuerda ineludiblemente las entrevistas anteriores entre los protagonistas y señala, ahora sí, lo incoherente de su pensamiento. Esta manera de cuestionar el proceder masculino se volverá a poner de manifiesto en el siguiente análisis, donde asimismo se emplea el silencio como potenciador de las escenas con diálogos sinsentido y bloques musicales que reivindican espacios de subversión.

6.2.2 *El destino se disculpa y la metempsicosis*

Esta película de José Luis Sáenz de Heredia ejemplifica la capacidad de adaptación del director español. Pese a recordarse sus trabajos más “afines” al régimen (ya comentados en capítulos anteriores), no debe olvidarse que este realizador también dedicó espacio en su obra cinematográfica a otras propuestas. Relacionado con la “otra” generación del ‘27 por lazos de amistad, Sáenz de Heredia dedicó parte de su trabajo a la escritura teatral pese a su procedencia del ámbito cinematográfico, escribiendo en los años cuarenta zarzuelas cómicas para Celia Gámez como *Yola* (1941), con música de Irueste y Juan Quintero, alejadas del humor de los años veinte, que repetiría en 1943 con *Si Fausto fuera Faustina*. Sáenz de Heredia realizó una versión cinematográfica de esta obra, *Faustina* (1957), para la que contó con María Félix, Fernando Fernán Gómez y Fernando Rey:

³⁴ Delegado provincial de Jaén, 14 de junio de 1947. AGA (36/04665).

“El resultado es una obra alejada de la tradición musical española, renovadora, en donde la obligada cantidad y blancura no se traduce en mojigatería, sino en un espíritu fresco, desenfadado y frívolo que transmite una sensación de optimismo coherente con la del mejor musical norteamericano de la época.” (J.A. Ríos Carratalá, 2003: 224)

El guión de la película se basó en *La fantasía occidental* de Wenceslao Fernández Flórez, a cuyo cargo estuvieron el argumento y los diálogos, aunque el autor del guión técnico fue, asimismo, Sáenz de Heredia, que contó con el alemán Hans Scheib como operador. La productora Estudios Ballesteros (cuyo consejero artístico era, de nuevo, Sáenz de Heredia) obtuvo el permiso de rodaje el 1 de agosto de 1944, con 90 días de rodaje previstos y un presupuesto de 2.095.400 pesetas. Los gastos de esta película no fueron excesivos, ni en cuanto a cuestiones técnicas, ni en cuanto a sueldos: Wenceslao Fernández Flórez cobró 60.000 pesetas en condición de autor del guión literario, mientras que Sáenz de Heredia cobró 25.000 por el guión técnico, a lo que hay que sumar 100.000 pesetas en calidad de director. Parada cobró 15.000 pesetas como autor de la música, precio bastante bajo para la época y ni siquiera los actores fueron en exceso retribuidos. De hecho, Rafael Durán, el galán de moda de la época en comedia romántica, que por aquella época vivía en el hotel Palace de Madrid, percibió 80.000 pesetas, mientras que Fernán Gómez no alcanzó las 20.000 y la actriz principal, M^a Esperanza Navarro, 14.000 pesetas. Sin embargo, es interesante el sueldo de Manolo Morán, ya encasillado en este tipo de papeles cómicos “a la española”, por el que cobró la nada despreciable cantidad de 25.000 pesetas, signo indiscutible del interés que despertaba la comedia en la posguerra³⁵.

El Destino se presenta al principio de la película como un funcionario más que pretende, a través de una historia, mostrar que no tiene todas las culpas que se le atribuyen: “*Estoy harto de que intenten siempre cargarme con todas las tonterías que los hombres cometen por su libre voluntad*”, firma la carta del señor Destino (Nicolás Perchicot). Ramiro Arnal (Rafael Durán) es un dramaturgo cuyo mejor amigo es el actor Teófilo Dueñas (Fernando Fernán Gómez). Tras un enorme éxito en su pueblo natal con una obra escrita por el primero e interpretada por el segundo, se desplazan a Madrid acompañados por la hermana de Ramiro, Benita (Milagros Leal), con la intención de triunfar en sus respectivas carreras. Al mismo tiempo, aparece en la capital Valentina

³⁵ AGA (36/04671).

(M^a Esperanza Navarro), una muchacha del pueblo enamorada de Ramiro a la que éste no le hace caso.

Sin embargo, las esperanzas de triunfar de los protagonistas se truncan –según ellos, por el destino– y, tras encontrarse con unas entradas para un partido del Real Madrid, al que asisten, a Ramiro le ofrecen un trabajo como locutor de radio. Ramiro recibe la visita del albacea de un rico tío suyo muerto en Cuba, que les deja en herencia (a él y a su hermana) un millón de pesetas. Ramiro protesta ante tan insignificante cantidad y el albacea le cuenta que su tío había encontrado en su coche años atrás un niño recién nacido al que, por lástima, había adoptado como suyo y al que le había dejado la mayor parte de los bienes. De nuevo, Ramiro culpa al destino de su mala fortuna.

Ramiro comienza a salir con una “chica casquivana” de la ciudad, Elena (Mary Lamar), de la que cree estar enamorado, aunque la muchacha sólo lo quiere por su dinero. Teófilo trata de convencerlo para que cambie de actitud y ambos se prometen, en caso de que alguno de los dos muriese, que su espíritu guiaría al otro “*para no desaprovechar las ocasiones favorables que le depare el Destino*”³⁶. Cuando se separan, Teófilo tiene un accidente y muere, de modo que Teófilo se presenta ante Ramiro como un espíritu que utiliza diferentes seres (animados o no) para materializarse ante Ramiro: una percha, una estatua, un perro,...

Ramiro recibe la visita de un científico y su socio, unos estafadores de medio pelo que precisan de capital para llevar a cabo sus imposibles experimentos. Pese a los consejos de Teófilo, Ramiro invierte su fortuna en la elaboración de un nuevo carburante que eliminaría del mercado a la gasolina. Ramiro, junto a su novia Elena (a la que previamente había pedido matrimonio) y un amigo de ésta, van a un viejo establo a las afueras de Madrid, donde se supone están elaborando el producto. Los invitados a la primera prueba se embarcan en un autobús, el primero que funcionaría con “arnalina” (el producto químico llamado así en honor del inversor mayoritario, Ramiro). El resultado es un fiasco y Elena, sabedora de la bancarrota de Ramiro, lo deja plantado y se marcha con su amigo.

El protagonista vuelve a casa abatido por la situación y se encuentra con Valentina, que le enseña un negocio que ha adquirido junto con Benita: las

³⁶ Según el argumento presentado por la productora. AGA (36/04671).

mantequerías donde trabajaba Valentina despachando. Benita le cuenta que había invertido el dinero que Ramiro le había entregado para la compra de muebles para su futura casa de casado en el traspaso de la tienda y él se da cuenta del error cometido. Ramiro entiende ahora que siempre ha estado enamorado de Valentina y Teófilo, ahora materializado en un queso, se despide de Ramiro.

El principal problema por parte de la censura consistió en la aparición del espíritu de Teófilo. El 25 de enero de 1945, el vocal militar señaló que “aunque se trata de una ficción, es poco ortodoxa la presencia de un espíritu”³⁷. De hecho, el informe previo del guión entendía que “ofrece reparos graves de índole doctrinario-moral” que se relacionaron con las protestas ocasionadas a raíz del estreno de la cinta americana *El difunto protesta*. El dictamen del guión encontró tres reparos graves a subsanar: la interpretación, en exceso fatalista; “ciertos fenómenos de matiz espiritista”; y, por último, “la admisión práctica de la doctrina de la metempsicosis o transmigración de los espíritus, que es filosóficamente errónea y en algún caso, el del alma humana, hasta herética”.

Estas cuestiones exigieron “el saneamiento doctrinal del guión”, que hubo de modificarse como requisito obligatorio para su aprobación. Como el asunto del espíritu de Teófilo o sus incorporaciones cómicas no revestían graves problemas doctrinales, que podían ser reales, puesto que “no rebasan los límites de lo posible en el orden preternatural”, se pretendía un diálogo final en el que se explicara que el fantasma no era sino la conciencia de Ramiro. Era ésta “una solución violenta, forzada, con del objeto de salvar verbalmente los obstáculo que venimos señalando”. Sin embargo, el informe apuntaba que “difícilmente se convencerá la público de que todo ha sido imaginación de Ramiro”³⁸. Sin embargo, todas estas cuestiones parece que fueron olvidadas cuando el 30 de enero de 1945 se propuso la cinta para la concesión del título de Interés Nacional:

“Un tema que se aparta por completo de los caminos seguidos hasta ahora por nuestra producción nacional, dotada de una comicidad fina y de una ironía que encierra dentro de sí una magnífica tesis (...) a fin de que no sólo esta sino también las demás entidades

³⁷ AGA (36/03228).

³⁸ AGA (36/04671).

españolas tengan el estímulo que es necesario al objeto perseguido de crear una auténtica producción nacional que prestigie en el exterior y en el interior de nuestro cine.”³⁹

Parada propone una muy interesante banda sonora a mediados de los años cuarenta en la que, además de su formación orquestal habitual, incluye piano y xilofón con momentos protagonistas y, asimismo, una banda de jazz en un par de números diegéticos. Pese a que no estamos ante una banda sonora muy densa, el maestro incluye dos *leitmotiven* (el del espíritu de Teófilo y la célula de la muerte) y 4 temas principales (el de amor, el de Elena, el del pueblo y el de la desesperación de Ramiro) que, sumados a unas largas escenas en silencio, revelan un material potencialmente subversivo y permitido por su carácter cómico en pantalla.

Parada dedica un tema musical o bien un *leitmotiv* a cada personaje o elemento fundamental de la obra, comenzando por el Destino, que se revela en el bloque nº 1 que, por primera vez, Parada unifica con la cabecera. Comenta Steven Marsh que este “personaje”, humanizado por su papel funcional y simpático, propone una disputa abierta al entrelazar el destino y el sentido común. De hecho, añade, esta cinta utiliza elementos mitológicos (lo sobrenatural, lo místico y lo heroico) y los incluye el terreno de lo mundano (S. Marsh, 2001: 102).

La cabecera presenta un *leitmotiv* (el del espíritu) y un tema (de amor) en Re (que presentaré más abajo) entre trémolos en la cuerda y grupos de cuatro semicorcheas y seisillos de semicorcheas en el resto de la orquesta. El número había comenzado en modo menor, habiéndose gestado el cambio al homónimo mayor antes de la aparición del *leitmotiv* del espíritu. Mientras, la imagen presenta los créditos entre una neblina que viene a representar lo sobrenatural de la historia hasta que, tras una modulación a Sib y la posterior vuelta a re, el bloque modula a La en un tempo *Lento* a la par que la imagen presenta: “*Estoy harto de que siempre intenten cargarme con todas las tonterías que los hombres cometen por su libre voluntad*”, cartel escrito por el Destino al comienzo de la película (1:19). Violines y violas acuden al *ponticello* en una cadencia perfecta (V-I) que introduce la tónica de re con un ritmo picado de corcheas en flautín y xilófono y que antecede el cambio a La con un sentido cómico. Entra entonces el motivo del Destino en cellos mientras los contrabajos mantienen el ritmo de corchea picada y su silencio, heredados del xilófono. El tema transcurre en La con pequeñas aportaciones

³⁹ AGA (36/04671).

del clarinete y el vibrafón mientras el Destino se presenta tras haber sido sorprendido por la audiencia, modulando a Do antes de finalizar el tema (V-III-V-V/V) cuando el Destino pide que se apague la luz.



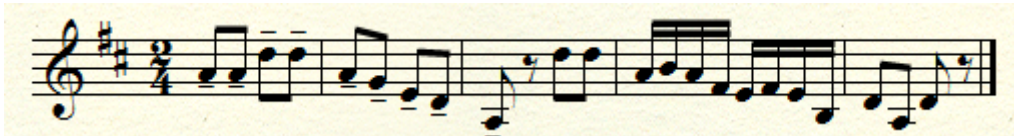
Ejemplo 6.29. Motivo del Destino

Al señalar el Destino que a veces se le culpa de sucesos en los que no ha tomado parte, el tema aparece modificado en violines 1º con un ritmo sincopado que genera cierta incomodidad, habida cuenta del tema melódico y tranquilo del que proviene. Esta versión modificada del tema del Destino se asienta sobre un acorde de dominante del IV, modulando en los dos últimos compases a Lab con un IV y cadenciando sobre la dominante tras un acorde de Iib de V. Después de un período en Lab, Parada modula a La por tres compases antes de introducir en la orquesta la celesta en Re, coincidiendo con la caminata del Destino mientras habla con la audiencia, que entrevee de fondo la foresta y una neblina que dibujan los cuernos con seisillos circulares en *pp*. Incide de nuevo el tema del Destino, esta vez en Si, al referirse al sentido común (“*El sentido menos usado por el hombre es el sentido común*”), reafirmando la música su teoría.

El tema del Destino encuadra las apariciones intermitentes del simpático funcionario cuando realiza algunos comentarios puntuales al desarrollo de la acción. Así, vuelve a escucharse al señalar que tanto Ramiro como Teófilo hacen las maletas para probar fortuna en Madrid, llevándose con ellos a Benita (11:03). En este caso, la versión del tema en 4 compases en La, interpretada por el fagot primero y por el corno después, tras una introducción de notas pedal a modo de trémolo en violines y violas (que se mantendrán durante toda la perorata del funcionario), aportan mayor comicidad a los datos relatados a continuación por el Destino, finalizando con un par de compases en Do, que preceden a la imagen panorámica de la capital en pantalla.

El cambio al *Molto Allegro* en Re con un acorde de tónica y multitud de grupos de cuatro semicorcheas picadas en todo el grueso orquestal (piano incluido) confirman la vida de la capital española, con sobreimpresiones de tráfico en hora punta acompañadas por el xilofón mientras el arpa realiza glissandos que abarcan dos octavas. La rapidez del tempo se entremezcla con el ruido del tráfico que, como señala el

Destino, bien parece un carrusel de feria. Este tempo, tras 18 compases, propone un cambio a Fa# que, 10 compases después retoma Re a través de una 6ª francesa. Un proceso cromático de 3 compases que conduce a la dominante señala ahora el cambio de enfoque a los pies de los transeúntes, que deambulan con prisa por la capital, finalizando con un plano medio de los protagonistas en la tónica mientras planean la utópica venta de un guión de Ramiro y la contratación de Teófilo.



Ejemplo 6.30. Tema del tráfico (nº 2, *Molto Allegro*)

El siguiente tema en orden cronológico es propuesto por Parada en el pueblo al que Ramiro y Teófilo acuden porque Ramiro ha de radiar la inauguración de una fuente diseñada por el ingeniero Ramiro Quintana, que luego habrá de timarlo. Ramiro entrevista en directo al alcalde del pueblo y luego al maestro, ridiculizados por Sáenz de Heredia a través del protagonista. Allí conoce a Elena, que hace las veces de madrina del evento, y con la que Teófilo está flirteando. La película vuelve a demostrar en estas escenas la falta de sentido común que el victimismo de los protagonistas achacará al Destino y que Parada propone a través de un número diegético interpretado por la banda de música del pueblo, que toca de forma continuada para apoyar la falta de sentido común de la escena.

En un primer momento, la música permanece en un segundo plano mientras Ramiro retransmite en directo y para todo el pueblo los acontecimientos desde una platea, música que acaba por extinguirse al entrevistar al alcalde y al señor profesor. “Igual que existe (...) un vínculo determinante entre el Destino y el sentido común, existe también una conexión íntima entre el cuerpo privado y la comunidad que casi siempre se manifiesta en la plaza pública y en los festejos multitudinarios” (S. Marsh, 2001: 103):

Alcalde: Y eso de que algunas personas no beban agua ni la beban para su aseo no puede ser un argumento contra el agua, porque hay que reconocer que algunas veces hace falta.

Profesor: *El agua, cuya fórmula es H₂O porque está compuesta por un volumen de oxígeno y dos de hidrógeno, se encuentra libre en la naturaleza y es incolora, inodora e insípida.*

Lo absurdo de esta situación convierte al silencio de Parada en pieza clave de esta “carnavalización”. “Al ridiculizarlos [a los poderes civiles], se sitúa en un contexto de lo carnavalesco a la verbena del pueblo y a las multitudes potencialmente amenazantes al orden ‘natural’ de las cosas” (S. Marsh, 2001: 104). La música repetitiva de viento metal y percusión que emplea acordes de tónica y dominante potencia lo ridículo de esta situación y, a nivel más concreto, la situación de Ramiro, que pretende ser un escritor serio y se ve rebajado a la categoría de locutor de provincias.

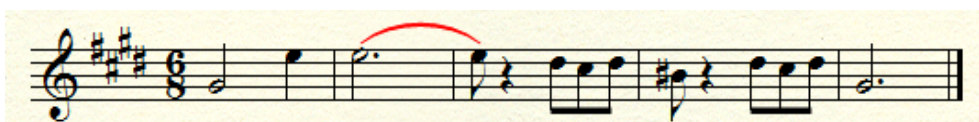
La entrada de Elena en escena como madrina de ceremonias recoge toda la atención de los asistentes e interrumpe la perorata del señor profesor, llamando la atención de Ramiro, que no duda en ocupar un sitio entre ella y Teófilo, retransmitiendo la hermosura de la muchacha. Su arenga se ve interrumpida por la banda de música para acompañar la salida del agua por la estatua del tritón mientras la multitud vitorea al artífice de la obra. El chorro de agua, que se supone debe salir por una concha que la estatuilla tiene en la boca, se convierte en simples pompas dibujadas por los adelantos técnicos de la época que se elevan y pierden en el aire mientras todo el pueblo se ríe de lo surrealista de la situación y profesor piensa en alto: “*Esta propiedad del agua no la trae el Espasa*”. El ingeniero manda callar a todo el mundo, banda de música incluida, para señalar que los problemas técnicos impedirán la llegada de agua en una hora, pero que todo se subsanará, ante lo que el pueblo vuelve a vitorearlo.

El siguiente bloque musical de Parada presenta la ruptura con lo absurdo de la situación del pueblo y propone un número más sofisticado en el que Ramiro flirtea con Elena y, sin ningún reparo, manda a su amigo por bebidas para poder intimar con madrina (30:27). El intento de sofisticación de Ramiro, presente durante toda la película gracias en parte a la música de Parada, vuelve a presentar una absurda situación en la que Elena es consciente del intento de impresionarla por parte del galán. Parada ilustra esta situación con un comienzo del número de 7 compases de subdivisión ternaria *Allegro* en Mi con acordes de V y I que resumen el sinsentido de la postura de Ramiro en flautín, flauta y clarinetes.



Ejemplo 6.31. Tema del pueblo

A continuación la atención se centra en la figura de Elena, que violines primeros estilizan con el que considero el tema de Elena mientras el resto de la cuerda hace las veces de soporte armónico. El tema abarca el área del VI grado (do#, homónimo menor), de carácter lánguido, que incluye figuras largas en contraposición con tresillos de corcheas. Además, Parada modifica el tempo durante el tema, variando de *Menos a Tempo (Allegro)* en dos ocasiones para dar mayor sensación de avance a los tresillos. Además, así el tema de Elena refleja la volubilidad del carácter de la futura novia de Ramiro.



Ejemplo 6.32. Tema de Elena

El histrionismo de Ramiro propone, a su vez, la caricatura del personaje en la película como sediento de ascenso social. Su trabajo en la radio, que al principio se le antoja como un regalo fruto del Destino, tras unos meses de trabajo y el episodio en el pueblo (donde la retransmisión le resultó humillante y también conoció a Elena) no resulta del agrado de éste. Cuando Teófilo se entera de que su amigo es millonario, corre a buscarlo a la radio; éste se encuentra radiando anuncios con Kety del Rey, que actúa de sí misma (35:47):

Ramiro: *Almacenes Feromundo son los mejores del mundo*

Kety: *Señoras, disimulen sus trajes con las fajas Clotilde*

R: *¡Ki-ki-ri-ki! Siempre hay cuartos de pollo especiales para enfermos en la Pollería Asiática (...)*

K: *A las once...*

R: *La Cañí*

K: *A la una...*

R: *La Cañí*

Capítulo 6. Resistencia

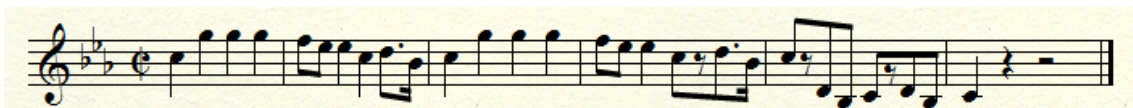
K: *A las dos...*

R: *La Cañí*

K: *A las cinco...*

R: *¡La Cañí! Cualquier hora es buena para beber manzanilla La Cañí de las bodegas jerezanas.*

El personaje de Ramiro tiene, según Marsh, un papel de tintes populistas: “se ve al ‘gran poeta’ de aspiraciones puras y nobles reducido a un vendedor ambulante con traje y corbata. El papel que le toca a Ramiro desempeñar ayuda a ridiculizar a las supuestas figuras ‘de pro’ de la comunidad” (S. Marsh, 2001: 104). La música articula el sentido del ridículo a través de un número diegético de jazz que no interpreta la banda que acompaña los anuncios en el estudio en segundo plano, sino una grabación. Sin embargo, el segundo plano de la grabación es solo aparente; la música se escucha al mismo nivel que los anuncios. Lo que es más, entre anuncio y anuncio se eleva el volumen y adquiere dimensiones protagonistas. Parada escribe para esta secuencia un número jazzístico para clarinete, trompetas, bombo, piano y contrabajo. La pieza, que se repite por su brevedad, propone en clarinete y piano un tema sincopado y puntillado, movido, cuyo soporte armónico de I y V viene propuesto por trompetas y contrabajo. La cadencia IV-V-I-II/IV estimula un final abierto al estilo de jazz clásico que coincide con los espasmos de Teófilo mientras le informa a Ramiro sobre la herencia de su tío saliendo del estudio.



Finale 6.33. Tema jazzístico (estudio de grabación)

El bloque de jazz muestra un momento concreto de la sociedad española, con ritmos “nocivos” admitidos en el cine y la radio por emplearse para cuestiones cotidianas e irrelevantes, como los anuncios de la radio. Pero, por encima de todo, el emplear ritmos norteamericanos, admitidos por la audiencia de la época como síntoma de una sociedad distendida, “moderna” y banal propone un interesante espacio de subversión para el público: máxime cuando el único bloque de la cinta que hace

referencia al folklore regional se escucha con carácter ridiculizante, en la escena de la inauguración de la fuente del pueblo.

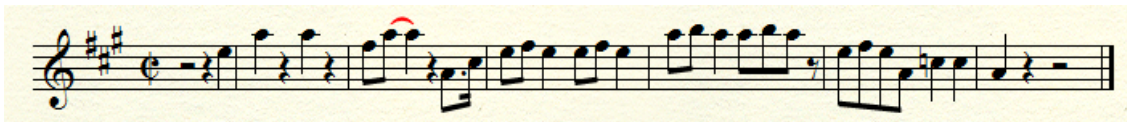
Ramiro retransmite los anuncios en la radio acompañado por una mujer trabajadora, “moderna” e igualmente cansada de su situación laboral, al decir de su cara al anunciar las “Fajas *Clotilde*”. No es el primer caso: recuerdo que, en la inauguración de la fuente, los ritmos populares mudaron su carácter ante la conversación entre Elena y Ramiro, dando pie a una visión de la mujer más actual (una de las pocas inclusiones del xilófono con ritmos a contratiempo), sin las connotaciones tan sumamente peyorativas de las películas analizadas con anterioridad, siempre gracias al contexto humorístico propuesto por Sáenz de Heredia. Como señala A. Ortiz: “La imagen que estas películas dan de la mujer, que más parece trasplantada de un decorado de Hollywood que no de la España católica y represiva de los años cuarenta. (...) Fuman, beben, conducen coches y viajan solas. Ciertamente, no parecen ir a misa, pero sí a los cabarets y salas de fiesta” (Á. Ortiz, 2001: 121-122).

Cuando Ramiro y Elena van al club de golf, donde Elena se encuentra con un antiguo novio y Ramiro con el ingeniero mientras ella flirtea con el amigo (52:26), la música que acompaña la escena es un número de *fox-trot*. En tempo *Allegro* y compás 2/2, Parada concibe en Sol un número escrito para clarinetes, saxofón alto, trompetas, trombón, percusión, cuerda y piano:

Minutaje	Tempo	Compás	Plan tonal	Escena
52:26	<i>Allegro</i>	2/2	Sol (I y V, V/IV-IV-6 ^a al.-V-I) (1)	Elena y Ramiro llegan al club, planos generales del club
57:27			si (V y I)	El ingeniero y su compinche hablan de él
			Sol (VV/V-V)	Comentan que es el heredero de Patricio Arnal
53:07			Sol (1)	El ingeniero se acuerda de Ramiro

La desenfadada tonalidad elegida, Sol, proyecta una idea de distendimiento que se transmite al club de golf, donde llegan Elena y Ramiro. Parada mantiene la primera parte del bloque musical (que se repite) mientras la pareja se pasea por el lugar, donde grupos de amigos y parejas de su edad se divierten, fuman y practican deportes elitistas. El cambio a si viene determinado por la aparición en escena del ingeniero Quintana y su socio, quien descubre en Ramiro el heredero de la fortuna de su tío, Patricio Arnal. El número adquiere un carácter más lángido, pero sin perder tempo, cambiando

nuevamente a Sol al recordar Quintana la tarde del pueblo en la que Ramiro actuaba de presentador.



Ejemplo 6.34. Tema del campo de golf

El empleo de la parte del número en Sol para presentar a la pareja en sociedad, así como para recordar las aventuras en el pueblo con la inauguración de la fuente, otorga a la escena gran dosis de comicidad sumada al desenfado del ritmo de baile. La música intenta transferir los ideales de la comedia romántica norteamericana a la vida española sin conseguirlo; es más, lo hace en tono burlesco, permitiendo que toda la aventura en el club de golf resulte una pantomima de la que Ramiro es el principal protagonista. Nada en la escena resulta realista (ni la pareja, ni el ascenso social de Ramiro, ni el ingeniero), sino absurdo a causa del toque humorístico de la composición de Parada.

Tanto este tema de jazz como el anterior fueron concebidos por Parada como apéndices a la película. Es el único caso estudiado del grueso de sus manuscritos en los que se da este caso. De hecho, ninguno de los números fue escrito en las hojas pautadas del maestro, sino en pequeñas cuartillas recortadas a causa la reducción de la plantilla orquestal.

El tema más importante de la película es el que he llamado tema de amor, relacionado con el personaje de Valentina, eterna enamorada de Ramiro a la que él no presta atención a causa de Elena. Valentina sí cumple “a raja tabla” con el estricto código moral que se esperaba en la época de una buena muchacha: empleada en unas mantequerías, callada y, sobre todo, enamorada de su esposo y dedicada en cuerpo y alma a atenderlo. Valentina espera paciente a que Ramiro se fije en ella e igualmente paciente espera a que se desbaraten sus planes de boda con Elena. De hecho, hasta el final de la película Valentina pasa desapercibida para Ramiro y tiene en Benita una confidente que cuenta con su amistad.

Este tema de amor, que aparece en cuatro bloques (cabecera no incluida), y su carácter melódico, el hecho de que Parada otorgue solos de este tema al concertino y el

amplio número de compases que abarca en cada una de sus apariciones permite a la audiencia identificarlo e identificarse con él. La primera vez que aparece (después la cabecera) es tras una intervención del Destino en la que habla del espejismo del amor en la vida de Ramiro: la música enlaza con una escena de Benita y Valentina en la cocina (31:36).

Parada propone un *Molto moderato* en La con compás ternario para las palabras del Destino, donde los armónicos del arpa en corcheas y aportaciones puntuales en *Dolce* del corno primero, el fagot después y, por último, el clarinete, mientras la cuerda mantiene un acorde de tónica con 6ª añadida (*noblemente*) durante 6 compases emulan la sensación de enamoramiento de Ramiro, que el Destino insiste en no confundir con el verdadero amor. Tras un cambio a Do, donde el arpa realiza ahora corcheas octavadas y la cuerda sigue manteniendo acordes de I con 6ª añadida en trémolos, la orquesta modula a Mi antes de introducir la siguiente escena.

El cambio de escenario a la cocina de Benita, que está secando los platos con Valentina, se inicia directamente con el tema de amor en Do en 4/4. El tema tiene una extensión de 16 compases y abarca las tonalidades de Do, Lab (IIb/V) y la vuelta Do para cerrar el número. El tema es introducido por el concertino, al que luego se une el resto de violines 1º, mientras el arpa realiza acordes placados por pulso, alguna breve aportación del piano y llamadas de trompa en blancas ligadas. Es interesante la construcción tonal del tema mientras Benita habla de su hermano delante de Valentina:

Minutaje	Tonalidad	Diálogo/Escena
32:32	Do (I-III-VI-II-V-I-V/VI-VI-II-V-I)	Benita y Valentina hablan de la mantequería
33:01	Lab (IV-V-I)	Benita comenta lo diferente del carácter de su hermano
33:15	Do (I-IV-I-II-V-I)	B: <i>No tiene ningún espíritu práctico [...]</i> V: <i>¡Es admirable!</i> B: <i>Sí, en el fondo estoy muy orgullosa de él. Merece que se le quiera mucho, como le queremos nosotras.</i>



Ejemplo 6.35. Tema de amor

Son interesantes los cambios de enfoque de la cámara; cuando el tema comienza en Do, un plano medio captura a Benita moviéndose por la cocina y hablando con Valentina. La cámara propone antes del cambio a Lab un plano medio fijo de las dos mujeres conversando sobre los intereses de Benita, que luego vuelve a moverse por la cocina mientras habla de su hermano y modula el tema a Lab. La vuelta a Do viene definida por otro plano medio que encuadra a las mujeres, pero en este caso intercambiadas de posición, de modo que la atención se centra en Valentina (donde antes se encontraba Benita, que hablaba sobre sus intereses) y se hace palpable su embelesamiento con la imagen de Ramiro, que Benita hace notar. El corte del tema lo determina Teófilo, que entra en la cocina diciendo: “He estado ensayando la muerte del místico. Parece mentira, pero se desentrena uno hasta de morirse”. Éste se presenta en la vida de Ramiro, tras su muerte, en forma de fantasma para aconsejarle sobre sus actividades económicas y de amores. Teófilo le pide que deje pensar en Elena –craso error– y busque el amor en Valentina (51:25), momento en el que aparece nuevamente el tema de amor.

El tema de amor de Ramiro y Valentina no vuelve a escucharse hasta el desenlace de la película, cuando Ramiro, desesperado y haciendo caso de la advertencia del fantasma de Teófilo, entra en la tienda y se encuentra con Valentina (1:20:34). El número musical abarca sólo el tema de amor en un *Andante cantabile* propuesto por la cuerda, a la que se unirá posteriormente el arpa y, en la conclusión, la orquesta completa. En esta aparición del tema vuelve a estar presente la cuestión del ascenso social y la intromisión de la familia en el ámbito privado de la pareja; la situación amorosa de Ramiro y Valentina no sólo les incumbe a ellos, sino también a Benita, que ha comprado las mantequerías y ya todos van a poder formar una familia idílica:

Tiempo	Plan tonal	Diálogo
1:20:34	Fa (I-VI-II-Vm-I-V/VI-II-V/II-II-V-III-V)	Valentina: ¡Ramiro! [Ruidos de latas que se le caen] Ramiro: ¡Valentina! [Se le acaban de caer las latas] V: ¿Pero eres tú, Ramiro? [La ayuda a bajar y recogen las latas] R: Siento haberte asustado. Ahora te reñirá el dueño. V: ¿El dueño? ¡Bah! El dueño está ahí dentro y no creo que se disguste.
1:21:03	re (I-V-I-IV)	V: Le he oído decir más de 300 veces esta noche que hoy es el día más feliz de su vida. R: Me alegro, porque si el señor Navia está contento no te echa. V: [Risas] No es el señor Navia, es la señorita Arnal. R: ¿Benita?

1:21:17	Do (VII/V-V/V-V-I-IIb)	V: <i>No sé si debí decírtelo. Era una sorpresa que pensábamos darte, pero se ve que algún pajarraco te avisó. Voy a avisarla, querrá contártelo ella misma.</i>
---------	------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La importancia de la mujer en el sistema patriarcal de la época es un tema recurrente en el cine de los años cuarenta, que refleja la situación social imperante. El personaje de Benita adquiere, conforme avanza la película, la cualidad de protagonista y su importancia como ama de casa destinada al cuidado de su hermano y sobrinos cambia de manera radical al atreverse a dar el paso de comprar las mantequerías con el dinero destinado por su hermao para la compra de muebles. Parada plantea la primera tonalidad, Fa, para ilustrar el futuro de los amantes que, no obstante, han superado varias pruebas antes de estar juntos. La elección de re para la explicación de Valentina sobre la compra de Benita propone suavizar la importancia de la hermana de Ramiro en el argumento –aunque le permite una parte solista al concertino de 4 compases que marcan el nuevo estatus de Benita–, que cambia pronto a Do para encontrar un terreno neutral donde esperar la explicación de Benita.

La última escena de la película incluye asimismo el tema de amor como final feliz con un toque amargo al darse cuenta Ramiro de su verdadera realidad, una escena en la que el espíritu de Teófilo también se despide (1:21:46). Para ello, Parada vuelve a incluir el tema de amor tal y como lo había expuesto cuando Ramiro había entrado en la tienda y encontrado a Valentina (1:20:34), por las tonalidades de Fa, re y Do, continuado con una evocativa variación del tema que finaliza en Lab, tonalidad más etérea por su carga de bemoles que señala el destino final del protagonista y aporta un toque de melancolía al tratarse del VI rebajado (de nuevo, IIb/V):

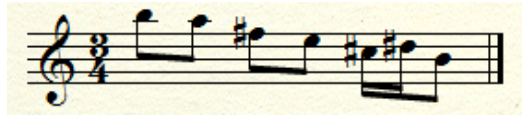
Tiempo	Plan tonal	Diálogo
1:24:08	Fa (I-VI-II-Vm-I-V/VI-II-V/II-II-V-III-V)	Ramiro: <i>Valentina, tú quizá no sepas que yo regreso ahora de un largo viaje.</i> Valentina: <i>Sí, tienes aspecto de viajero cansado.</i> R: <i>Cansado y triste.</i> V: <i>¿Triste? ¿Por qué?</i> R: <i>Porque acabo de cruzar los paisajes más desoladores de la vida.</i>
1:24:34	re (I-V-I-IV)	R: <i>Y al verme aquí ahora después de... de todo. Me demuestra la misma sensación que subir las gradas de la gloria. Todo es distinto. Y a ti misma, Valentina, es como si te viera por la primera vez.</i>
1:24:48	Do (VII/V-V/V-V-I-IIb)	V: <i>Yo a ti no te vi nunca por primera vez. Te vi siempre.</i> R: <i>Desde que fuiste la mensajera del buen amor.</i> V: <i>Desde que me sentí a mí misma.</i>

1:24:59	Fa (I-V/II-II-V/V-II-V-I)	V: <i>Admiro tu alma de poeta, tu voluntad de triunfar. Ese don que te hace descollar sobre todos los demás.</i> R: <i>Tú no me conoces bien, Valentina. No es verdad que sea poeta</i>
1:25:12	Lab (I-V-I-II-V-I-VII-IV-II-V-I-V/II-II-V/VI-II-I con 6ªañ-IV-I-II-V-I-IV-I)	R: <i>ni que tenga alientos de triunfador. No soy sino un pobre hombre, medriocre y vulgar, al que cegó la vanidad de suponer que tenía un destino luminoso.</i> V: <i>Pero tú eres tú.</i>

El personaje de Teófilo, al que Parada no dedica un tema concreto mientras está vivo, recibe tras su muerte un *leitmotiv* característico de 5 notas que se presenta cuando su espíritu aparece en escena como la conciencia de Ramiro. De hecho, en algunos casos el bloque musical propuesto consiste exclusivamente en estas 5 notas, con lo que el maestro ni siquiera se tomó la molestia de incluirlo (en esos casos concretos) en los manuscritos. Steven Marsh habla de la “hibridación de Ramiro” tras la muerte de Teófilo debido a que el espíritu de éste hace las veces de Pepito Grillo como su conciencia, resultado que, como ya señalé, gustó más a la censura pese a lo forzado de la situación. Aún así, en el resultado final, parece bastante obvio que el espíritu de Teófilo era algo más que la conciencia de Ramiro Arnal:

“Lo que se nos aparece inicialmente como una oposición resulta ser una alianza y esto desestabiliza las otras oposiciones en la película (que son las de provincia/capital, arte/comercio, destino/sentido común). Cualquier intento de imponer una estructura binaria fracasa debido al efecto centrífugo de la comedia. (...) Así que las afiliaciones políticas de Sáenz de Heredia resultan ser más bien irrelevantes frente al resultado final que aparece en pantalla.” (S. Marsh, 2001: 105)

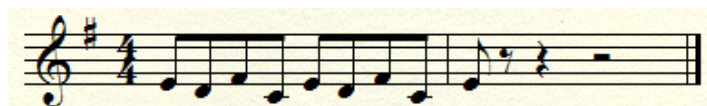
Antes de la primera aparición de este *leitmotiv*, Parada propone una célula de 6 notas asociada con la muerte de Teófilo, en una escena en la que Ramiro lo obliga a firmar un pacto por el que, en caso de que uno de los dos muriese, debería presentarse de nuevo para guiar los pasos del que siguiese vivo (39:53-44:53). Esta célula de la muerte, sin continuidad más allá de este bloque musical puesto que del espíritu de Teófilo se hará cargo su consiguiente *leitmotiv*, se presenta en violines y violas a modo de corcheas descendentes en trémolos mientras cellos y contrabajos realizan una pedal de 8 compases que mantiene el fondo armónico de V de Mi. En la escena, Ramiro le dice a Teófilo: “*Teófilo, ¿te has fijado en que todo cuanto nos ocurre desde que llegamos a Madrid [célula de la muerte] carece de lógica?*”



Ejemplo 6.36. Célula de la muerte

Esta célula se presentará con más fuerza antes del juramento. Tras haber pasado por las tonalidades de Mi, Si, la vuelta a MI, Sol y Do, con algunos poliacordes y 6ª francesas por el medio, Parada elige una escala pentatónica de Do para reincidir en la idea de las 6 corcheas en descendente antes del juramento de los protagonistas. La premonición de la muerte antes del juramento refuerza el carácter metatextual de gran parte de la música en esta película y prepara a la audiencia para la segunda parte, con Teófilo convertido en fantasma.

El leitmotiv del espíritu de Teófilo se presenta acompañando la visión de una estatuilla de Don Quijote mientras Ramiro acude a una reunión de negocios con el ingeniero Quintana (1:01:23, 1:01:46, 1:01:51 y 1:02:00). El *leitmotiv* actúa a modo de reclamo de la atención de Ramiro, absorto en sus ensoñaciones de riqueza. La presencia exclusiva de 6 notas que aparecen de forma continuada en 4 ocasiones, rompe el silencio estructural y confiere cierta comicidad a una escena en la que el espíritu de Teófilo se apoya en clásicos universales españoles para llamar la atención de Ramiro. Es evidente la ridiculización de los personajes –de esta película o de la literatura española–, convirtiendo en petimetre a un Don Quijote sin Sancho Panza, que solía aportar una dosis de humor más popular.



Ejemplo 6.37. *Leitmotiv* del espíritu de Teófilo

En otra de las ocasiones, el espíritu de Teófilo se presenta como perro ante un Ramiro desesperado porque ha perdido su fortuna y ha descubierto que el amor de Elena era puro interés (1:17:21). La cámara propone un *travelling* desde el plano de medio de Ramiro hasta un plano general del perro, que lo mira desde el suelo y que coincide con la aparición del *leitmotiv* en Sol en flautín, flauta, clarinete, piano y xilofón. De nuevo, el xilofón propicia una ambientación tendente a la comicidad de una escena en la que la

tónica general venía dada por la desesperación de Ramiro. La música colabora en la gestación del nuevo estado emocional –no ya del protagonista– sino de la audiencia.

En este número, en el que Ramiro mantiene una seria conversación sobre sus errores del pasado con un perro, el *leitmotiv* aparece de forma constante en flautas y clarinetes, que se van relevando, antes de un cambio a Lab en el que otros instrumentos, como el oboe y la lira, también mantienen el *leitmotiv* en una especie de retroalimentación centrípeta, reincidiendo en repetidas ocasiones sobre las cuatro primeras notas del *leitmotiv*, célula generadora del número musical. Con un cambio de tempo a *Poco animado*, los cellos llevan ahora el *leitmotiv* mientras Teófilo, tras despedirse de Ramiro, le recuerda que intentó ayudarlo. Violas y violines 2º con el *leitmotiv* proponen una modulación momentánea a Reb (V/V-V-I), que cambiará nuevamente a Re con el *leitmotiv* en clarinetes antes de aparecer en fagotes, corno y trompas previamente a la vuelta a Sol con el *leitmotiv* en flautas, reiterando el pasaje de Sol. Parada elige fa como tonalidad final para presentar el *leitmotiv* en el piano durante 4 compases con un Ramiro desesperado, para volver a reincidir en los pasajes finales de Sol, Reb y Re, concluyendo en fa con una cadencia picarda que coincide con la última aparición del Destino. Véase el cuadro en el que se muestran las apariciones más detalladas del *leitmotiv* y se hace evidente la citada “hibridación” de Ramiro:

Minutaje	Instrumento	Personaje (en pantalla)	Tonalidad	Diálogo/Escena
1:17:44	Flauta	Ramiro	Sol	Teófilo disuade a Ramiro de suicidarse y se despide porque acaba su tiempo como conciencia de Ramiro
1:17:50	Flauta	Ramiro		
1:17:52	Clarinete	Ramiro		
1:17:56	Flauta	Perro		
1:17:59	Clarinete	Ramiro		
1:18:03	Oboe	Ambos	Lab	Teófilo le dice que poco pudo hacer por Ramiro
1:18:15	Violoncello	Ambos, Ramiro, perro	Lab/Reb	Teófilo le dice de nuevo que debe disuadirlo de su locura
1:18:25	Violín 2º	Ramiro	Reb	
1:18:28	Clarinete y viola	Ramiro	Re	-T: “ <i>El enemigo del hombre no es el Destino, sino el propio hombre</i> ”
1:18:38	Fagot, corno y trompas	Ramiro, perro		
1:18:42	Flauta	Ramiro	Sol	Ramiro reconoce que Teófilo tenía razón en todo
1:18:45	Clarinete	Ramiro, perro		
1:18:50	Flauta	Ramiro		
1:18:53	Clarinete	Ramiro		
1:18:57	Oboe	Ramiro, perro, Ramiro	Lab	Ramiro insiste en que es un fracasado
1:19:10	Piano	Perro, piernas de Ramiro	fa	Ramiro cree que no puede cambiar la situación
1:19:25	Violoncello	Ambos, Ramiro	Lab/Reb	Teófilo le pide que le haga caso y entre por una puerta
1:19:33	Violín 2º	Ramiro, perro	Reb	

Ramiro descubre a otro inversor que entra en una farmacia y cree que, al igual que él, está pensando en el suicidio. La tensión se incrementa por la escucha constante de la célula sincopada, a lo que se une la incorporación gradual de instrumentos de la orquesta y la variación de la célula con ritmos de tresillos ante la imagen del cartel de la farmacia iluminado. Ramiro dice: “Se ha decidido por el veneno”, apareciendo de nuevo el tema en trompas y violines, dibujado asimismo por los tresillos mientras Ramiro avanza hacia la farmacia y detiene al otro inversor cuando sale. La escena termina cuando éste le comenta que se ha parado delante de un escaparate porque había visto unas escopetas y le gustaba la caza y que luego había entrado en una farmacia a por bicarbonato. El diálogo vuelve a ridiculizar una vez más al personaje de Ramiro que, no contento con esta situación, reincide más adelante cuando, estando Teófilo como perro y él desesperado, el Destino se despide (1:17:21). En esta ocasión, el tema de la desesperación se alía con el *leitmotiv* del espíritu de Teófilo analizado en el cuadro anterior, repitiendo la última entrada del tema de la desesperación en do en trompas y violines y reincidiendo así en el carácter patético y, a la par, humorístico de la escena.

Al igual que en el caso de estudio anterior, las escenas en silencio reafirman la condición libertina y laxa de las películas de comedia romántica bajo la influencia del cine norteamericano, que muestran con el empleo de números diegéticos y extradiegéticos jazzísticos una vía de escape a la rectitud moral y musical imperante. *Foxtrots*, ritmos valseados y *boggie-boggies* aportan una nota de color al frío entramado musical de posguerra, permitiendo a la juventud del momento entrar en contacto con la modernidad imperante no sólo en Europa, sino también en EE.UU.

6.3 Y llegó Neville: *Mi calle* y el cine social

A Neville se le han dedicado interesantes y necesarios trabajos en los últimos años. Tras el monográfico de *Nickel Odeón* (nº 17, 1999), en el que se conmemoraba el centenario de su nacimiento, su trabajo comenzó a generar atractivos estudios encabezados por los de M^a Luisa Burguera (1994, 1998, 1999)⁴⁰ ó Ríos Carratalá (1997, 2000, 2003) tras labores imprescindibles como la de Pérez Perucha (1982). Su filmografía por fin interesó, tras un largo período de silencio:

⁴⁰ Véase <http://www.grancanariaweb.com/cine/edgar/burguera1.htm> para una relación de publicaciones y conferencias de la autora hasta el año 2000.

“De las películas de Edgar Neville nadie hablaba. Nadie las veía. A la joven crítica – dividida entonces entre romanos y moscovitas– le tenían sin cuidado. Edgar volcó su vitalismo en las tierras más insólitas. Descubrió la pintura al óleo. (...) Publicó dos o tres libros de endechas, delgados como lágrimas. El *dandy* llevaba flores a la tumba de su cinismo.” (F. Fernán Gómez, 1995: 256)

La figura de Edgar Neville, diplomático, escritor, guionista, director, pintor... es tan vasta, que pretender abarcar su trabajo en este apartado es tarea imposible. Pretendo solamente bosquejar su memoria cinematográfica a partir del estudio de *Mi calle* (1960), su última película, en la que sintetiza su conocimiento del ámbito cinematográfico tras una interesante experiencia en Hollywood, donde compartió plató con Charles Chaplin y colaboró con Ernst Lubitsh y Harry d'Abbadie d'Arrast. Posteriormente, de su paso por los estudios cinematográficos italianos al acabar la guerra civil, quedaron películas como *Carmen Fra i Rossi (Frente de Madrid, 1940)*, interpretada por la que sería su compañera sentimental (tras un matrimonio fallido con hijos) y musa, la también aristócrata e intelectual Conchita Montes que, aparte de protagonizar un buen número de sus películas, dedicó parte de su actividad creativa a la traducción de clásicos en lengua inglesa o a colaborar con la edición semanal de *El damero maldito* en la revista de humor *La cororniz*.

Comenta Steven Marsh que Neville se encuentra en la encrucijada entre un cine popular y otro de autor por sus influencias internacionales en la confección de sainetes madrileños (S. Marsh, 2006: 42). Influenciado por la tradición de los sainetes de Carlos Arniches, su participación en la ebullición vanguardista de los años veinte con Antonio de Obregón y Juan de la Torre, su adscripción a la “otra” generación del ‘27 (junto con Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Tono, José López Rubio y Ricardo García K-Hito), Edgar Neville se embarca en los años cuarenta en la dirección cinematográfica llevando a la pantalla ambientes sainetescos en los que evoca el pasado “perdido”:

“El encuentro con lo sainetesco se da siempre en un contexto donde confluyen diversas circunstancias: el interés por los ambientes populares y costumbristas, los personajes anónimos que se convierten en tipos para protagonizar sencillas historias cotidianas, el humor –a menudo combinado con el melodrama y la ternura– como eficaz forma de acercamiento a una realidad no siempre agradable y por definición vulgar. Pero, sobre todo, el interés por aproximarse con actitud moderadamente crítica y sin afán trascendente a una

realidad concreta, inmediata y sencilla mediante una fórmula que permite una fácil comunicación con el espectador medio.” (J.A. Ríos Carratalá, 1997: 16)

El cruce entre elementos argumentales lineales y estos elementos extraídos del sainete permiten al cine de Neville la creación de un universo donde la dispersión es la tónica dominante con un fondo de humor no forzado, que satisface la doble función de aligerar la trama y distanciarse del espectador⁴¹. Para Neville, la importancia del guión es extrema y sobrepasa cualquier otro interés en el director, aunque tan sólo en contadas ocasiones hizo las veces de guionista de sus propias películas, delegando el trabajo en profesionales de su círculo íntimo, que incluye una versión de Conchita Montes sobre el trabajo de Carmen Laforet en *Nada* (E. Neville, 1947):

“En España hay poquísimos guionistas. Se pueden contar con los dedos de la mano. (...) Es una pena que los autores dramáticos y los novelistas no hagan más guiones (...) gente con sentido del arte dramático, sabiendo equilibrar una obra, presentar un conflicto, desarrollarlo y concluirlo, sin que la obra sufra desnivel. Sabiendo crear ‘situaciones’, que es lo mejor del cine americano. (...) Es raro que un artista parezca malo en una buena situación y es raro que un artista parezca bueno defendiendo una escena sin pies ni cabeza” (J. Pérez Perucha, 1982: 107)⁴²

Gómez Tarín no duda comentar que “su contradicción de ‘hombre republicano al servicio del franquismo’ se tradujo en constantes roces con las juntas de censura, en las calificaciones otorgadas a sus films y, finalmente, en su decepción, visible en *Mi calle* (1960)” (F. J. Gómez Tarín, 2001: 221). “De formación tan republicana como aristocratizante”, Ríos Carratalá comenta que “Neville nunca ocultó un pensamiento y unas actividades que, sin embargo, algunos especialistas se empeñaron en borrar con el afán de convertir al autor en un personaje políticamente correcto para la España democrática” (J. A. Ríos Carratalá, 2003: 60). Su compañera sentimental, Conchita Montes, no duda su respuesta: “Era un liberal desde la punta del pie, completo y absoluto y, claro, eso no era bien visto en aquel momento” (C. Montes, 1977), opinión que Castro de Paz mantiene al referirse a su trabajo en la trilogía de cine policíaco de los años cuarenta: una “trilogía de talante liberal –auténtico ejemplo de pragmática y calculada distancia” (J.L. Castro de Paz, 2002: 151). La tríada de películas de cine negro

⁴¹ Gómez Tarín, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-edgar-neville.pdf>. Véase también Gómez Tarín, 2001, p. 219-235.

⁴² También citado en Ríos Carratalá, 2003, p. 67.

fueron *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946)⁴³.

El planteamiento de Neville presenta una obra cinematográfica como un todo coherente donde música e imagen se complementan y potencian mutuamente (hecho no demasiado frecuente en la filmografía española de la época), quizá influido por su estancia en California, donde pudo acceder al modo de funcionamiento de los departamentos musicales de los grandes estudios. Su estancia en EE.UU. marcó a Neville tanto a nivel profesional como personal, de forma que cuando tuvo que enfrentarse a la iniciativa privada de producir de sus propias películas, convino en llamar a su empresa Carabela Film, referencia explícita al nexo de unión entre ambos continentes.

Neville fue el autor del libro *Mi calle* (así como del guión literario y técnico de la película del mismo nombre) y cedió los derechos a su propia productora para la filmación de la versión cinematográfica en marzo de 1960: en total, 800.000 pesetas del año sesenta. Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor banda sonora, Parada cobró 45.000, caché más bajo que el que acostumbraba cobrar en los años cuarenta. Pese a que ésa es la cifra que figura en el cuadro técnico, en el presupuesto de Carabela Films figura que se cobraron 15.000 pesetas por los derechos sobre las “canciones y cuplés” y 50.000 pesetas por las labores de dirección y composición –aún así, más bajo de lo esperado en los años sesenta. Con un coste total de 7.953.402,97 pesetas, la película comenzó a rodarse el 25 de abril de 1960, finalizando el 2 de Julio tras haber dedicado nueve días al rodaje de exteriores por las calles de Madrid. Encuadrada dentro del género dramático (con algunas dosis de humor), la cinta se estrenó en los cines Real Cinema y Torre de Madrid el 21 de noviembre de 1960⁴⁴.

Neville plantea a través de un narrador omnisciente (perteneciente al tiempo real), la historia político-social nacional e internacional desde el reinado de Alfonso XIII hasta la década posterior a la guerra civil española, desde la perspectiva de un barrio madrileño, donde se encuentran personajes de diversa índole y procedencia: Julia (Conchita Montes) es la peluquera chismosa, que va de casa en casa peinando a sus clientas del barrio; Petra (Susana Campos) es la doncella de la marquesa –casada con el

⁴³ Para un análisis más detallado sobre las composiciones musicales para esta trilogía, véase Miranda 2009, p.685-700.

⁴⁴ AGA (36/04815).

marqués (George Rigaud), hombre distinguido que adora los caballos— y enamorada de Lesmes (Antonio Casal), el organillero, que gusta de flirtear hoy sí y mañana también con todas las mujeres que se le presentan; Marcelino (Roberto Camardiel), el reparador de acordeones; Rufino (Pedro Porcel), el fabricante de paraguas comunista que tiene un loro que canta el himno republicano; dos niños sin familia que viven con un perro, Reverte; y Pablo (Rafael Alonso), el carnicero, enamorado de la hija de un militar que estudia canto y piano.

La familia Trigo, que vive modestamente aunque poseen una fortuna, está formada por una mujer cascarrabias y dominadora, Doña Virtudes, su usurero marido (Mariano Azaña), su hija Purita (Gracita Morales) —confinada a la estricta observancia de su madre hasta que encuentre marido— y su hijo, Triguitos, familia que aumentará con la llegada de una criada que imita perfectamente el sonido de cualquier ave (Maruja Isbert). Los marqueses tienen un hijo casado y viven con el niño de éste, Gonzalo, al cuidado de una institutriz (Tota Alba) con acento inglés que lo obliga a vestirse de escocés (porque está de moda en 1906) hasta que tenga edad suficiente para llevar traje de marinerito. Petra, por su parte, está esperando un hijo de Lesmes y se cita con él para decírselo, con la esperanza de casarse con él; sin embargo, Lesmes no llega a reunirse con Petra porque sale de fiesta toda la noche con Carmela (Katia Loritz), la hija del astrólogo (Carlos Casaravilla), al que todos acuden para saber lo que les depara el futuro en cuestiones amorosas. Petra va en su busca al día siguiente y lo descubre en su propia boda. Desesperada, se marea tendiendo la ropa en casa de los marqueses y se cae —o se tira— por la ventana, perdiendo el bebé y quedando parapléjica.

La película recoge el atentado de la boda real porque la familia de los marqueses había sido invitada al enlace; de hecho, los hijos de los marqueses fallecen en el atentado y Gonzalo se queda a vivir con sus abuelos. Por su parte, la mujer de Marcelino da a luz un bebé, Fabrizio, para el que su padre tiene grandes aspiraciones —convertirse en ingeniero o en reparador de paraguas— y que espera se convierta en amigo de Gonzalo. Con el paso del tiempo, Pablo consigue casarse con su enamorada y los marqueses contratan a una nueva doncella, Milagritos (Lina Canalejas).

La película se filmó con un único decorado, trabajo de Enrique Alarcón como director artístico, que se supone simula la calle San Pedro, de donde era oriundo José F. Aguayo, jefe de fotografía. El único apoyo extra consistió en la filmación de algunas fachadas y paisajes exteriores y la inclusión de grabaciones de archivo de la boda de

Alfonso XIII y su recorrido por las calles de Madrid, de la Primera Guerra Mundial o de algunas escaramuzas de la guerra civil, entre otras. Con el correr de los años, la calle va sufriendo modificaciones: el suelo de tierra pasa a ser empedrado y finalmente se asfalta, aunque nada más terminarse cada uno de los arreglos –independientemente de la época– se presentan obreros enviados por el ayuntamiento para perforar la calle.

Los personajes infantiles se convierten en adultos y Gonzalo (Adolfo Marsillach) y Fabrizio (Agustín González) se ven enfrentados por los ideales políticos del segundo, del mismo modo que Gonzalo y el hijo de los Trigo se enfrentan por el cariño de Milagritos. Ésta tiene un *affair* con Gonzalo y él le consigue una audición con un importante empresario teatral, puesto que ella desea convertirse en cupletista. Dedicada de lleno a su nueva profesión, se niega a marcharse a América con el hijo de los Trigo, que ha abandonado a su familia porque no aprueban su dedicación a la pintura. En un ataque de ira, prende fuego al teatro donde trabaja Milagritos y el pintor muere en su propio incendio.

Una familia de nuevos ricos llega al barrio, los Peluquistáin; ella adora celebrar *soirées* en casa en las que interpreta *lieder* acompañada por un pianista y él llega a convertirse en ministro del gobierno republicano, aunque huyen a Valencia tras el comienzo de la guerra civil. Fabrizio siente envidia de Gonzalo por su gracia con las muchachas del barrio, con lo que aprovecha las escaramuzas de la guerra para dispararle a sangre fría y matarlo. Al enterarse su padre, Marcelino, sufre un ataque al corazón y muere, al igual que Rufino y el marqués, cansados ya por el paso del tiempo y los achaques. Por su parte, Reme pasa la guerra civil en el prostíbulo vecino y vuelve a casa con aires modernos, fumando y con vestido ajustado por la rodilla, aires que desaparecen tras una temporada en el seno familiar.

Los vecinos del barrio ayudan a Petra para que, en el antiguo local de Rufino, instale una administración de loterías a su cargo. Lesmes vuelve entonces al barrio, ciego a causa de metralla que le alcanzó durante la guerra y ella le perdona, dándole unas propinas por su música. Mientras los vecinos esperan en la calle la llegada del nuevo autobús, Julia y la criada de Reme llegan pregonando que les ha tocado la lotería, con lo que toda la vecindad corre a subirse al autobús para ir a cobrar las ganancias, aunque el conductor los obliga a bajarse porque tanto peso puede causar un accidente. Al marcharse, el autobús se atasca en el famoso socavón de las obras de la calle, con lo

que los vecinos ayudan al conductor a salvar el obstáculo, símbolo de la unidad que han logrado a base de las dificultades.

Ríos Carratalá encuentra *Mi calle* una película desigual, donde sobra parte de la lectura ideológica que propone el director: “los aciertos costumbristas quedan a menudo eclipsados por una interpretación ideológica y política del pasado inmediato (...) en términos un tanto burdos” (J.A. Ríos Carratalá, 2003: 65). Lo que no puede negarse es que, siendo estrenada en 1960, la cinta tenía que cumplir necesariamente las expectativas de la censura, con lo que una postura ideológica opuesta al régimen anularía cualquier posibilidad de estreno de la cinta, habida cuenta de que la revista *Film Ideal* no ponderó en exceso esta última obra de Neville: “Al llevar las cuartillas al cine, sólo queda flotando la nostalgia, el desgarró pequeño burgués, la anécdota ínfima que tiene toda esa gracia sentimentalona y pícaro que tan bien maneja el buen escritor como mediocre cinematografista”⁴⁵. Gómez Tarín no duda en presentar la última cinta de Neville como:

“Un testamento cinematográfico de Neville, con una pormenorización temporal que avanza a lo largo de más de sesenta años, incorporando a sus tipos habituales y significando a doble nivel (excelente la utilización del *collage* con documentales reales). La calle como algo querido y entrañable, el lugar de la experiencia, desde el viaje iniciático, pero también la calle como microcosmos ejemplarizante de un mundo (el social, el metropolitano y el nacional) reflejado en un simple bache incapaz de ser eliminado.” (F.J. Gómez Tarín, 2001: 234)

Castro de Paz, por su parte, insiste en señalar la importancia de la cámara en el trabajo de Neville, pasada por alto por la mayoría de críticos, incluyendo en el montaje planos grupales y generales formados por personajes populares y solidarios:

“Esa cámara popular –tan desconocida en su trabajo y maltratada por la crítica– no olvida que el cine es un arte de tamaños, distancias y posiciones, y la significativa fragmentación del espacio o el recurso puntual al plano/contraplano o al punto de vista subjetivo –más cargados de sentido, si cabe, dado su escaso uso en el texto– nos sitúa ante un cineasta que concede el justo valor a cada encuadre.” (J.L. Castro de Paz, 2002, 162)

Neville opta por las composiciones de Parada para la que sería su última película ¿Por qué? Pese a la amistad que les unía, desde *La vida en un hilo* Neville había optado

⁴⁵ F. Martialay, *Film Ideal*, nº 61, diciembre de 1960. Citado en Pérez Perucha, 1997, p. 488.

por una larga colaboración con Muñoz Molleda –iniciada ya en 1942 con *Correo de Indias*– y alguna puntual con José Ruiz de Azagra o Gustavo Pittaluga. Neville eligió trabajar con Parada una única vez (su último trabajo como director), para lo que puede considerarse síntesis de su obra cinematográfica, con continuas referencias nostálgicas al Madrid que tanto le interesó. Tal vez la gran capacidad creadora de temas de Parada, que en esta época gozaba ya de una gran reputación en el musical y la revista, convenciese a Neville; no debe obviarse que Parada incluyó en esta película tres canciones diegéticas que obtuvieron gran éxito en la época. Véase el cuadro de colaboraciones musicales de Neville en largometrajes, donde se aprecia la importancia que éste le confirió a la música en cada una de las intervenciones según el carácter o temperamento de la película, con nombres como Eduardo Toldrá, Gustavo Pittaluga o el mismo Rodolfo Halffter:

Película	Año	Compositor
<i>Yo quiero que me lleven a Hollywood</i>	1931	Luis Patiño
<i>La traviesa molinera</i> (colaborador)	1934	Rodolfo Halffter
<i>Do re mi fa sol la si o la vida privada de un tenor</i>	1935	Jacinto Guerrero
<i>Rumbo al Cairo</i>	1935	Jacinto Guerrero (dirección de Jesús García Leoz)
<i>El malvado Carabel</i>	1935	M. Gurlitt (rumbas del maestro Demos)
<i>La señorita de Trevélez</i>	1936	Rodolfo Halffter
<i>Santa Rogelia</i>	1939	Federico Moreno Torroba Giovanni Fusco
<i>Frente de Madrid</i>	1939	Enzio Carabella
<i>La muchacha de Moscú</i>	1940	Edgardo Carducci
<i>Verena</i>	1941	Manuel L. Quiroga (canciones Rafael de León)
<i>La parrala</i>	1941	Manuel L. Quiroga (canciones Rafael de León)
<i>Correo de Indias</i>	1942	José Muñoz Molleda
<i>Café de París</i>	1943	José Muñoz Molleda
<i>La torre de los siete jorobados</i>	1944	José Ruiz de Azagra
<i>La vida en un hilo</i>	1945	José Muñoz Molleda
<i>Domingo de carnaval</i>	1945	José Muñoz Molleda
<i>El crimen de la calle de Bordadores</i>	1946	José Muñoz Molleda
<i>El traje de luces</i>	1946	José Muñoz Molleda
<i>Nada</i>	1947	José Muñoz Molleda (sardanas Juli Garreta Arboix)
<i>El marqués de Salamanca</i>	1948	José Muñoz Molleda
<i>El señor Esteve</i>	1948	Jesús García Leoz Eduardo Toldrá
<i>El último caballo</i>	1950	José Muñoz Molleda
<i>Cuento de hadas</i>	1951	José Muñoz Molleda
<i>Duende y misterio del flamenco</i>	1952	Albéniz, Granados, Chueca, Soler y flamenco popular
<i>El cerco del diablo</i>	1952	Jesús García Leoz

<i>Novio a la vista</i>	1954	Juan Quintero
<i>La ironía del dinero</i>	1955	Jesús Muñoz Molleda (episodio francés Paul Misraki)
<i>El baile</i>	1959	Gustavo Pittaluga
<i>Hola Robinsón</i>	1959	Gerard Calvi
<i>Mi calle</i>	1960	Manuel Parada

Al contrario de lo que comenta Peña López, no creo que en *Mi calle* la música contribuya a “la marginación e inmensa desolación de sectores de la población popular, supervivientes en el tejido urbano de la capital de un primitivo folklorismo rural y provinciano trastocado en esperpento por la trama de la gran ciudad” (C. Peña López, 1998: 90)⁴⁶. Desde la música del omnipresente organillo, imprescindible en la filmografía de Neville, pasando por el acordeón de Marcelino y los cantos de la vecindad o del loro, que interpreta renqueante el himno de Riego, la calle de la película está plagada de alusiones musicales diegéticas que potencian el presente filmico y lo separan de los bloques estructurales, que conducen la acción y tienen un efecto más cosmopolita.

Parada propone una banda sonora donde establece una clara diferenciación entre bloques diegéticos y no diegéticos que, no obstante, forman una urdimbre que facilita los intercambios entre ambas partes. Parada escribe, junto con Neville, 4 canciones para cantante femenina, una de las cuales no aparece en la versión definitiva: *¡Hoy en tus labios...!*, que incluía la organología clásica del maestro en secciones de viento madera y metal y cuerda junto con acordeón, celesta y vibráfono, escrita en re/Fa/Do, probablemente para una escena de Milagritos, ya dedicada a su actividad en el mundo de las varietés. Las otras canciones, la *Balada de Madrid* (interpretada en los créditos de inicio por Naty Mistral), *Tomás, Tomás y Amor márchate de mí* (ambas interpretadas por Lina Canaleja en el papel de Milagritos) estructuran el avance temporal en el devenir del barrio, subrayan la importancia de Madrid como eje generador de la película y evidencian más adelante en la figura de Milagritos la importancia de la revista en esta producción.

Neville pretende, al igual que en el resto de sus producciones ambientadas en la capital, que la música articule significados coherentes y coetáneos al desarrollo de la acción política en la vida de los integrantes de la calle marileña. La importancia de la música se constata en la aparición (en repetidas ocasiones) del acordeón de Marcelino o el organillo de Lesmes, que interpretan reiterativamente versiones diegéticas o

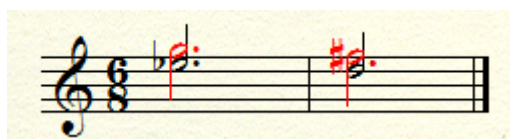
⁴⁶ Citado en Castro de Paz, 2002, p. 156.

extradieéticas del tema de la *Balada de Madrid*. El interés del formato extradiegético radica en la importancia del “colorido local” que impregna todo el barrio y lo sitúa en el mapa con ese sabor madrileño que tanto disfrutaba el director de la película, que se intuye y no se expone a la cámara y rebasa los límites del plano filmico propuesto por las apariciones diegéticas de la música.

Los bloques no diegéticos los he dividido en dos apartados: por un lado, aquéllos compuestos por Parada con temas originales para la película; por otro, bloques musicales que acompañan el avance de la acción, que ilustran cambios socio-políticos de la situación internacional. En el primer caso, suelen asociarse con personajes concretos y cumplen en muchas ocasiones una función metatextual, influyendo o ilustrando el carácter psicológico de los personajes y su recepción por la audiencia, o completando la presentación de temas como el de la balada en sus apariciones diegética/extradiegética en el organillo. En cuanto a los bloques del segundo grupo, los considero música pre-existente, puesto que no aparecen entre los originales del compositor y las imágenes pertenecen a archivos del No-Do, que emplea el *mickeymousing* (trote de caballos, estallidos de guerra,...) y ritmos característicos de la *belle époque*.

Parada, en colaboración con Neville, presenta ya en la cabecera una composición suya de gran éxito, la única canción de la película en formato no diegético en su primera aparición, la *Balada de Madrid*, interpretada por Naty Mistral. Resulta muy interesante la aportación de los créditos de inicio, para los que Neville optó por la filmación de lugares típicos madrileños, desde el Manzanares hasta los tejados del Madrid de los Austrias, que tanto interesó al director y se reflejó en sus películas de los años cuarenta. Parada emplea para la instrumentación de la cabecera, además de las secciones de viento, cuerda y percusión típicas, el arpa, la celesta, el vibrafón, el acordeón y una sección de timbres. Es obvia la idea de “color local” que transmite el acordeón, aunque pudiera parecer innecesario a primera vista el empleo de los restantes instrumentos. Sin embargo, sus sonoridades destacan cuando la cantante mantiene la voz al final de cada fraseo en notas largas, lo que confiere al inicio de la cinta un aura de situación mágica, etérea y, sobre todo, nostálgica del Madrid de esa época que tanto añoraba Neville y que se revela en los cuatro primeros compases instrumentales a modo de introducción.

Esta idea de nostalgia aparece también latente en la tonalidad de Sol, que pivota entre los modos mayor y menor, donde abundan los acordes de tónica con 6ª añadida. De hecho, aunque la partitura se mantiene durante los primeros 18 compases en el modo mayor (*Tranquilo*), Parada resuelve muchas situaciones armónicas en la tónica minorizada. Esta condición de inestabilidad, proclive a la melancolía, se vuelve patente en el cambio a sol, con un tempo *Poco más movido* que, no obstante, cuando la letra de la canción y las imágenes muestran la cadencia más pausada de las parejas por el Manzanares durante el fin de semana, ilustra los carruajes de caballos paseando por la Castellana. Un escueto cambio a Sib da paso a la intimidad de las callejuelas del Madrid de los Austrias y resuelve en un Sol final en *ritardando* cuando la pareja llega al portal de la casa, antes de volver a recordar los compases en *Tranquilo* del comienzo del número, concluyendo en un acorde de V/I**b**, que marca el vibráfono y separa el número del siguiente bloque narrativo. El vibráfono marcará el cambio de tempo en la película o, lo que viene a ser lo mismo, sus situaciones argumentales. Mediante un par de acordes, Parada señala el cambio de escenario y se adivina una nueva situación (en general, cómica) que protagoniza la calle.



Ejemplo 6.39. Acordes del vibráfono que dan paso a la primera escena

Los arpeggios ascendentes y descendentes en semicorcheas que propone el arpa, y los motivos en acordes marcados y “vibrantes” tanto del vibrafón como de la celesta, de carácter acéfalo y masculino, potencian la idea de un Madrid místico y añorado que se resuelve accesible en el presente del público de 1960 a través de los números diegéticos y extradiegéticos que interpretan los personajes en las diferentes etapas de la historia de la España de Neville. La alusión a lo sobrenatural que potencian estas sonoridades supone a nivel musical un regreso a la trilogía de policíacos que Neville dedicó a Madrid en los años cuarenta y que bebía del cine silente de terror reflejado en *La torre de los siete jorobados* (1944). Sin embargo, las planos en imagen muestran la irreverencia de Neville a las normativas impuestas y no duda en exhibir parejas por la vereda del Manzanares o arropados por la oscuridad de un portal para dedicarse besos apasionados y arrumacos. La evolución que se aprecia en esta última obra nevilliana,

donde el director vuelve al universo mágico propuesto por la música con un acercamiento en clave dramática diferente, revela el genio extraordinario de un director incomprendido en su época que todavía hoy no se aprecia en su última película.

El ai-re ma-dri - le - ño, fino, sutil y perfu - ma-do. quea la ciu-dad en - vuel - ve
 7 con un tenblor de ena-mo - ra - do. Es de cristal el ai - re, el cie-lo-a-zul y trans - pa - ren - te
 13 y to-do sa-bea - mo - res por-quees a - bní sen-ci-lla - men - te.

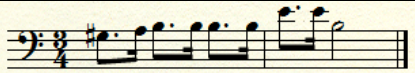



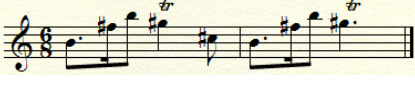
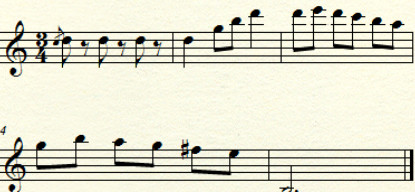
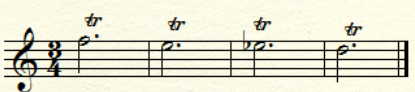
Ejemplo 6.40. *La balada de Madrid*

La *Balada de Madrid* aparece en multitud de cortes no diegéticos en escenas costumbristas de la calle, entremezclada con ritmos bailables –españoles o no, pero asumidos como propios– que evolucionan con el tiempo filmico y que ayudan a caracterizar a los personajes al comienzo de la película. La interesante cantidad y variedad de ritmos de diversa procedencia, asimilados en el contexto de la película, me sugiere un acercamiento del trabajo de Parada/Neville al sainete lírico de finales del XIX. Parada, que ya había puesto música a versiones filmicas de clásicos zarzueleros (véase 5.3), no duda en incluir mazurcas, pavanas, pasodobles, chotis o valsos junto con números arrevistados y cuplés en un entramado musical donde la narración diegética/no diegética se difumina, colaborando en un proceso de hibridación donde cobran aún más importancia los bloques estructurales no diegéticos y que analizaré luego con mayor detenimiento. El trabajo de Parada en esta película se entiende desde su participación en *La revoltosa* –para la construcción de los bloques no diegéticos, por la interesante inclusión de ritmos de la zarzuela de Chapí en los bloques narrativos–, aunque en este caso el compositor trabaja de una forma mucho más sofisticada debido a la importancia de la dirección de Neville.

Tras la seductora propuesta audiovisual para los créditos de inicio, Parada alarga el empleo del tema principal de la *Balada de Madrid* en formato narrativo al presentar a

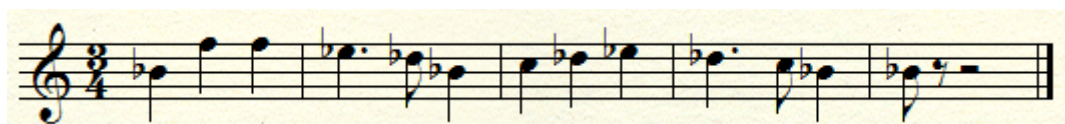
Capítulo 6. Resistencia

la protagonista principal de la película, la calle, a través de sus personajes más emblemáticos mediante un narrador que permanece invariable con el paso del tiempo: Blas (el sereno), Marcelino (el acordeonista), Rufino (el paraguero), el marqués, los golfillos y su perro, el niño vestido de escocés con la institutriz, Pablo (el carnicero) y su tiple enamorada, las fulanas, Julia (la peluquera) o los señores Trigo. Todos ellos aparecen caracterizados mediante una serie de ritmos y peculiaridades musicales diferentes que sintetizo en el siguiente cuadro y que apoyan mi interpretación de la película como una zarzuela desde el inicio:

Minutaje	Personaje	Forma/Ritmo	Tonalidad	Tema/Características musicales
3:26	Blas	Mazurca	Mi	
3:52	Marcelino	<i>Moderato</i> , 4/4	mi-Do-La	Balada de Madrid en acordeón y maderas
4:22	Marqués	Pavana	Mi	
4:33	Rufino	<i>Allegro</i> , 3/4	do#-Mi-Sol	
5:25	Golfos	<i>Movido</i> , 4/4	si-Si	
5:35	Escocés	6/8	Si pentatónica re pentatónica Mi si	
5:56	Pablo	Vals	Sol	
6:17	Paulina			

6:35	Fulanas	<i>Andante</i> , 2/4	Do	
6:58	Julia	<i>Allegro</i> , 3/8	Do-Solb-Sol-Do	
CORTE ESCENA				
12:51	Lesmes	2/4	-	<i>Balada de Madrid</i> en organillo (diegético)
13:02	Petra			
CORTE ESCENA				
17:13	Trigo	<i>Allegro</i> , 2/4	Re-Fa-Sib-Fa-pentatónica Fa	
CORTE ESCENA				
18:32	Petra y Lesmes	2/4		<i>Balada de Madrid</i> en organillo (diegético)

La presentación de los personajes se cierra con la vuelta de Petra, tras su charla con Lesmes, a casa de los marqueses. A la entrada se encuentra con Marcelino, quien le indica que una mujer con una pandereta vestida de gitana (a la que llaman la “tonta de la pandereta”) está en la calle bailando y danzando, lo que sirve de excusa para mostrar en trompetas la vida alegre del barrio desde primera hora de la mañana, y presenta de forma humorística a un antiguo soldado borrachín que frecuenta la taberna al grito de “¡Viva Garibaldi!”.



Ejemplo 6.41. Tema de la tonta de la pandereta

La partitura inicial incluía un bloque musical gracioso en 3/8 después de la presentación de Julia para unos planos de la taberna, así como un ritmo de habanera para la presentación de Petra en Do, que finalmente se sustituyó por el tema de la *Balada de Madrid* en el organillo de Lesmes en dos ocasiones. Este número de habanera proponía un ritmo escondido de 5/8 que Parada desdibuja en un tresillo encajado a tempo. Estas escenas iniciales incluyen diálogos con un toque surrealista entre los diferentes personajes, tan del gusto de la “otra” generación del ‘27, como el de los dos golfillos, que observan atentos al perro robándole chuletas a Pablo mientras éste intenta coquetear con Paulina:

Pablo: *Os advierto que como vuelva a ver ese perro por aquí lo descuartizo y lo vendo como cordero.*

Capítulo 6. Resistencia

Golfo 1: *Eso cuénteselo a él. El perro no es nuestro.*

P: *¿Y de quién es?*

Golfo 2: *¡Bah! De nadie. Es un perro que tiene perro.*

P: *¡Y vosotros no tenéis vergüenza!*

G 1: *De la que nos sobra le guardaremos algo p'al domingo.*

[Los golfos se marchan y llega Julia]

Julia: *¿Qué le han hecho esos golfos?*

P: *Nada, eso, que son unos golfos.*

J: *¿Es que le han faltado?*

P: *Que me han “robao” una chuleta.*

J: *¡Uy! Eso le pasó a nuestro padre Adán y sacó novia.*

Las diferentes presentaciones y variaciones del tema de la *Balada de Madrid* muestran la evolución de la vida de la calle. Así, tras una concisa exposición de los personajes desde la mañana, el sereno reaparece en la noche para despedir a los ciudadanos. El tema de la balada regresa entonces en violoncellos, mientras la flauta y el resto de la cuerda proponen un contramotivo basado asimismo en las notas iniciales del tema con un sentido repetitivo en semicorcheas, que calma la vitalidad presentada durante el día y sugiere actividades “menos recomendables” para la vida nocturna del barrio en la taberna, donde los asistentes buscan refugio al calor del cante flamenco (24:39). No es de extrañar la presencia del flamenco en esta película (las escenas de cante en tabernas también eran muy frecuentes en zarzuela chica, como *La verbena de la Paloma*, de Bretón) ni su carácter “pecaminoso”, puesto que ya en los primeros minutos Julia le insinúa a la marquesa haber visto al marqués asistir a una función de cante flamenco en el Café del Brillante. El propio Lesmes, que se encuentra en la taberna acompañado de Carmela, la hija del astrólogo, no acude a su cita al café con Petra por asistir a este espectáculo y exige silencio ante la actuación del gitano, que la cámara refuerza con planos medios del hombre, mostrando con todo detalle sus facciones, arrugas y gestos. Neville advierte, con exclamaciones del estilo “¡Olé, quién canta gitano puro!”, la inclinación de las clases altas de la época por un género con ciertas connotaciones transgresoras y que fue dignificado por la generación de ‘27 como estandarte nacional, forma de vida que Neville había retratado en su aclamada *Duende y misterio del flamenco* (1952).

El tema de la balada aparece en formato no diegético en un sinfín de números, sobre todo en la primera mitad de la película y hacia el final de la misma, reforzando así

su importancia como soporte aurático de las actividades sociales de los protagonistas, que se intercalan –como se ha visto– con sus apariciones diegéticas a través del organillo de Lesmes y el acordeón de Marcelino, contraponiéndose asimismo a los bloques narrativos con imágenes de archivo que muestran el desarrollo político internacional. El tema de la balada en formato narrativo en la orquesta propone, en cada una de sus apariciones, avances temporales en la vida de la comunidad, mientras que el formato diegético/extradiegético ilustra el estatismo propio de la tranquila vida del barrio.

Entre las apariciones narrativas del tema, destaca la vuelta a la “normalidad” en el barrio tras la conmoción ciudadana por el atentado de la boda real, presentando imágenes de archivo del período de la *belle époque*, guerras (42:53) y la pasión de Madrid por sus toreros Joselito y Belmonte (44:15) al tiempo que la ciudad crece y se moderniza. Los personajes retoman el pulso al tiempo que se adoquina el piso de la calle con el tema de la balada en la orquesta (44:30) en Mib y 4/4, destacando un interesante III/III que se repite en dos ocasiones y alguna dominante secundaria sin resolver que ayudan al narrador a “poner al día” a la audiencia sobre los avances en la vida de los protagonistas, con sus esperanzas y sueños.

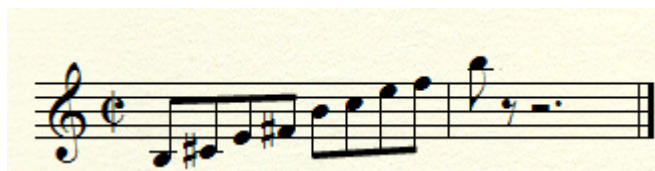
La aparición del primer coche en el barrio, que sustituye al carruaje tirado por los adorados caballos del marqués, se acompaña del tema de la balada mientras la imagen presenta al pequeño Gonzalito convertido ya en adulto (54:58). Lesmes hace las veces de chófer mientras Petra, en su silla de ruedas, lo observa desde la puerta de la tienda de Marcelino. La orquesta propone una nueva versión del tema en Sol y refuerza la sensación nostálgica ante la desaparición del antiguo modo de vida, de nuevo con acordes de III/III y IIb/V, finalizando en un II grado mientras Petra persiste, ensimismada, en el recuerdo de Lesmes desde su silla de ruedas.

El tema de la balada vuelve a escucharse, tras un amplio período de tiempo caracterizado por el empleo de números diegéticos, tras el final de la guerra civil y sus consecuencias en la vida del barrio en los años siguientes, como la llegada de la falda corta o el cambio de la taberna por la cafetería Oklahoma. El tema de la balada ilustra el cambio generacional, patente en la relación entre el hijo mayor de Pablo y la hija de Carmela, protegida de la marquesa (1:25:40). Los jóvenes muestran indumentarias más modernas, ella una cintura muy marcada a la luz del sol, mientras suena el tema a ritmo

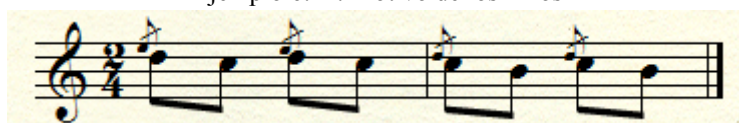
de bolero en oboes, violines 1º y violas en do, con un ritmo muy marcado en el piano, ya anticipado también por la cuerda.

La última aparición del tema de la balada viene de la mano de Lesmes, ciego a causa de la metralla, lo cual le obliga a volver a su antiguo empleo de organillero (1:26:33). Esta aparición, casi al final de la cinta y en formato diegético, ilustra la inmovilidad social pese a los avatares políticos, históricos o sociales, mientras Petra le da una limosna.

Entrelazados con el tema de la balada, auténtico protagonista musical del barrio y, por extensión, de la película, aparecen otros dos motivos importantes con continuidad en la cinta: el motivo de la desolación de Petra ante la indiferencia de Lesmes y el motivo de los niños, ambos enraizados e interdependientes del tema de la balada. El primero se presenta en tres bloques a causa de la situación de Petra, embarazada y sabiendo que Lesmes se ha casado con otra. Por otro lado, los niños corren una suerte parecida y entrelazan su destino musicalmente con el de Petra en dos ocasiones, puesto que su único amigo, el perro, ha sido capturado por el perrero y será conducido a una muerte segura si no consiguen el dinero para su liberación. Los niños, desesperados al no encontrar a Reverte (el perro), le preguntan a Julia (29:30). La música propone el motivo de los niños, 3 compases en *Allegro* con un ritmo gracioso en 2/2 formado por 4 notas (si-do#-mi-fa#) que se repiten en sentido ascendente formando grupos de 4 corcheas, finalizando con un trino en violines 1º y acorde en trompas a modo de llamada de Reverte. El carácter alegre de la música permite a la audiencia intuir un final feliz, algo que no ocurre en el caso de Petra, que busca por las calles de la zona a Lesmes. Aparece entonces el motivo de la desolación, 6 notas diferentes (re-do#-si-la-sol#-fa#) en grupos de dos corcheas en compás de 2/4 con indicación agógica *Lento y triste* que Parada presenta en mi, con una armonía basada en el acorde de tónica con 6ª añadida.



Ejemplo 6.42. Motivo de los niños



Ejemplo 6.43. Motivo de la desolación

Tras asistir sin esperárselo a la boda de Lesmes (musicada en formato extradiegético), Petra está desesperada ante su situación, puesto que pensaba que Lesmes asumiría su paternidad. Mientras tanto, los niños convencen a Gonzalito de que los ayude a encontrar dinero para la fianza: Petra les da 5 pesetas y corren raudos a vender el traje de escocés de Gonzalito para acabar de recaudar el dinero (33:44). Los temas musicales continúan entrelazándose: uno humorístico, el otro dramático, y ambos conducen a Petra a un terrible accidente tras haberse “caído” por la ventana mientras tendía la ropa, a la vez que la mujer de Marcelino se encuentra dando a luz a Fabrizio (36:53). A lo largo de estas escenas se intercalan ambos motivos, mostrándonos las dos caras de la moneda; Neville propone, al igual que ya hiciera en *La vida en un hilo* (1945), una idea carnavalesca de la sociedad, dependiente del azar y el destino, que mueve los hilos de la vida de los protagonistas en una historia donde los personajes gustan de vestirse, revestirse y volverse a adornar con ropajes y códigos morales acordes a los dictámenes de la ética del momento.

Steven Marsh toma prestado de Bajtin para el análisis de *La vida en un hilo* el concepto de “carnaval”, dada su condición de muerte de lo viejo y nacimiento de lo nuevo, inversión y reemplazo de cosas por sus opuestos, y describe ese carnaval en concepto de segunda oportunidad, que promueve el aspecto dinámico de “hibridación” en la película (S. Marsh, 2006: 53-54). Este concepto bien podría utilizarse para el análisis del resto de la filmografía de Neville, comenzando por *Domingo de Carnaval* (1945); en este caso, yo propongo este concepto carnavalesco bajtiniano para explicar la hibridación que aparece en *Mi calle*, donde los cambios de escenario vienen definidos por la inclusión de imágenes de archivo (probablemente influencia de los años de guerra, durante los cuales Neville se dedicó a la filmación de documentales) que eliminan la elipsis temporal y añaden al concepto de “otredad” una idea carnavalesca con unos káiseres de uniforme y casco, unos príncipes engalanados para su boda de principios de siglo XX o unos soldados con gorros legionarios durante la guerra civil.

En este contexto, Parada emplea bloques estructurales que ilustran estas imágenes y colaboran en el cambio de escenario, permitiendo la mezcla de personajes ilustres y populares, noticias de carácter internacional y chismes del barrio, en una interesante armonía de contrarios con un sugestivo nexo de unión: la desilusión política, con la que Neville ironiza a través del loro que canta el himno de Riego, las vacías obras

de Marx, el escondite del dinero del señor Trigo que no duda en sustituir las tapas por las de Santa Teresa con la llegada del franquismo. Neville juega con el tiempo como ya hiciera en *La vida en un hilo*, donde un tren simula el avance por espacios temporales paralelos, mientras en *Mi calle* ese barrio se convierte en las diferentes estaciones por las que transitan sus personajes hasta bien entrados los años cincuenta.

Neville estudia esta idea de la carnavalización de la sociedad a lo largo del tiempo, presentando las modificaciones que sufre la calle y sus habitantes. La música se convierte entonces en elemento imprescindible para satirizar situaciones concretas donde Neville literalmente “disfraza” a sus personajes sin por ello dejar de identificarse con las gentes del barrio. El director presenta con gran dosis de humor bodas, carnavales o *soirées* y sintetiza toda su obra y su mensaje en un corolario: la condición humana es una constante que rebasa los límites espacio-temporales y para la que el uso de máscaras no consigue disimular su naturaleza, incólume en el tiempo.

Neville presenta dos bodas en esta película, cercanas en el tiempo real, aunque separadas por una generación de personajes, los niños, que ya han crecido junto a los problemas políticos internacionales tras la gran guerra: por un lado, la boda de Lesmes (31:48); por otro, la de Pablo con Paulina (55:10). En el primer caso Petra, desesperada en busca de Lesmes, descubre al doblar la esquina que éste acaba de casarse. La música acentúa el dolor de la protagonista, a la que venía acompañando el motivo de la desolación y que ahora se transforma en un número de charanga extradiegética que carnavaliza la situación. Lesmes, el organillero, aparece ataviado con traje solapa de 3 botones, camisa blanca con el cuello almidonado y clavel blanco, mientras su esposa luce una espectacular mantilla española, un bouquet de claveles blancos y ambos saludan a los asistentes congregados a las puertas de la iglesia desde un carruaje tirado por caballos. Entre la multitud no faltan bombines ni mantillas e incluso algún pañuelo chulapo y el propio Lesmes –de pie en el carruaje– saluda a los invitados como si de un torero se tratase, mientras la música presenta un ritmo incesante del tambor de feria que ridiculiza toda la situación.

Nótese la importancia de que este bloque musical sea extradiegético. Petra, acompañada por la tristeza de su motivo musical no diegético, se percata de la música de charanga (confirmándose así su carácter extradiegético) y es testigo de la boda. El motivo de la protagonista sólo hace referencia a su condición personal y crea un aura de intimidad en torno al personaje; sin embargo, el cambio extradiegético implica a todo el

gracioso del número musical, escrito en Sol en tiempo de pasodoble, articula el calor de la gente del barrio, su unidad y amistad, de nuevo ante una situación de alegría: cupones premiados de lotería vendidos por Petra a la comunidad, y recuerda por enésima vez, gracias a un socavón en el asfalto de la calle, que los problemas en grupo son menos problemas.

El esperpento de las bodas da paso al carnaval de la calle (56:38), con un Don Florentino travestido y con careta que recuerda la anterior película de Neville, *Domingo de carnaval* (1945), donde éste presentaba unos cuadros (con entierro de la sardina incluido) que parecían tomados de las pinturas de Solana. En este caso, Neville filma el fervor popular de las gentes acompañado de un bloque musical en Sol y 4/4 que articula el sentimiento de fiesta.



Ejemplo 6.45. Tema del carnaval

La música cede en volumen para intimar con el vecino Don Florentino, al que todo el mundo reconoce pese a su disfraz. Metáfora de la perseverancia de la condición humana, Parada propone un ritmo de 6/8 en Do, plagado de dominantes secundarias y con el IV minorizado, que articula el sentimiento de impotencia de Florentino ante su incapacidad para pasar desapercibido entre sus vecinos, mientras el ritmo incesante de corchea con puntillo, semicorchea y corchea constatan una y otra vez el reconocimiento de Rufino, Marcelino y hasta de una niña pequeña, ante lo que Florentino se rinde y vuelve a casa. Neville propone una nueva versión del carnaval en los años cincuenta ante el asfaltado de la calle, la muerte del viejo militar y el perro Reverte y, sobre todo, la llegada de la falda corta, que “*había subido el nivel de vida*” (1:06:33). La nueva situación social – también económica y cómica– permite a Parada el empleo de ritmos jazzísticos en este único bloque musical en Sib, con acordes de I, V y V/V mientras Fabrizio persigue a las muchachas del barrio y Gonzalito consigue salir con ellas. La calle se transforma, sus gentes vuelven a disfrazarse con la moda de la época e impera un nuevo sistema político, pero los problemas personales siguen siendo los mismos. De

nuevo, Parada recurre al humor para permitirse el empleo de ritmos “modernos” que hasta entonces sólo había utilizado en la comedia.



Ejemplo 6.46. Motivo “moderno” en trompetas y tema en violines

Las niñas dejan de llamarse Libertad para asumir el nombre de Manolita, y Madrid continúa con “una poesía humilde y verbenera sin perder su gracia característica”. En este contexto, siempre desde el humor, Neville dibuja la nueva situación de la mujer, supuestamente más “liberada”, con el ejemplo de Purita Trigo que, tras haber pasado la guerra civil en un prostíbulo, vuelve a casa fumando y con un vestuario renovado. Ahora la mujer sale “sola” a la calle, luce sus curvas con esas faldas más cortas y marca el talle mientras el marido trabaja (1:24:18). Parada, tras un trémolo en flautín, flauta y violines de 7 compases, que acompaña al carrusel dando vueltas (metáfora visual del paso del tiempo), propone en Do un gracioso bloque en el que clarinetes y fagot llevan un tema contestado por las trompas: tema distendido y, no obstante, atento a la moralidad (o su falta). La doble moral de la sociedad se perfila en esta escena en la que las trompas ejercen una presión arrolladora sobre las maderas a través de un número musical que acompaña a unas imágenes que presuntamente articulan una idea de permisividad. Un grupo de letras luminosas hacen propaganda calle abajo del producto Sulfán y un hombre disfrazado con la letra F sale del grupo cuando descubre a su mujer, muy arreglada y sola por la calle:

F: *Te he dicho que no salgas con ese traje. En cuanto me meto en la F no “pues” aguantar en casa.*

Ella: *He ido a casa de mi hermana.*

F: *¿A casa de tu hermana? ¡Mentira! Tú lo que eres es una...*

E: *¡A ver si te cambio de letra!*

F: *¿A quién? ¿A mí?*

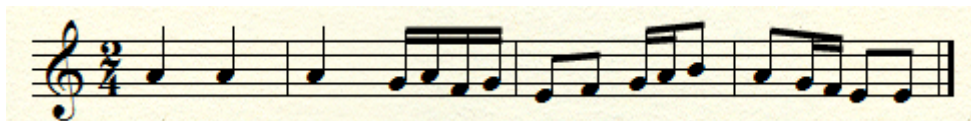
E: *Además... ¿Qué quieres que haga si no tengo otro?*

F: *Pues si no tienes otro, te quedas en casa. Ya sabes que ese vestido no me gusta.*

E: *Vaya, pues si éste no te gusta me compras otro. ¡Pero me lo compras tú!*

[Se acerca la letra L]

L: *Vamos, Toribio, a la profesión...*



Ejemplo 6.47. Tema de las letras en fagot y respuesta en trompas

El cambio del papel de la mujer se hace evidente cuando la nueva generación asume el protagonismo en la película. Gonzalito, Fabrizio, Triguito y la doncella Milagritos adquieren un papel activo y sexualmente más directo en la pantalla. En contraste con la solterona Julia o la sumisa Petra, la nueva Purita no duda en vestirse moderna y hablar con las prostitutas. Mientras la señora Peliquistáin, la mujer del ministro, es ridiculizada cuando cantaba *lieder* (*El pajarito*) en sus *soirées* domésticas, acompañada de un delicado piano (1:16:24), la calle ve cómo Milagritos proclama a los cuatro vientos que quiere dedicarse al mundo de las variedades y no depender de un hombre. Julia la peluquera no duda en comentarle a la marquesa cuando acude a su casa a peinarla (44:58):

Julia: *En el café del Brillante, donde antes había flamenco, ahora hay cupletistas. Ya habrá oído usted los cuplés.*

Marquesa: *En el patio de esta casa no se oye otra cosa desde por la mañana hasta por la noche... La criada de los del segundo va a hacer carrera. Y no digamos nada de esta Milagritos que tengo yo en casa, que se los sabe todos.*

J: *El señorito Gonzalo anda ya polleando por ahí, ¿eh?*

M: *Es lo natural, está en la edad.*

J: (...) *Hoy los hombres tienen la vida fácil. Como la mujer se ha emancipado...*

M: *¿Se ha emancipado? ¿Y en qué consiste eso, Julia?*

J: *Pues... en que se han "quitao" el corsé. Ellas se van con los hombres sin llevar al hombre al "lao". La hija del astrónomo (...) anda por ahí arrastrando coche...*

M: *¡Ah, vamos! Ya comprendo lo de la emancipación.*

J: *Sí, es amiga de una que baila en el Trianón danzas orientales y que sale con una de esas... ¡uuuy!*

M: *¿No será la Matahari?*

J: *La misma. Vive en el Palace. Toda esa gente vive en el Palace.*

La argumentación de Julia se ve interrumpida por los cantos de Milagritos, que faena por la casa mientras canta cuplés. Podríamos señalar como momentos claves en la película dos escenas en las que la música diegética tiene todo el protagonismo: la escena

en la que Milagritos canta un número musical “a turnos”, secundada por las mujeres de la vecindad mientras tienden la ropa en el patio de luces (48:46); y la escena en que la doncella actúa para Gonzalito con un número (1:01:27) que acaba en el ropero con una actitud más que cariñosa de ambos mientras buscan un disfraz para que ella lo utilice en su audición.

Para la secuencia del patio de luces, Parada compone una pieza musical titulada *Tomás, Tomás* en un aparentemente anodino Do, muy chulapa, donde las mujeres hablan de un supuesto novio. En el manuscrito original, el compositor incluía 5 compases de prólogo orquestal, aunque en la versión definitiva Parada introduce el acompañamiento una vez que Milagritos (protagonista de un número cantado por cuatro mujeres) ha cantado el primer verso. Es interesante la forma de la pieza, de gran coherencia interna para ser interpretada por cuatro mujeres, de modo que Milagritos inicia todas las partes principales, siendo un eje de articulación musical:

A	a1	Mujer 1 (Milagritos)
	a2	Mujer 2
B	b1	Milagritos
	b2	Mujer 3
A'	a3	Mujer 4
Estribillo	1ª vez	Milagritos
	2ª vez	Todas a coro
Coda		Milagritos

Ten - goun no-vio tan cas - ti - zo, que en la fren - te tie-neun ri - zo
 Queaun-quees fe-oy al - go sor - do, bai - lael cho-tis con el gor - do,

5
 que se pi - ca con un se - llo, con un se - llo de "co - rré"
 pe - ro con el de - do gor - do, de - do gor - do de su pie.

Ejemplo 6.48. Parte A de *Tomás, Tomás*

La sencillez de la composición permite centrar toda la atención en la imagen. Esta escena deja entrever la personalidad de Milagritos, sobre todo su fuerte carga de sensualidad, debido a la actitud forzada con la que Lina Canalejas maneja unos labios ya de por sí carnosos mientras canta. Todas las muchachas llevan una fuerte carga de

máscara en las pestañas, aunque el primer plano de la protagonista, en comparación con los planos medios y generales de las otras, realza la imagen de la doncella, cuyo pelo recogido (aunque parece corto) y cardado refuerza sus ansias de independencia, todo ello satirizado por Neville con un vestuario que incluye faldita corta, delantal y cofia.

La sensualidad de Milagritos se transforma en deseo sexual en el siguiente número diegético, en el que comparte protagonismo con Gonzalito y para el que interpreta *Amor, márchate de mí*, acompañada por el gramófono del señorito mientras éste la contempla actuar en el salón de la casa con una mirada lasciva, antes de presentarle a un conocido empresario de *varietés*. La partitura original de Parada presenta una introducción orquestal que nuevamente se ha obviado y exige la repetición íntegra del número. En la versión definitiva de la banda sonora de la película, la primera vuelta es interpretada por el concertino, que asume el papel protagonista tras poner a funcionar el gramófono; en cambio, la segunda interpretación corre a cargo de Milagritos, que deleita a Gonzalito sentado en su sillón.

Resulta novedoso e interesante el empleo de este número por Parada/Neville, puesto que da lugar a un interesante proceso a nivel psicológico: el violín presenta la melodía completa (con la que la audiencia se identificará ya en la segunda vuelta) y centra su atención en la imagen, potenciando el alto contenido erótico que incumbe a los personajes. De hecho, en muchas otras escenas de este tipo, la melodía permanece en *sneaking*, es decir, a un nivel auditivo mucho más bajo para que se escuche el diálogo y el espectador no se percate de su presencia. Sin embargo, en este caso concreto se pretende justamente lo contrario: que la audiencia sea consciente de la música, que no sólo la oiga, sino que la escuche, puesto que ésta cumple con una función no tanto metatextual –puesto que la situación es palpable a nivel visual– como estética, necesaria para alcanzar el clímax de tensión. Más adelante, la letra de la canción y las posturas de Milagritos ya no sólo insinúan, sino que reclaman una mayor atención sexual y son el caldo de cultivo para el impulso de Gonzalo en el ropero.

No me mi-res a los la-bios, no mi-res dee-sa ma-ne-ra,
 que ya sa-bes que noa-guan-to tu mi-ra-da tri-cio-ne-ra.
 Tu voz ron-ca me fas-ci-na y tus la-bios meen-ve-ne-nan
 y no pue-do ya no pue-do re-sis-tir por-que me que-man.

Ejemplo 6.49. 1ª estrofa de *Amor márchate de mí*

El número musical está condicionado por el cambio de modo; la primera parte se presenta en sib y la segunda modula al homónimo mayor. En esta primera parte, Milagritos se insinúa y mantiene las riendas de la situación, estando Gonzalito sometido a su voluntad gracias a la rotundidad de la letra, que se apoya constantemente en cadencias perfectas al final de cada semifrase. Sin embargo, 7 compases antes del cambio de modo se produce la primera plagalización de una semifrase en el verso “Y tus labios me envenenan”. A partir de aquí se instala la duda en la interpretación de Milagritos, que busca el cambio a mayor mientras el proceso armónico atraviesa los acordes de II-V-V/V-V (“No puedo resistir porque me queman”) y va perdiendo consistencia su argumentación.

El cambio a Sib implica la inversión de los roles: ahora es Milagritos quien suplica y Gonzalo el que permanece inamovible. La profusión de dominantes secundarias colabora en la indecisión de ella y las pocas ocasiones en que permanece firme –con cadencias perfectas– le suplica “Amor, márchate de mí” o le cuenta que se está volviendo “Loca, loquita por ti”. Mientras él es el sometido, el bloque musical atraviesa la región de sib; al contrario, cuando Gonzalo es el que somete a Milagritos, se produce la modulación a Sib, consagrando el sistema patriarcal. Pese a que Milagritos desea ser cantante y se considera una mujer moderna y liberada, en el fondo nunca abandona su militancia en el sistema patriarcal imperante, doblegada no a la voluntad de

Triguitos, sino a la de Gonzalo. Neville demuestra así, con mordacidad, que pese a lo que aparenta el continente, el contenido permanece inamovible ante el paso del tiempo y la sociedad no han cambiado.

Como puede observarse en este análisis musical, Parada articula con sus bloques musicales (ya sean diegéticos o no, o incluso extradiegéticos) una coherencia tan acorde con las propuestas nevillianas que me hace pensar en una afinidad con esta “otra” generación del ‘27, bien sea por amistad, empatía ideológica o ambas. Pese a haber realizado trabajos con otros compositores, Neville elige a Parada para esta última película. Tal vez porque consideraba que uno conocía bien el trabajo del otro, o quizás porque en ese momento de su carrera, más volcado en su faceta como compositor de revista, Neville pensaba en Parada como el candidato idóneo para cumplir este trabajo, que exigía gran capacidad de ironía en las composiciones y dotes como escritor de canciones. Aunque para el grueso de la crítica esta película no es una de las grandes obras de su director ni de su compositor, propongo una seria revisión de la misma, al menos desde el punto de vista musicológico. En una época para Parada donde los avances del medio lo obligaron en cierto modo a desligarse de la composición para cine con la llegada de los ritmos pop, Neville le brinda una película a su medida; sin duda, una de las más interesantes de su filmografía, donde la nostalgia por el cine de las décadas anteriores se enreda con un humor sólo apto para los que se ríen de su propio destino en una España compleja y convulsa.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he estudiado la obra de Manuel Parada en primer lugar desde un punto de vista analítico-musical, adentrándome en sus obras sinfónicas compuestas para cine. En vista de la imposibilidad de pretender abarcar en una tesis doctoral su producción cinematográfica de casi cuatro décadas (unas 200 películas), reduje el campo de trabajo a los años cuarenta y cincuenta, en los que Parada desarrolla y utiliza algunos recursos ya operativos en los años de la república, pero con nuevos significados tras la guerra civil. Procedí entonces a seleccionar un corpus de obras más pequeño, pero significativo en cuanto a sus características compositivas y a la importancia de las películas a nivel ideológico, de modo que el resultado final tuviera una intencionalidad clara y una coherencia interna. He abordado temáticas como la alteridad exótica, la nostalgia y el género en películas que reforzaban la ideología política dominante, y también he revisado situaciones potencialmente subversivas en géneros infravalorados y poco estudiados como la comedia y el cine social, donde Parada colaboró con profesionales asociados a la “otra” generación del '27, caso de José López Rubio, los hermanos Mihura y Edgar Neville.

En esta tesis doctoral empleo el análisis musical como vía para estudiar las propuestas ideológicamente afines o subversivas respecto a las directrices del nuevo gobierno del general Franco, vigentes durante unos cuarenta años; es decir, partiendo de un análisis formal y semiótico de la música (pero sin olvidar la relación de ésta con la imagen y la narración, esto es, el papel de la música en el lenguaje audiovisual), he pretendido indagar en las funciones que ejerce la música en el cine del franquismo a través de la figura de uno de sus más influyentes exponentes y de un corpus lo bastante extenso como para extraer conclusiones significativas.

Los autores que han estudiado la obra de Manuel Parada suelen dividir la obra cinematográfica de este autor en dos etapas claramente diferenciadas: un primer período, que abarca desde los años cuarenta hasta principios de los años sesenta, destacando el dominio del sinfonismo junto a bailables y canciones diegéticas justificadas por la acción; y una segunda etapa, obligado a imitar modelos extranjeros y nuevas instrumentaciones (J. Lluís i Falcó, 1991: 38-39). Se ha definido el estilo de Manuel Parada como postromántico, debido sin duda a la influencia ejercida por su maestro Conrado del Campo, quien lo introdujo en los procedimientos wagnerianos y, consecuentemente, en el empleo del *leitmotiv*, presente en su obra cinematográfica. Su preferencia por una orquestación densa con predominio del

viento metal y pasajes de cuerda sola en algunas de sus composiciones más conocidas para el celuloide no hacen sino adherirle aún más al sinfonismo hollywoodiense continuador de tal tradición. Si bien se aprecian rasgos “alemanes” en la continuidad melódica o el empleo de *leitmotiv*, así como rasgos straussianos en el descriptivismo y la combinación de la paleta orquestal (intensidad del metal y combinación de instrumentos), también hace uso de elementos “franceses”: la forma de emplear las sextas napolitana, francesa y alemana y el sistema de modulaciones por enarmonías para construir sonoridades acordes al pasaje audiovisual, algo lógico teniendo en cuenta el gusto de Parada por lo “francés”, que pudo haberle transmitido también su maestro Conrado del Campo.

Pese a que es cierto que Parada tiende a utilizar una orquestación densa, también recurre a los timbres individuales para conseguir cierto tipo de matices acordes a la temática de una película o género concreto: el empleo de la celesta en el cine religioso o en escenas donde se involucran niños en la trama, el theremin en el cine negro como instrumento penetrante que deja entrever el alma de los personajes, los bongós y laúdes en películas con tintes de exotismo “arabizante” o el empleo de formaciones jazzísticas en la comedia son ejemplos también de una orquestación con tintes impresionistas franceses.

Aún así, desde mi punto de vista el rasgo más destacado de Parada en sus composiciones audiovisuales es su audaz empleo de las tonalidades y las modulaciones, que denotan una gran formación musical y un gran dominio del medio. La importancia del timbre y el uso de la tonalidad (en ocasiones, atonalidad), junto con su precisa adecuación temática y desarrollos motivicos, potencian su visión de la banda sonora como colorido telón de fondo que se torna imprescindible en su función evocadora y articuladora de sinestesias, bebiendo de su pasión por el trabajo de Béla Bartók.

Pese a que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, Parada presenta un planteamiento armónico (en general, tonal) adecuado a un planteamiento filmico concreto, se encuentran en sus composiciones cinematográficas una serie de rasgos distintivos que varía según la temática o el género en el que trabaje. En películas más amables o agradables para la audiencia, son frecuentes las modulaciones por terceras o a través de la IIb; si, por el contrario, trabaja en un género más árido, emocionalmente complejo, Parada plantea modulaciones a tonalidades antipódicas o empleando unas distancias interválicas de 4ª aumentada, e incluso puede llegar a rozar el atonalismo y

abusar de poliacordes o escalas basadas en hexacordos de sabor modal. Aún así, Parada sentía especial predilección por el acorde de IIb, que emplea indiscriminadamente, así como este mismo sobre la dominante (IIb/V) o viceversa (V/IIb). En cualquier caso, el resultado obtenido alteraba el VI grado de la tonalidad que, junto con el II, presentaban entonces unas sonoridades tendentes a la nostalgia y la melancolía, muy presentes en la obra cinematográfica española no sólo de posguerra, sino del primer franquismo. El permanente e intrasigente intento de recuperación del pasado nostálgico ha sido una constante del régimen que traspasó los límites del género histórico e impregnó por igual a la comedia, las adaptaciones literarias, el cine negro o el religioso y para el que la música significó un arma de primer orden.

Parada desarrolla una serie de recursos frecuentes en el entramado filmico del primer franquismo, entre los que se encuentran el uso del *leitmotiv*, el “color local” o el *mickeymousing*, a la par que hace un uso convencional de las diferentes funciones de la música en el audiovisual, aunque tal vez las más empleadas sean, por los condicionamientos visuales de la diégesis clásica, la función estructural (en sobreimpresiones o ensamblaje de diferentes escenas), la función metatextual (bien empleando la música, bien el silencio musical o incluso el ruido como parte de la banda sonora para expresar y hacer sentir al espectador lo que la imagen calla) y la función estética (subrayando la música el contexto de la película).

En esta tesis he profundizado en la figura de Manuel Parada como compositor cinematográfico, mostrando que los estudios sobre su obra filmica son insuficientes y no siempre bien documentados. El gusto del autor por temas o motivos de un número irregular de compases demuestra la importancia del formato cinematográfico como su propia vía de evasión de la regularidad de las formas clásicas. El empleo de pasodobles, pavanas, mazurcas, habaneras y un sinfín de danzas “zarzueleras” tiende un puente entre su labor en el género chico y el filmico. Un número interesante de películas sobrepasan la frontera de la tonalidad y plantea la influencia de la banda sonora en la caracterización psicológica de los personajes, relacionándola con su trabajo incidental para el teatro y las propuestas coetáneas a nivel internacional. El empleo de ritmos jazzísticos “nocivos” en la posguerra con la excusa de usarse en géneros “irrelevantes” y superficiales, caso de la comedia, o el uso de instrumentaciones adaptadas a las necesidades de cada película, no sólo de la formación orquestal postromántica, revelan

que Parada no se limitaba a usar “elementos fácilmente asimilables por la audiencia o intertextos reconocibles” (J. Arce, 2000).

El trabajo de Parada en el cine es inseparable de su trabajo en el teatro musical, la revista y la televisión y no habría destacado en ninguna de estas áreas sin su intervención en las otras. En esta tesis intento mostrar que su labor cinematográfica (influenciada por esos otros ámbitos creativos) resulta mucho más compleja de lo que hasta ahora se pensaba y presenta contradicciones internas. Debido a su bagaje en el campo de la música incidental, Parada conocía los gustos y expectativas del público y ofrecía lo que sabía que funcionaría en el lenguaje audiovisual, sin renunciar a su particular forma de concebir la banda sonora. Con el devenir de los años, Parada se desliga del ámbito cinematográfico porque cada vez le resulta menos satisfactorio el medio: los nuevos presupuestos obligan a establecer recortes en su área, factor decisivo en la llegada de nuevas agrupaciones instrumentales al cine, en el empleo de nuevos equipos técnicos (que suplen a los humanos) y en su decisión de trabajar cada vez con mayor frecuencia en el extranjero (Francia, Alemania e Italia), donde los estudios de cine manejan mayores presupuestos y le permiten trabajar con formaciones orquestales de su agrado. Su alejamiento progresivo del cine se realizó de manera paralela a los cambios político-sociales de los años sesenta, no tanto porque no se sintiese “cómodo” con las nuevas vías compositivas para el audiovisual (que manejaba y dominaba), sino porque no le convencía estéticamente el cine pop, obligándose a realizar de forma selectiva pocos y reflexivos trabajos.

Parada ayuda a sentar las bases de un imaginario musical popular de posguerra no sólo a través de bloques no diegéticos, sino también mediante el uso diegético de números populares (no folklóricos) desde la habanera *Yo te diré* en *Los últimos de Filipinas*, pese a que Halpner aparece como su compositor. La composición de canciones populares urbanas para las películas es un claro ejemplo de la empatía de Parada con el público y la influencia progresiva de la revista en su trabajo audiovisual, que podría haber seguido desarrollando en los años sesenta, si bien se desligó de éste en favor del género lírico. Parada demuestra su gran dominio de la melodía y compone números de gran éxito en todas las etapas de su carrera, alcanzando a todos los estratos de la sociedad, desde el chotis de *El gran galeoto*, pasando por el pasodoble de *Los clarines del miedo* o las canciones que escribe en *Mi calle* para Edgar Neville, todas editadas para voz y piano.

La aridez del cine de posguerra, enfermizo de puro claustrofóbico, obligó a los directores del régimen a presentar películas con fisuras ideológicas que permitiesen un grado de subversión como vía de evasión de la perturbadora cotidianeidad de la censura en todos los órdenes de la vida. Al sistema político instaurado tras la guerra civil sólo le atemorizaba lo que se mostraba sin tapujos, no lo que se dejaba entrever. El régimen se nutrió de civiles con ansias de cortar y coser y tejió una maraña de reglas no escritas que eliminaban escenas donde se mostraba algo más de carne de lo normal o algún beso que pecase de poco casto. Pese a lo que se suele pensar de la censura, con agentes vigilantes que ignoraban o no veían los mensajes “encriptados”, no creo que el régimen pensase en evitarlos. Lo que es más, necesitaba permitir cierto grado de subversión si quería mantener al pueblo atado, pero no asfixiado. La razón por la que el régimen sintió interés por los medios de comunicación masivos fue por su capacidad ideologizante a través de mensajes concisos, no un escaso número de códigos “encriptados” que, en general, no llegaban a un pueblo (en su mayoría perteneciente al ámbito rural) con bajo grado de escolarización.

La música se presentó, por un lado, como el elemento idóneo para articular una serie de propuestas ideológicamente afines al régimen, explícitas, que calaron hondo en el subconsciente colectivo, generando una serie de respuestas “guiadas” ante determinadas situaciones en el ámbito no sólo social, sino también privado. Creo haber probado que las bandas sonoras de Parada canalizan situaciones que traspasaron la pantalla y se instalaron en la rutina diaria, convirtiendo unos hábitos aprehendidos en socio-culturales. Eso, al menos, para el gran público; porque la dictadura aplicada a los medios de comunicación fue, sobre todo, popular.

En este sentido, he dividido la tesis en dos bloques principales, encuadrando las obras estudiadas como parte de un entramado filmico heterogéneo y dependiente de la realidad socio-política del momento y argumentando la validez de un análisis audiovisual que se apoya en el análisis musical, la semiótica, la psicología y la neurociencia. El capítulo 5 lo reservo al análisis de las relaciones de poder establecidas por el régimen, mostrando cómo la música compuesta por Parada es utilizada para potenciar la ideología hegemónica a través de géneros cinematográficos en auge, caso de las adaptaciones de clásicos de la literatura española, versiones filmicas de zarzuela, el cine social o el cine religioso y de misioneros.

Las películas que he analizado en el capítulo 6, pese a estar avaladas en algunos casos por grandes productoras, no son representativas de un cine comercial: constituyen un cine de bajo consumo para españoles que no inquietaba al régimen, realizado por intelectuales “liberales” que nunca supusieron (ni lo pretendieron) una amenaza al sistema establecido. Son películas que aluden a la situación de la mujer, la nostalgia o el casticismo cosmopolita (como, por ejemplo, el propuesto por Edgar Neville) a través de géneros cinematográficos tan poco estudiados en la España franquista como la comedia, y el papel que la música juega en todo ello, es decir, en la forma de eludir la acción de la censura. La libertad creadora que Parada presenta en estas películas, con bandas sonoras en ocasiones compuestas exclusivamente por agrupaciones jazzísticas a principios de los años cuarenta (caso de la comedia), refleja una laxitud y un modo de hacer y vivir que nos muestra a un hombre con inquietudes que supo usar la música de cine como articuladora de ciertas actitudes alejadas de la ideología hegemónica. La música gestiona en estas películas actitudes contraindicadas por la recta moral nacionalcatólica del momento y genera situaciones de subversión que interesaron, a fin de cuentas, no sólo a las élites intelectuales. Lo que no pensó el régimen es que esa misma música pudiera ser tan efectiva.

Las composiciones musicales de Manuel Parada, uno de los principales compositores de los años cuarenta y cincuenta, infravaloradas y muy poco estudiadas, calaron hondo en el subconsciente colectivo de una audiencia entregada al cine como vía de escape a la cotidianidad de su (en general) austeridad diaria y condicionaron el comportamiento y capacidad de respuesta de la sociedad. Por todas estas razones a nivel sociológico y psicológico y, sobre todo, por la genialidad de Manuel Parada como músico, la validez de su obra (no sólo filmica) y sus aportaciones al ámbito cinematográfico, planteo el reconocimiento del papel preponderante del maestro entre los compositores más destacados del panorama español del siglo XX.

RAZA (J. L. Sáenz de Heredia, 1941)

Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:02:32	0:00:00				
0:02:32	0:02:32				
0:00:24	0:02:33			POP	
0:02:57	0:02:57				
0:04:43	0:04:58			FAM / MUE	
0:09:41	0:09:41				
0:00:42	0:09:43	HON / MUE			
0:10:25	0:10:25				
0:00:32	0:10:59			POP / REL	
0:11:31	0:11:31				
0:00:53	0:13:21			MIL / MUE	
0:14:14	0:14:14				
0:01:33	0:14:19	DEB / MUE / MAS			
0:15:52	0:15:52				
0:00:43	0:15:54	MIL			
0:16:37	0:16:37				
0:00:40	0:16:38	MIL / MAS			
0:17:18	0:17:18				
0:00:35	0:17:19	MIL			
0:17:54	0:17:54				
0:01:13	0:17:55	FAM / REL / MIL			
0:19:08	0:19:08				
0:01:42	0:19:30			POP / FAM / MIL	
0:21:12	0:21:12				
0:02:02	0:21:14			MIL / BAI / HON	
0:23:16	0:23:16				
0:02:01	0:23:17		MIL / HON	MIL / HON	MIL / HON
0:25:18	0:25:18				
0:00:36	0:25:19			MUE / FAM	
0:25:55	0:25:55				
0:04:32	0:25:58			FAM / REL	BAI
0:30:30	0:30:30				
0:01:49	0:32:05	GUE			
0:33:54	0:33:54				
0:02:02	0:33:56			GUE / MUE / REL	
0:35:58	0:35:58				
0:02:14	0:36:00	GUE			
0:38:14	0:38:14				
0:01:18	0:43:47			AMO / MUE	
0:45:05	0:45:05				
0:02:06	0:46:20			MUE / AMO / HON	
0:48:26	0:48:26				
0:02:06	0:49:15	ESP			
0:51:21	0:51:21				
0:03:01	0:54:29				REL / MUE
0:57:30	0:57:30				
0:01:13	0:57:45	ESP / AMO			
0:58:58	0:58:58				
0:01:27	1:00:27	AMO			
1:01:54	1:01:54				
0:02:25	1:01:55			GUE	
1:04:20	1:04:20				
0:03:22	1:12:48		POP / GUE		
1:16:10	1:16:10				
0:02:03	1:18:25			DES	
1:20:28	1:20:28				
0:03:47	1:20:33	DES / ESP			
1:24:20	1:24:20				
0:01:18	1:24:22			GUE	
1:25:40	1:25:40				
0:01:45	1:25:41		POP / FAM		
1:27:26	1:27:26				
0:04:16	1:27:27	GUE			
1:31:43	1:31:43				
0:02:10	1:31:44		BAI / GUE		
1:33:54	1:33:54				
0:01:17	1:35:44	GUE / HON			
1:37:01	1:37:01				
0:08:15	1:37:02			HON / MIL / FAM	
1:45:17	1:45:17				

- SILENCIO MUSICAL
- POP POPULAR
- FAM FAMILIA
- MUE MUERTE
- HON HONOR
- REL RELIGIÓN
- MIL MILITAR
- DEB DEBER
- MAS MASONERÍA
- BAI BAILABLE
- GUE GUERRA CIVIL
- AMO AMOR
- ESP ESPERANZA
- DES DESESPERANZA

LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS (A. Román, 1945)

Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:02:23	0:00:00				
0:02:23	0:02:23				
0:01:46	0:02:26			COR / IND	
0:04:12	0:04:12				
0:02:12	0:05:05			POP / IND / AMO	
0:07:17	0:07:17				
0:00:53	0:09:27			POP / AMO	
0:10:20	0:10:20				
0:01:39	0:10:21	MET			
0:12:00	0:12:00				
0:00:13	0:12:02			IND / SUB	
0:12:15	0:12:15				
0:02:38	0:12:16			IND / SUB / COR	
0:14:54	0:14:54				
0:01:31	0:14:55	SUB			
0:16:26	0:16:26				
0:00:34	0:16:28			REL / SUB / COR	
0:17:02	0:17:02				
0:02:17	0:17:02			AMO / MET	
0:19:19	0:19:19				
0:00:23	0:19:22				COR
0:19:45	0:19:45				
0:00:19	0:20:01	SUB			
0:20:20	0:20:20				
0:01:46	0:20:34			SUB / COR / REL	
0:22:20	0:22:20				
0:04:44	0:22:21	AMO / SUB / REL			
0:27:05	0:27:05				
0:00:30	0:27:07			COR	
0:27:37	0:27:37				
0:00:26	0:28:51			SUB	
0:29:17	0:29:17				
0:01:46	0:29:18	SUB	COR		
0:31:04	0:31:04				
0:00:23	0:31:05			SUB / MUE	
0:31:28	0:31:28				
0:00:12	0:31:30			MET / IND	
0:31:42	0:31:42				
0:00:52	0:31:44			POP	POP
0:32:36	0:32:36				
0:01:47	0:37:23				IND
0:39:10	0:39:10				
0:00:37	0:39:13			AMO / COR	
0:39:50	0:39:50				
0:03:19	0:39:51	SUB / AMO			
0:43:10	0:43:10				
0:00:17	0:43:29			POP / SUB	
0:43:46	0:43:46				
0:02:44	0:43:57	MUE / SUB	COR		
0:46:41	0:46:41				
0:00:16	0:47:16			MUE	
0:47:32	0:47:32				
0:00:21	0:48:01			TRA	
0:48:22	0:48:22				
0:02:34	0:48:23			POP	
0:50:57	0:50:57				
0:00:23	0:50:48	TRA			
0:51:11	0:51:11				
0:00:14	0:51:16			POP / MET	
0:51:30	0:51:30				
0:07:23	0:51:31	MUE / ESP			
0:58:54	0:58:54				
0:02:23	0:58:57			REL / POP	
1:01:20	1:01:20				
0:02:22	1:01:22	TRA			
1:03:44	1:03:44				
0:01:02	1:05:52			COR	
1:06:54	1:06:54				
0:00:27	1:07:33			COR / MUE	
1:08:00	1:08:00				
0:02:18	1:10:22			POP / IND / AMO	
1:12:40	1:12:40				
0:00:27	1:13:05			POP	
1:13:32	1:13:32				
0:00:39	1:15:32			MUE	
1:16:11	1:16:11				
0:00:18	1:16:31			MUE	
1:16:49	1:16:49				
0:02:21	1:16:50	MUE / MET / AMO			
1:19:11	1:19:11				
0:04:27	1:20:36	TRA			COR
1:25:03	1:25:03				
0:00:48	1:25:04			TRA / COR	
1:25:52	1:25:52				
0:00:39	1:25:58			TRA	
1:26:37	1:26:37				
0:01:23	1:26:58			HON / COR / AMO	
1:28:21	1:28:21				

- SILENCIO MUSICAL
- COR CORREO
- IND INDÍGENA
- AMO AMOR
- POP POPULAR
- MET METRÓPOLI
- SUB SUBLEVACIÓN
- REL RELIGIÓN
- MUE MUERTE
- COR CORNETA
- TRA TRATADO DE PARÍS
- ESP ESPERANZA
- HON HONOR

ALHUCEMAS (J. López Rubio, 1947)

Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:28	0:00:00			MIL	
0:01:28	0:01:28				
0:00:29	0:01:55			ARA	
0:02:24	0:02:24				
0:00:54	0:02:24	MAD			
0:03:18	0:03:18				
0:00:21	0:03:18			ARA	
0:03:39	0:03:39				
0:00:10	0:04:02				COR
0:04:12	0:04:12				
0:01:11	0:05:24			ARA	
0:06:35	0:06:35				
0:00:32	0:07:13				COR
0:07:45	0:07:45				
0:02:27	0:07:54	DES			
0:10:21	0:10:21				
0:01:30	0:11:51			MIL	
0:11:51	0:11:51				
0:00:52	0:11:51			MIL	
0:12:43	0:12:43				
0:01:56	0:12:44			POP	
0:14:40	0:14:40				
0:01:32	0:20:17	DES			
0:21:49	0:21:49				
0:00:37	0:21:50			ARA	
0:22:27	0:22:27				
0:00:02	0:22:12			COR	
0:22:14	0:22:14				
0:00:33	0:22:27			MIL	
0:23:00	0:23:00				
0:00:32	0:23:00				COR
0:23:32	0:23:32				
0:01:46	0:23:32	MUE			
0:25:18	0:25:18				
0:00:52	0:25:19			BAI	
0:26:11	0:26:11				
0:00:20	0:26:21			BAI	
0:26:41	0:26:41				
0:00:25	0:27:07	MUE			
0:27:32	0:27:32				
0:00:08	0:27:33			BAI	
0:27:41	0:27:41				
0:00:58	0:27:42	MUE			
0:28:40	0:28:40				
0:00:28	0:28:40			BAI	
0:29:08	0:29:08				
0:00:15	0:29:11			ARA	
0:29:26	0:29:26				
0:00:13	0:29:26				MIL
0:29:39	0:29:39				
0:00:09	0:29:40			ARA	
0:29:49	0:29:49				
0:00:16	0:29:49	MAD			
0:30:05	0:30:05				
0:00:18	0:30:05				COR
0:30:23	0:30:23				
0:14:05	0:30:24	MAD			
0:44:29	0:44:29				
0:01:37	0:44:30	MAD			
0:46:07	0:46:07				
0:00:08	0:46:08				POP
0:46:16	0:46:16				
0:00:33	0:46:24	MAD			
0:46:57	0:46:57				
0:02:00	0:46:58			AMO	
0:48:58	0:48:58				
0:00:13	0:50:23	AMO			
0:50:36	0:50:36				
0:00:07	0:50:37				POP
0:50:44	0:50:44				
0:00:08	0:50:44				BAI
0:50:52	0:50:52				
0:00:07	0:50:52			AMO	
0:50:59	0:50:59				
0:01:20	0:52:15			REL / PRE	
0:53:35	0:53:35				
0:00:23	0:53:36			ARA	
0:53:59	0:53:59				
0:00:33	0:53:59	AFR			
0:54:32	0:54:32				
0:00:37	0:54:33	MAD			
0:55:10	0:55:10				
0:00:42	0:55:14			ARA	
0:55:56	0:55:56				
0:03:54	0:56:06	MIL			
1:00:00	1:00:00				

EL ESCÁNDALO (J.L. Sáenz de Heredia, 1943)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:40	0:00:00				
0:01:40	0:01:40				
0:00:20	0:01:40			ARR	
0:00:02	0:02:00				
0:01:13	0:02:02			RUI / COM	
0:00:45	0:03:15				
0:01:52	0:04:00		H-B		H-B
0:00:11	0:05:52				
0:01:16	0:06:03		H-B		H-B
0:00:02	0:07:19				
0:00:55	0:07:21		H-B		H-B
0:00:38	0:08:16				
0:00:32	0:08:54				
0:00:10	0:09:26		PEC		
0:00:09	0:09:36				
0:00:09	0:09:36		PEC		
0:00:17	0:09:45				
0:00:10	0:10:02				
0:00:10	0:10:12		PEC		
0:02:15	0:10:12				
0:01:25	0:12:27		H-B		
0:00:09	0:13:52				
0:00:04	0:14:01		AMO		
0:00:09	0:14:05				
0:00:04	0:14:14		AMO		
0:00:09	0:14:18				
0:02:01	0:14:27		H-B		
0:00:36	0:16:28				
0:01:49	0:17:04			AMO	
0:01:55	0:18:53				
0:00:53	0:20:48		RUI		
0:01:59	0:21:41				
0:00:04	0:23:40				
0:00:17	0:23:44				
0:03:18	0:24:01				
0:01:34	0:27:19				RUI
0:00:32	0:28:53				
0:02:43	0:29:25				
0:00:10	0:32:08				
0:00:53	0:32:18				
0:01:32	0:33:11				
0:05:03	0:34:43			AMO	
0:00:02	0:39:46				
0:00:45	0:39:48			PEC	
0:00:40	0:40:33				
0:05:22	0:41:13				
0:01:11	0:46:35	RUI			
0:02:34	0:47:46				
0:00:01	0:50:20				
0:04:36	0:50:21			PEC / COM	
0:02:03	0:54:57				
0:04:50	0:57:00				
0:01:19	1:01:50		H-B		H-B
0:00:23	1:03:09				
0:00:55	1:03:32				
0:01:01	1:04:27			AMO	
0:00:02	1:05:28				
0:04:01	1:05:30		RUI	H-B	
0:00:46	1:09:31			AMO	
0:00:02	1:10:17				
0:05:26	1:10:19	RUI			
0:01:02	1:15:45				
0:01:34	1:18:47				
0:08:13	1:18:21	RUI			
0:04:36	1:26:34		FOL		
0:00:02	1:31:10				
0:01:29	1:31:12			PEC / ARR	
0:11:58	1:32:41				
0:00:22	1:44:39			ARR	
0:01:47	1:45:01			AMO	
	1:46:48				

SILENCIO MUSICAL

AMO AMOR
 RUI RUIDO
 ARR ARREPENTIMIENTO
 H-B HISTORIA BURGUESA
 COM COMBATE
 FOL FOLKLORE
 PEC PECADO

S SILENCIO MUSICAL
 D DIEGÉTICA
 ND NO DIEGÉTICA
 ED EXTRADIEGÉTICA

MARIONA REBULL (J.L. Sáenz de Heredia, 1947)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:02:26	0:00:00			RUI	
0:06:20	0:02:26				
0:00:36	0:08:46			RUI	
0:01:11	0:09:22				
0:00:31	0:10:33			RUI	
0:08:42	0:11:04				
0:01:08	0:19:46			AMO	
0:04:45	0:20:54				
0:03:39	0:25:39				
0:00:19	0:29:18			SOC	
0:01:20	0:29:37				
0:02:26	0:30:57				
0:00:02	0:30:57		ENG		ENG
0:00:52	0:33:23				
0:02:32	0:33:25				
0:03:13	0:33:25				
0:01:33	0:34:17		RUI		RUI
0:01:16	0:36:49				
0:00:36	0:36:49			ENG / SOC	
0:01:52	0:40:02	RUI			
0:00:02	0:40:02				
0:01:38	0:41:38				
0:03:06	0:42:54				
0:00:53	0:42:54				
0:01:11	0:43:30			ENG / SOC	
0:03:38	0:45:22				
0:00:49	0:45:22				ENG / SOC
0:01:53	0:45:24				
0:01:38	0:47:02				
0:01:20	0:50:08				
0:00:20	0:51:01				
0:01:14	0:51:01		ENG / SOC		
0:00:24	0:52:12				
0:01:46	0:55:50				
0:01:13	0:55:50				
0:00:54	0:56:39				
0:01:04	0:56:39			ENG	
0:00:15	0:58:32				
0:03:30	0:58:32		RUI		
0:02:11	1:00:10				
0:00:22	1:00:10			AMO	
0:04:03	1:01:30				
0:00:41	1:01:30			POL / ENG	
0:01:42	1:01:50				
0:00:08	1:03:04				
0:00:56	1:03:28			POL / ENG	
0:00:40	1:03:28				
0:01:28	1:05:14				
0:02:18	1:06:27		ENG		
0:04:00	1:07:21				
0:01:08	1:07:21		ENG / POL		
0:00:29	1:08:25				
0:01:34	1:08:25				
0:00:02	1:08:40				
0:02:04	1:08:40			NG / POL / AM	
0:00:33	1:12:10				
0:00:59	1:12:10				
0:00:58	1:14:21				
0:02:46	1:14:21			POL	
0:00:38	1:14:43				
0:01:51	1:14:43				
0:00:06	1:18:46				
0:00:09	1:18:46			POL	
0:03:57	1:19:27				
0:00:03	1:19:27				
0:02:22	1:21:09				
0:00:12	1:21:09				
0:01:00	1:21:17				
	1:21:17				
	1:22:13				
	1:22:53				
	1:22:53				
	1:24:21				
	1:24:21			POL / AMO	
	1:26:39				
	1:26:39				
	1:30:39				
	1:30:39			AMO	
	1:31:47				
	1:31:47				
	1:32:16				
	1:32:16			AMO	
	1:33:50				
	1:33:50			AMO	
	1:33:52				
	1:35:56				
	1:35:56				
	1:36:29				
	1:36:29			ENG	
	1:37:28				
	1:37:28				
	1:38:25				
	1:38:25			AMO	
	1:41:12				
	1:41:12				
	1:41:50				
	1:41:50			AMO	
	1:43:41				
	1:43:41				
	1:43:47				
	1:43:47			AMO	AMO
	1:43:56				
	1:43:56				
	1:47:53				
	1:47:53				
	1:47:56				
	1:47:56			AMO	
	1:50:18				
	1:50:18				
	1:50:30				
	1:50:30			AMO	
	1:51:30				

SILENCIO MUSICAL

AMO AMOR
 RUI RUIDO
 ENG ENGAÑO
 POL POLÍTICA
 SOC SOCIAL

S SILENCIO MUSICAL
 D DIEGÉTICA
 ND NO DIEGÉTICA
 ED EXTRADIEGÉTICA

EL GRAN GALEOTO (Rafael Gil, 1950)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:02:04	0:00:00				
0:00:19	0:02:04				
0:02:48	0:02:23				
0:00:09	0:05:11				
0:02:14	0:05:20				
0:00:51	0:07:34			AMO	
0:00:25	0:08:25				
0:00:37	0:08:50				
0:00:10	0:09:27				
0:01:50	0:09:37				RUI / ART
0:00:28	0:11:27			ART	
0:00:20	0:11:55				
0:00:50	0:12:15				POL / ART / R-P
0:00:22	0:13:05				
0:00:15	0:13:27			ART	
0:01:18	0:13:42				
0:01:03	0:15:00				POL
0:00:02	0:16:03				
0:00:03	0:16:03				
0:01:40	0:16:05				R-P
0:00:12	0:16:05				
0:01:21	0:17:48				
0:00:30	0:18:00				
0:00:29	0:18:00				
0:00:15	0:19:21				POL
0:00:55	0:19:51				
0:02:11	0:20:20				
0:00:15	0:20:35				R-P
0:00:55	0:20:35				
0:02:11	0:21:30			ART	
0:00:15	0:23:41				R-P
0:00:02	0:23:56				
0:01:42	0:23:56				
0:00:03	0:25:40				
0:00:30	0:25:43				AMO
0:00:07	0:26:13				
0:01:59	0:26:20			AMO	
0:00:22	0:28:19				
0:00:02	0:28:41				MUR / SOC
0:01:17	0:28:43				
0:03:50	0:30:00				SOC
0:00:02	0:33:50				
0:02:52	0:33:52			MUR	
0:00:11	0:36:44				
0:03:15	0:36:55				MUR
0:01:26	0:40:10				
0:01:39	0:41:36				
0:00:37	0:43:15			MUR / SOC	
0:00:27	0:43:52				MUR
0:00:30	0:44:19				
0:00:11	0:44:49			MUR	
0:02:46	0:45:00				
0:01:06	0:47:46				MUR
0:01:50	0:48:52				
0:01:26	0:50:42				MUR / AMO
0:01:24	0:52:08				
0:00:07	0:53:32				MUR / AMO
0:00:26	0:53:39				
0:00:39	0:54:05			MUR	
0:01:28	0:54:44				
0:00:26	0:56:12				MUR / SOC
0:00:02	0:56:38				
0:02:04	0:56:38			MUR	
0:02:30	0:58:44				MUR / AMO
0:02:21	1:01:14				
0:00:42	1:03:35				MUR
0:01:27	1:04:17			SOC / MUR	
0:01:26	1:05:44			SOC/MUR	
0:00:55	1:07:10				AMO
0:00:03	1:08:05				
0:00:49	1:08:05			SOC/MUR	
0:00:34	1:08:57				
0:00:30	1:09:31				
0:02:02	1:10:01				MUR / AMO
0:00:16	1:12:03				
0:02:54	1:12:19				

LA MIES ES MUCHA (José Luis Sáenz de Heredia, 1948)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:41	0:00:00				
	0:01:41				
0:00:03	0:01:41				
	0:01:44				
0:01:00	0:01:44			REL	
	0:02:44				
0:04:45	0:02:44				
	0:07:29				
0:00:13	0:07:29			REL	
	0:07:42				
0:00:40	0:07:42				
	0:08:22				
0:00:43	0:08:22			REL	
	0:09:05				
0:00:45	0:09:05				
	0:09:50				
0:01:31	0:09:50			REL	
	0:11:21				
0:01:15	0:11:21				
	0:12:36				
0:00:29	0:12:36			REL	
	0:13:05				
0:01:00	0:13:05				
	0:14:05				
0:00:39	0:14:05			REL	
	0:14:44				
0:01:16	0:14:44				
	0:16:00				
0:01:08	0:16:00			REL	
	0:17:08				
0:00:39	0:17:08				
	0:17:47				
0:00:46	0:17:47			REL	
	0:18:33				
0:03:42	0:18:33				
	0:22:15				
0:02:00	0:22:15			MUE/REL	
	0:24:15				
0:09:27	0:24:15				
	0:33:42				
0:01:18	0:33:42			REL	
	0:35:00				
0:00:01	0:35:00				
	0:35:01				
0:00:40	0:35:01			CON/REL	
	0:35:41				
0:02:03	0:35:41				
	0:37:44				
0:00:45	0:37:44			REL	
	0:38:29				
0:00:02	0:38:29				
	0:38:31				
0:01:14	0:38:31			CON/REL	
	0:39:45				
0:00:13	0:39:45				
	0:39:58				
0:00:48	0:39:58				CON/REL
	0:40:46				
0:07:52	0:40:46				
	0:48:38				
0:00:53	0:48:38			BUS	
	0:49:31				
0:03:11	0:49:31				
	0:52:42				
0:04:45	0:52:42			AMO/REL	
	0:57:27				
0:00:52	0:57:27		REL/FOL		
	0:58:19				
0:00:22	0:58:19				
	0:58:41				
0:00:02	0:58:41		REL/FOL		
	0:58:43				
0:00:53	0:58:43				
	0:59:36				
0:01:43	0:59:36		CON		
	1:01:19				
0:01:38	1:01:19				
	1:02:57				
0:00:09	1:02:57		CON		
	1:03:06				
0:00:37	1:03:06				
	1:03:43				
0:02:07	1:03:43		REL/FOL		
	1:05:50				
0:00:21	1:05:50				
	1:06:11				
0:00:17	1:06:11			MUE	
	1:06:28				
0:06:54	1:06:28				
	1:13:22				
0:01:16	1:13:22			MUE	
	1:14:38				
0:00:11	1:14:38				
	1:14:49				
0:01:35	1:14:49			MUE	
	1:16:24				
0:00:02	1:16:24				
	1:16:26				
0:02:12	1:16:26			MUE	
	1:18:38				
0:00:54	1:18:38				
	1:19:32				
0:00:12	1:19:32			CON	
	1:19:44				
0:00:34	1:19:44			REL/MUE	
	1:20:18				
0:03:42	1:20:18				
	1:24:00				
0:00:22	1:24:00			BUS	
	1:24:22				
0:03:25	1:24:22				
	1:27:47				
0:00:56	1:27:47			MUE	
	1:28:43				
0:02:47	1:28:43				
	1:31:30				
0:01:31	1:31:30			BUS	
	1:33:01				
0:00:02	1:33:01				
	1:33:03				
0:01:08	1:33:03			MUE/REL	
	1:34:11				
0:01:18	1:34:11				
	1:35:29				
0:00:59	1:35:29			BUS/REL	
	1:36:28				
0:01:32	1:36:28				
	1:38:00				
0:00:48	1:38:00			CON/REL	
	1:38:48				
0:03:12	1:38:48			MUE/REL	
	1:42:00				

REL RELIGION
MUE MUERTE
CON CONFLICTO
BUS BUSQUEDA
AMO AMOR
FOL FOLKLORE

FRAY ESCOBA (Ramón Torrado, 1961)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:33	0:00:00				
	0:01:33				
0:01:21	0:01:33				
	0:02:54				
0:01:25	0:02:54			AMB	
	0:04:19				
0:00:14	0:04:19				
	0:04:33				
0:00:30	0:04:33			AMB	
	0:05:03				
0:03:07	0:05:03				
	0:08:10				
0:00:35	0:08:10			AMB	
	0:08:45				
0:01:56	0:08:45			AMB	
	0:10:41				
0:01:36	0:10:41				
	0:12:17				
0:02:15	0:12:17			AMB	
	0:14:32				
0:00:15	0:14:32				
	0:14:47				
0:01:15	0:14:47			AMO	
	0:16:02				
0:01:20	0:16:02				
	0:17:22				
0:01:37	0:17:22			AMO	
	0:18:59				
0:04:16	0:18:59				
	0:23:15				
0:00:31	0:23:15			REL	
	0:23:46				
0:00:48	0:23:46				
	0:24:34				
0:00:21	0:24:34			REL	
	0:24:55				
0:00:56	0:24:55				
	0:25:51				
0:01:02	0:25:51			ESC	
	0:26:53				
0:01:33	0:26:53				
	0:28:26				
0:02:09	0:28:26			REL	
	0:30:35				
0:02:01	0:30:35				
	0:32:36				
0:01:35	0:32:36			AMB	
	0:34:11				
0:00:16	0:34:11			AMB	
	0:34:27				
0:01:47	0:34:27				
	0:36:14				
0:00:51	0:36:14			REL	
	0:37:05				
0:01:38	0:37:05				
	0:38:43				
0:01:45	0:38:43			REL	
	0:40:28				
0:00:11	0:40:28				
	0:40:39				
0:00:06	0:40:39			ESC	
	0:40:45				
0:00:16	0:40:45				
	0:41:01				
0:00:13	0:41:01			ESC	
	0:41:14				
0:00:14	0:41:14				
	0:41:28				
0:00:09	0:41:28			ESC	
	0:41:37				
0:02:45	0:41:37				
	0:44:22				
0:00:40	0:44:22			RAZ	
	0:45:02				
0:00:46	0:45:02				
	0:45:48				
0:00:29	0:45:48			RAZ	
	0:46:17				
0:03:43	0:46:17				
	0:50:00				
0:00:45	0:50:00			REL	
	0:50:45				
0:00:51	0:50:45				
	0:51:36				
0:01:52	0:51:36				
	0:53:28				
0:00:13	0:53:28		REL		
	0:53:41				
0:01:11	0:53:41				
	0:54:52				
0:03:10	0:54:52			REL	
	0:58:02				
0:03:21	0:58:02				
	1:01:23				
0:00:49	1:01:23			REL	
	1:02:12				
0:01:05	1:02:12				
	1:03:17				
0:00:34	1:03:17			AMB	
	1:03:51				
0:02:41	1:03:51				
	1:06:32				
0:00:36	1:06:32			REL	
	1:07:08				
0:00:30	1:07:08				
	1:07:38				
0:00:20	1:07:38			REL	
	1:07:58				
0:01:23	1:07:58				
	1:09:21				
0:01:41	1:09:21			REL	
	1:11:02				
0:00:21	1:11:02				
	1:11:23				
0:03:53	1:11:23			REL	
	1:15:16				
0:01:44	1:15:16				
	1:17:00				
0:00:40	1:17:00		AMB		
	1:17:40				
0:03:26	1:17:40				
	1:21:06				
0:00:44	1:21:06			REL	
	1:21:50				
0:02:07	1:21:50				
	1:23:57				
0:01:51	1:23:57			REL	
	1:25:48				
0:01:30	1:25:48				
	1:27:18				
0:01:40	1:27:18			REL	
	1:28:58				
0:02:41	1:28:58				
	1:31:39				
0:01:11	1:31:39		MUE		
	1:32:50				
0:01:08	1:32:50				
	1:33:58				
0:00:24	1:33:58			REL	
	1:34:22				

AMB AMBIENTACION
AMO AMOR
REL RELIGION
ESC ESCOBA
RAZ RAZA
MUE MUERTE

LA CALLE SIN SOL (Rafael Gil, 1948)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:28	0:00:00 0:01:28				
0:02:02	0:01:29 0:03:31				
0:00:23	0:03:32 0:03:55				C. LOC
0:02:36	0:03:57 0:06:33				
0:01:04	0:07:02 0:08:06				
0:01:38	0:08:07 0:09:45				
0:01:17	0:09:48 0:11:05			C. LOC	
0:02:43	0:11:06 0:13:49				
0:00:05	0:13:50 0:13:55				
0:01:46	0:13:56 0:15:42				
0:02:41	0:16:18 0:18:59				
0:01:58	0:19:05 0:21:03				
0:00:51	0:21:34 0:22:25				
0:00:11	0:22:26 0:22:37				C. LOC
0:00:32	0:22:38 0:23:10				
0:00:32	0:23:14 0:23:46				
0:01:53	0:23:47 0:25:40				
0:01:07	0:25:41 0:26:48				
0:00:58	0:26:50 0:27:48				
0:03:39	0:27:50 0:31:29			AMO / PAS	
0:00:20	0:32:08 0:32:28			PAS	
0:01:16	0:32:34 0:33:50				
0:01:10	0:33:50 0:35:00				
0:02:28	0:35:01 0:37:29				
0:05:41	0:37:30 0:43:11				
0:00:41	0:43:12 0:43:53		CRI		
0:00:16	0:43:53 0:44:09		CRI		
0:02:04	0:44:10 0:46:14				
0:00:38	0:46:15 0:46:53				
0:01:42	0:46:54 0:48:36				
0:00:53	0:48:37 0:49:30				
0:01:07	0:49:31 0:50:38				
0:00:31	0:50:38 0:51:09				
0:01:34	0:51:11 0:52:45				
0:00:51	0:52:45 0:53:36				
0:00:48	0:53:36 0:54:24				
0:00:24	0:54:24 0:54:48			CRI	
0:00:24	0:55:50 0:56:14			CRI	
0:00:30	0:56:15 0:56:45				
0:00:29	0:56:55 0:57:24				
0:00:11	0:57:24 0:57:35			CRI	
0:00:09	0:58:04 0:58:13			AMO	
0:01:48	0:58:15 1:00:03				
0:01:23	1:00:03 1:01:26			CRI	
0:00:12	1:01:27 1:01:39				
0:02:25	1:01:40 1:04:05			CRI / AMO / PAS	
0:03:45	1:04:06 1:07:51				
0:00:29	1:07:52 1:08:21			AMO	
0:01:34	1:08:22 1:09:56				
0:01:46	1:09:56 1:11:42			AMO / PAS	
0:01:35	1:11:45 1:13:20				
0:00:15	1:13:18 1:13:33			CRI	
0:02:31	1:13:34 1:16:05				
0:01:19	1:16:06 1:17:25		VER		
0:02:43	1:17:27 1:20:10			CRI	
0:01:11	1:20:11 1:21:22				
0:05:20	1:21:23 1:26:43				
0:01:24	1:26:44 1:28:08				
0:00:38	1:28:08 1:28:46				
0:01:59	1:28:51 1:30:50			CRI / AMO / PAS	

SILENCIO MUSICAL
 AMO AMOR
 PAS PASADO
 CRI CRIMEN
 VER VERBENA
 C. LOC "COLOR LOCAL"

UNA MUJER CUALQUIERA (Rafael Gil, 1949)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:34	0:00:00 0:01:34				
0:01:52	0:01:36 0:03:28			HIJ	
0:01:58	0:03:29 0:05:27	PRO			
0:00:19	0:05:28 0:05:47				
0:01:36	0:05:48 0:07:24	PRO			
0:00:07	0:07:24 0:07:31			CAL	
0:00:29	0:08:10 0:08:39			CAL	
0:01:15	0:08:40 0:09:55	PRO			
0:00:07	0:09:56 0:10:03			CAL	
0:00:14	0:11:40 0:11:54			CAL	
0:00:48	0:12:59 0:13:47			CAL	
0:01:50	0:13:47 0:15:37				
0:01:47	0:15:38 0:17:25				
0:01:45	0:17:26 0:19:11				
0:00:53	0:19:11 0:20:04			ASE	
0:01:03	0:20:05 0:21:08			ASE	
0:00:10	0:21:08 0:21:18			ASE	
0:00:00	0:21:19 0:21:19			ASE	
0:00:47	0:21:33 0:22:20			CAL	
0:00:52	0:22:54 0:23:46				
0:02:03	0:23:47 0:25:50				
0:00:11	0:25:56 0:26:07			CAL	
0:00:50	0:27:06 0:27:56			ODI	
0:00:40	0:29:53 0:30:33			ODI	
0:00:29	0:31:32 0:32:01				
0:01:29	0:33:06 0:34:35			CAL	
0:00:25	0:34:57 0:35:22				
0:03:54	0:35:22 0:39:16				
0:00:25	0:39:40 0:40:05			CAL	
0:04:25	0:40:05 0:44:30				
0:01:04	0:44:32 0:45:36			AMO	
0:01:38	0:45:37 0:47:15	RUIDOS			
0:00:33	0:47:15 0:47:48			DES	
0:02:01	0:47:49 0:49:50				
0:00:18	0:50:00 0:50:18			DES	
0:01:56	0:50:18 0:52:14				
0:01:48	0:52:14 0:54:02				
0:00:27	0:52:17 0:52:44			AMO / DES	
0:00:17	0:54:02 0:54:19			CAL	
0:00:48	0:54:19 0:55:07				
0:00:29	0:55:08 0:55:37			CAL	
0:00:51	0:55:37 0:56:28				
0:01:26	0:56:28 0:57:54				
0:00:27	0:57:54 0:58:21			AMO	
0:00:27	0:58:42 0:59:09			AMO	
0:02:05	0:59:10 1:01:15				
0:01:17	1:01:15 1:02:32				
0:00:31	1:02:34 1:03:05				
0:00:55	1:04:07 1:05:02			CAL / DES	
0:01:49	1:05:44 1:07:33			NIE	
0:02:24	1:07:33 1:09:57				
0:00:12	1:09:58 1:10:10		C. LOC		
0:00:43	1:11:18 1:12:01			AMO / DES	
0:01:37	1:12:01 1:13:38				
0:01:44	1:13:39 1:15:23		C. LOC		
0:01:04	1:15:48 1:16:52				
0:01:40	1:16:52 1:18:32				
0:01:19	1:18:34 1:19:53			CAL	
0:01:17	1:19:53 1:21:10				
0:01:14	1:21:10 1:22:24			AMO	

SILENCIO MUSICAL
 PRO PROSTITUCION
 HIJ HIJO
 CAL CALLE
 ASE ASESINATO
 ODI ODIO A LUIS
 AMO AMOR
 DES DESAMPARO
 C. LOC "COLOR LOCAL"
 THE THEREMIN
 CAL CALLE
 NIE NIEVES

EL DESTINO SE DISCULPA (J. L. Sáenz de Heredia, 1945)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:18	0:00:00			AMO	
	0:01:18				
0:02:33	0:01:19			DES	
	0:03:52				
0:04:55	0:03:53				
	0:08:48				
0:02:11	0:08:50		JAZ		
	0:11:01				
0:00:55	0:11:03			DES	
	0:11:58				
0:02:52	0:11:58				
	0:14:50				
0:00:01	0:14:52				
	0:14:53				
0:08:30	0:14:54				
	0:23:24				
0:01:27	0:23:25		PUE		
	0:24:52				
0:03:03	0:24:53				
	0:27:56				
0:01:36	0:27:56		PUE		
	0:29:32				
0:01:09	0:30:27			ELE	
	0:31:36				
0:01:56	0:31:36			AMO	
	0:33:32				
0:02:11	0:33:36				
	0:35:47				
0:00:37	0:35:47		JAZ		
	0:36:24				
0:00:29	0:36:44		JAZ		
	0:37:13				
0:02:38	0:37:14				
	0:39:52				
0:05:00	0:39:53			MUE	
	0:44:53				
0:00:46	0:44:56				
	0:45:42				
0:00:36	0:45:43				
	0:46:19				
0:01:34	0:46:20				
	0:47:54				
0:01:40	0:47:57				
	0:49:37				
0:01:46	0:49:38				
	0:51:24				
0:00:55	0:51:25			AMO	
	0:52:20				
0:01:00	0:52:26			JAZ	
	0:53:26				
0:02:07	0:53:27				
	0:55:34				
0:00:04	0:55:39				
	0:55:43				
0:05:38	0:55:44				
	1:01:22				
0:00:05	1:01:23			TEO	
	1:01:28				
0:00:16	1:01:29				
	1:01:45				
0:00:03	1:01:46			TEO	
	1:01:49				
0:00:01	1:01:50				
	1:01:51				
0:00:02	1:01:51			TEO	
	1:01:53				
0:00:05	1:01:54				
	1:01:59				
0:00:03	1:02:00			TEO	
	1:02:03				
0:12:20	1:02:04				
	1:14:24				
0:01:24	1:14:26			DESE	
	1:15:50				
0:01:29	1:15:51				
	1:17:20				
0:03:13	1:17:21			DESE / TEO	
	1:20:34				
0:01:00	1:20:34			AMO	
	1:21:34				
0:04:22	1:21:46			AMO / TEO	
	1:26:08				

SILENCIO MUSICAL

AMO AMOR
 DES DESTINO
 JAZ JAZZ
 PUE PUEBLO
 ELE ELENA
 AMO AMOR
 MUE MUERTE
 TEO ESPÍRITU TEÓFILO
 DESE DESESPERACIÓN

SILENCIO MUSICAL

FAC HIMNO FACULTAD
 JAZ JAZZ
 JUR JURAMENTO
 CLO CLOTILDE
 ENS ENSUEÑO DE AMOR

EL CAMINO DE BABEL (J. Mihura, 1944)					
Duración escena	Inicio/Fin	S	D	ND	ED
0:01:32	0:00:00				
	0:01:32				
0:02:01	0:01:33			FAC	
	0:03:34				
0:01:11	0:03:46		JAZ		JAZ
	0:04:57				
0:03:03	0:05:28			JUR	
	0:08:31				
0:04:47	0:08:32				
	0:13:19				
0:01:00	0:13:20				
	0:14:20				
0:04:39	0:14:20				
	0:18:59				
0:04:43	0:19:00			CLO	
	0:23:43				
0:00:50	0:23:58			CLO	
	0:24:48				
0:02:17	0:25:35				
	0:27:52				
0:01:40	0:27:54			CLO	
	0:29:34				
0:02:54	0:29:35				
	0:32:29				
0:00:10	0:32:30				
	0:32:40				
0:02:58	0:32:40				
	0:35:38				
0:00:38	0:35:39		ENS		
	0:36:17				
0:00:22	0:36:18				
	0:36:40				
0:07:37	0:36:41				
	0:44:18				
0:02:28	0:44:20			JUR	
	0:46:48				
0:04:33	0:46:49				
	0:51:22				
0:01:12	0:51:23				
	0:52:35				
0:01:05	0:52:35		JAZ		
	0:53:40				
0:00:52	0:53:40				
	0:54:32				
0:01:13	0:54:34		JAZ		
	0:55:47				
0:03:26	0:55:47		JAZ		
	0:59:13				
0:11:44	0:59:15				
	1:10:59				
0:00:26	1:11:00			FAC	
	1:11:26				
0:00:57	1:11:27				
	1:12:24				
0:01:04	1:12:25				
	1:13:29				

- Adorno, T. Y H. Eisler (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos
- Aguilera, J. (2006). *Novela policíaco y cine negro en la obra de Muñoz Molina*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga
- Alba Sanz, R. et al (1999). *Literatura española: una historia de cine*. Madrid: Ediciones Polifemo
- Alegre, S. (1994). *El cine cambia la historia: las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU
- Alonso Barahona, F. (1992) *Biografía del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas
- Alonso, C. (2009). “De la zarzuela y la revista a la música de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República”. En M. Olarte, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, p. 305-332. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones
- Altman, R. (ed.) (1992). *Sound theory, sound practice*. Londres: Routledge
- Álvarez, T. (dtor.) (2006). *Diccionario de Santa Teresa*. Burgos: Monte Carmelo
- Álvarez, T. (2010). *100 fichas sobre Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo
- Álvarez Berciano, R. y R. Sala Noguera (2000). *El cine en la zona nacional (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero
- Álvarez-Suárez, A. (2009). “Reflexiones en torno a la mística cristiana y a los, así designados, fenómenos extraordinarios”. *Monte Carmelo* 117 (1): 5-44
- Amo, A. del (2004). *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia: el caso español*. Valladolid: Junta de Castilla y León
- Andrade, J. de (1922). *Marruecos, diario de una bandera*. Madrid: Editorial Pueyo
- Añoover Díaz, R. (1989). “Censura y Guerra civil en el cine español (1939-1945)”. En *Historia* 16, 158: 12-20
- Añoover Díaz, R. (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Universidad Complutense
- Arce, J. (2009). “Del kinetófono a *El misterio de la puerta del Sol*. Los comienzos del cine sonoro en España”. *Revista de musicología*, vol. XXXII (2): 623-643
- Arcos, M. de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Tezontle
- Armero, Á. y Molina Foix, V. (1985). “Escritores españoles en Hollywood”. *Revista Poesía* 22 (monográfico *El cine*): 81-124
- Arroyo, J. (2000). “Queering the folklore: Genre and the re-presentation of homosexuality and national identities in *Las cosas del querer*”. En B. Marshall y R. Stilwell (eds.), *Musicals. Hollywood and beyond*, p. 70-79. Exeter: Intellect Books
- Asenio Llamas, S. (2010). *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana. A la memoria de Eduardo Martínez Torner*. Madrid: CSIC y Universidad de Oviedo
- Becker, J. (2004). *Deep listeners. Music, emotion and tracing*. Bloomington: Indiana University Press
- Bigand, E., S. Vieillard, F. Madurell, J. Marozeau y A. Dacquet (2005). “Multidimensional scaling of emotional responses to music: the effect of musical expertise and of the duration of the excerpts”. *Cognition and emotion* 19 (8): 1113-1139
- Bigand, E. y Lalitte, P. (2006). El cerebro y la música contemporánea. *Mente y cerebro* 22: 20-25
- Borau, J. L. (1998). *Diccionario de cine español*. Madrid: Alianza
- Borriello, L., E. Carmona, M. R. del Genio y N. Suffi (2002). *Diccionario de la mística*. Madrid: San Pablo

Bibliografía

- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley: University of California Press
- Buhler, J., C. Flinn y D. Neumeier (2000). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press
- Burguera, M^a L. (1994). *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*. Málaga: Diputación Provincial
- Burguera, M^a L. y S. Fortuño Llorens (1998). *Vanguardia y humorismo. La otra Generación del 27*. Castellón: Universidad Jaime I
- Burguera, M^a L. (1999). *Edgar Neville: entre el humor y la nostalgia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo
- Burguera Nadal, M^a L. (2007). *La venganza de Don Mendo o la parodia como desafío a la estética realista*. *Anales de literatura española*, 19: 29-37
- Cabero, J. A. (1949). *Historia de la cinematografía española, 1896-1949*. Madrid: Gráficas Cinema
- Caparrós Lera, J. M. (1977). *El cine republicano español, 1931-1939*. Barcelona: Dopesa
- Caparrós Lera, J. M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Editorial 7 ½
- Caparrós Lera, J. M. (dtor.) (1996). *Cine español. Una historia por autonomías vol. I*. Barcelona: Centro de investigaciones Film-Historia, Promociones y Publicaciones Universitarias
- Caparrós Lera, J. M. (2000). *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Fancy Ediciones
- Carlin, C. (1991). *Music in film and video productions*. Stoneham: Focal Press
- Carrillo, M. (2008). *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1940-1952 y 1962-1964)*. Tesis Doctoral dirigida por J. M. Gonzáles Martínez, Universidad de Murcia
- Castaño Fernández, R. (2001). “Dos familias franquistas: de *Raza* a *Surcos*”. En I. L. HERNANDES CUÉLLAR, J. CASTILLO RUIZ, G. PÉREZ ZALDUONDO y M. I. CABRERA GARCÍA (coords.), *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, p. 417-428. Granada: UGR
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres
- Castro de Paz, J. L. (1996). “De Galicia al cielo: costumbrismo y religión en el melodrama cinematográfico franquista (1939-1952)”. *Minius V*: 177-186
- Castro de Paz, J. L. (2001). “Un cinema herido: huellas textuales de la guerra civil en el cine español de los años cuarenta”. En L. Fernández Coorado y P. Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, p. 43-57. Madrid: AACCE y AEHC
- Castro de Paz, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós
- Cebollada, P. y L. Rubio Gil (1996). *Cronología: Enciclopedia del cine español*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós
- Chion, M. (1999). *El sonido: música, cine y literatura*. Barcelona: Paidós
- Cobos, J. (2001). *Conversaciones con Carlos Blanco, un guionista para la historia*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid

- Colón, C. (1997). *Introducción a la historia de la música en el cine: la imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar
- Colón, C., F. Infante del Rosal y M. Lombardo Ortega (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar
- Collins, J. (1992). *Film theory goes to the movies*. New York: Routledge
- Company, J. M. (1997). *Formas y perversiones del compromiso: El cine español de los años cuarenta*. Valencia: Ediciones Episteme
- Cook, N. (2003). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial
- Corella Torres, N. (2005). *Propaganda nazi*. México: Universidad Autónoma de Baja California
- Cortázar, J. (1996). *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara
- Crusells, M. (2000). "Raza (1941), la pérdida de las últimas colonias a través de un ejemplo de propaganda". En R. Sánchez Montero (ed.), *En torno al 98* (Tomo II), p. 345-356. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva
- Cuéllar, C. A. (1998). *Cine y música. El arte al servicio del arte*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV
- Cueto, R. (coord.) (1998). *Los desarraigados en el cine español*. Madrid: Nuer Ediciones
- Custen, G. F. (1992). *Bio/pics: Hollywood constructed public history*. Newark: Rutgers UP
- Dalla Bella, S., I. Peretz, L. Rousseau y N. Gosselin (2001). "A developmental study of the affective value of tempo and mode in music". *Cognition* 80: B1-B10
- Dickinson, K. (2003). *Movie music. The film reader*. New York: Routledge
- Dienes, Z. y C. Longuet-Higgins (2004). "Can musical transformations be implicitly learned?". *Cognitive Science* 28: 531-558
- D'Lugo, M. (1997). *Guide to the cinema of Spain*. Westport: Greenwood Press
- Donnelly, K. J. (2001). *Film music. Critical approaches*. Londres: Continuum International Publishing Group
- Ellis, J. (1992). *Visible fictions. Cinema / Television / Video*. Nueva York: Routledge
- España, R. de (2000). *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel Practicum
- Evans, P. (1995). "Cifesa: cinema and authoritarian aesthetics". En H. Graham y J. Labanyi, *Spanish cultural studies. An introduction*, p. 215-222. Oxford: Oxford University Press
- Evans, P. (ed.) (1999). *Spanish cinema. The auteurist tradition*. Oxford: Oxford University Press
- Everett, W. A. y Laird, Paul R.: *The Cambridge companion to the musical*. Cambridge University Press, Cambridge, 2009
- Falasca-Zamponi, S. (1997). *Fascist spectacle: The aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley: University of California Press
- Fanés, F. (1982). *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo
- Faulkner, S. (2004). *Literary adaptations in Spanish cinema*. Londres: Tamesis
- Fernán Gómez, F. (1995). *El tiempo amarillo: memorias (1921-1987)*. Madrid: Debate
- Fernández, C. (coord.) (1986). *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares

Bibliografía

- Fernández-Cid, A. (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical
- Fernández Cuenca, C. (1972). *La guerra de España y el cine* (2 vol.). Madrid: Editora Nacional
- Fernández Heredero, C. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat
- Flinn, C. (2001). *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press
- Font, D. (1976). *Del azul al verde*. Avance, Barcelona, 1976
- Fraile, T. (2010). *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación provincial de Badajoz
- Galán, D. (1980). "Cine español (1939-1979): Leyes contra el silencio". *Tiempo de Historia* VI, 62: 230-247
- Galbis López, V. (2009). "El jazz en el cine clásico norteamericano: estudios y aplicaciones didácticas sobre *A song is born* (1948) de Howard Hawks". *Revista de Musicología* XXXII (2): 645-663
- García de Dueñas, J. (1993). *¡Nos vamos a Hollywood!*. Madrid: Nickel Odeón
- García del Busto, J. L. (2004). *Carmelo Bernaola: la obra de un maestro*. Madrid: SGAE
- García Escudero, J. M. (1954). *La historia en cien palabras del cine español*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU de Salamanca
- García Escudero, J. M. (1958). *Cine social*. Madrid: Taurus
- García Escudero, J. M. (1962). *Cine español*. Madrid: Rialp
- García Escudero, J. M. (1965). *Palabras a la Escuela Oficial de Cinematografía*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía (Gráficas Cinema)
- García Hernández, E. C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Cátedra: Madrid
- García Maroto, E. y L. García Berlanga (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés
- García Mangas, S. (1995). *La Filmoteca, centro de conservación de cine: el caso español*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela
- García Pérez, E. C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta
- García Ruiz, V. (2000). "Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluich". *RILCE* 16.1: 93-134
- Gertrúdx Barrio, M. (2003). *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto
- Giménez Caballero, E. (1981). *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta
- Goldmark, D., L. Kramer y R. Leppert (2007). *Beyond the soundtrack. Representing music in cinema*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press
- Gómez Sierra, E. (2004). "'Palaces of seeds': from an experience of local cinemas in post-war Madrid to a suggested approach to film audiences". En A. Lázaro Reboll y A. Willis (eds.), *Spanish popular cinema*, p. 92-112. Manchester y Nueva York: Manchester University Press
- Gómez Tarín, F. J. (2001). "Edgar Neville: sainete, intertextualidad y anclaje temporal". En L. Fernández Coorado y P. Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, p. 219-235. Madrid: AACCE y AEHC
- González González, L. M. (2009). *Fascismo, "Kitsch" y cine histórico español: 1939-1953*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha
- González López, P. y J. T. Cánovas Belchi (1993). *Catálogo del cine español*. Madrid: Filmoteca Española

- González Manrique, M. J. (1999). "Las tradiciones populares en el cine de la España autárquica". En *Tiempo de silencio. IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*, p. 614-619. Valencia: Fundació d'Estudis i Iniciatives Sociolaborals
- González Requena, J. (1988). "Apuntes para una historia de lo rural en el campo español". En C. Aguilar (ed.) *El campo en el cine español*, p. 13-27. Alcalá de Henares: Artegráfica Complutense
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Indiana: Indiana University Press
- Gorbman, C. (2003). "Why music? The sound film and its spectator". En K. Dickinson (ed.), *Movie music. The film reader*, p. 35-47. New York: Routledge
- Graham, H. y J. Labanyi (1992). *Spanish cultural studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press
- Grossman, J. (2009). *Rethinking the femme fatale in film noir. Ready for her close-up*. Houndmills: Pgrave MacMillan
- Gubern, R. y D. Font (1976). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España* (4ª ed.). Barcelona: Euros
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la República (1929-1936). Historia del cine español*. Barcelona: Lumen
- Gubern, R. (1977). *Raza: un ensueño del general Franco*. Madrid: Ediciones 99
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península
- Gubern, R. (2006). "La guerra civil vista por el cine del franquismo". En S. Juliá (dtor.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, p. 163-96. Madrid: Taurus
- Gubern, R., J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro (2009). *Historia del cine español* (6ª ed. ampliada). Madrid: Cátedra
- Johnson, B. y M. Cloonan (2008). *Dark side of the tune. Popular music and violence*. Aldershot y Burlington: Ashgate
- Jolij, J. y M. Meurs (2011). "Music alters visual perception". *PloS one* 6 (4): e18861
- Juslin, P. N. y J. A. Sloboda (2004). *Music and emotion. Theory and research*. Nueva York: Oxford University Press
- Jung, C. G. (1972). *El yo y el inconsciente*. Barcelona: Luis Miracle
- Jung, C. G. (1990). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós
- Hanson, H. (2007). *Hollywood heroines. Women in film noir and the female gothic film*. Londres: I. B. Tauris
- Hawkins, D. R. (2004). *Power Vs. Force. The hidden determinants of human behaviour*. West Sedona: Veritas
- Heinik, J. B. y R. G. Dickinson (1990). *Cita en Hollywood*. Bilbao: Mensajero
- Herdero, C. F. y A. Santamarina (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós
- Herdero, C. F. y C. Santamaría (2010). *Biblioteca del cine español (Fuentes literarias 1900-2005)*. Madrid: Cátedra
- Hernández Girbal, F. (1992). *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid: Verdoux
- Hernández Marcos, J. L. y Ruiz Butrón, E. Á. (1978). *Historia de los cine clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía
- Herrera, J. y C. Martínez-Carazo (2007). *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana
- Herreros, E. (coord.) (2007). *Los carteles de cine de Enrique Herreros*. Madrid: Edaf
- Higginbotham, V. (1988). *Spanish film under Franco*. Austin: University of Texas Press

Bibliografía

- Hodges, D. A. y D. C. Sebald (2011). *Music in the human experience. An introduction to music psychology*. Nueva York y Londres: Routledge
- Huelin, E. (1997). "La imagen de la mujer en la película *Raza*". *Film-Historia*, vol. VII, 1: 51-62
- Huron, D. (2007). *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*. Cambridge y Londres: MIT Press
- Hurtado, J. A. (2008). *Radiografías del cine negro: un travelling histórico: ciclo de cine*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat
- Jordan, B. (2001). *Contemporary spanish cinema*. Manchester: Manchester University Press
- Kalinak, K. M. (1992). *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Kalinak, K. M. (2007). *How the west was sung. Music in the westerns of John Ford*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press
- Kaplan, A. (1978). *Women in film noir*. London: British Film Institute
- Kassabian, A. (2000). *Hearing Film: Tracking Identifications in contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge
- Kassabian, A. (2003). "The sound of a new film form". En I. Inglis (ed.), *Popular music and film*, p. 91-101. London: Wallflower
- Kassabian, A. (2009). "Music, sound and the moving image: the present and a future?" En D. B. Scott (ed.), *The Ashgate research companion to popular musicology*. Surrey: Ashgate
- Khalifa, S., I. Peretz, B. Jean-Pierre y R. Manon (2002). "Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans". *Neuroscience Letters* 328: 145-149
- Kinder, M. (1993). *Blood cinema. The reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press
- Kinder, M. (1997). *Refiguring Spain. Cinema / Media / Representation*. Durham y Londres: Duke University Press
- Kracauer, S. (2008). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós-Comunicación 73 Cine (original de 1947)
- Labanyi, J. (1997). "Race, gender and the disavowal in Spanish cinema of the early franco period: the missionary film and the folkloric musical". *Screen*, 38 (3): 215-231
- Labanyi, J. (2000). "Femenizing the nation: women, subordination and subversion in post-civil war Spanish cinema". En U. Sieghlohr (ed.) *Heroines without heroes. Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*, p. 163-182. Londres y Nueva York: Cassell
- Labanyi, J. (2001). "Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo". En L. Fernández Coorado y P. Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, p. 83-97. Madrid: AACCE y AEHC
- Labanyi, J. (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces
- Labanyi, J. (2004). "Costume, identity and spectator pleasure in historical films of the early Franco period". En S. Marsh y P. Nair (eds.), *Gender and Spanish cinema*, p. 33-51. Oxford y Nueva York: Berg
- Labanyi, J. (2005). "Horror, Spectacle and nation-formation: historical painting in late-nineteenth-century Spain". En S. Larson y E. Woods (eds.) *Visualizing Spanish modernity*. Oxford y Nueva York: Berg
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra

- Lázaro Reboll, A. y A. Willis (2004). *Spanish popular cinema*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press
- Lolo, B. (ed.) (2001). *Campos interdisciplinarios de la musicología I y II*. Madrid: SedeM
- London, K. (1970). *Film music*. Nueva York: Arno Press
- López González, J (2005). “Joaquín Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española”. *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 2: 1029-1050
- López González, J. (2007). *Manuel de Falla y el cine*. Granada: Editorial Universidad de Granada
- López González, J. (2010). “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”. *Trípodos* 26: 53-66
- López Silva, J. A. (2001). “Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta”. En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (coords.), *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) vol. 1*, p. 287-302. Granada: UGR
- Lorenzo Benavente, J. B. (1984). *Asturias y el cine*. Gijón: Mases Ediciones
- Lotman, I.: *La semiosfera* (1999). Madrid: Cátedra
- Lluis i Falcó, J. (1991). “Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada”. *Música de cine* 6: 38-39
- Lluis i Falcó, J. (1994). *Gregorio García Segura: historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editorial Regional de Murcia
- Lluis i Falcó, J. (1995). “Parámetros para el análisis de una banda sonora musical cinematográfica”. *D'Art* 21: 169-186
- Lluis i Falcó, J. L. (2001). “Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine”. En B. Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología* (vol. II), p. 771-784. Madrid: Sociedad Española de Musicología
- Luca de Tena, C. (1953). “Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)”. *Revista internacional de la escena*, Teatro 3: 45-48
- Magua, J. y C. Pérez Merinero (1979). *Cine español: ida y vuelta*. Bilbao: Mensajero
- Mandler, G. (1975). *Mandler's mind and emotion*. Nueva York, Sidney, Londres y Toronto: John Wiley & Sons
- Marsh, S. (2001). “Negociando la nación: tácticas y prácticas del subalterno en la comedia cinematográfica de los años cuarenta”. En L. Fernández Coorado y P. Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, p.99-113. Madrid: AACCE y AEHC
- Marsh, S. y P. Nair (2004). *Gender and Spanish cinema*. Oxford y Nueva York: Berg
- Marsh, S. (2006). *Popular Spanish film under Franco: Comedy and the weakening of the state*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama
- Martín Sánchez, G. (2010). *La música y la evolución de la narración audiovisual. La narración audiovisual en los vídeos musicales*. Badajoz: Abecedario
- Martínez Bretón, J. A. (1995). “El crucero Baleares, un caso atípico de la censura franquista”. En J. Pérez Perucha (coord.) *De Dalí a Hitchcock. Actas del V Congreso de la AEHC*, p. 137-154. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia
- Martínez Torner, E. (1920). *Cancionero musical de la lirica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto

Bibliografía

- Mas Arrondo, A. (2004). *Acercar el cielo. Itinerario espiritual con Teresa de Jesús*. Santander: Sal Terrae
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español* (2 vol.). Madrid: Rialp
- Mera, D. y D. Burnand (2006). *European film music*. Hampshire: Ashgate
- Mera, D. (2009). "Reinventing Question Time". En D. B. Scott (ed.), *The Ashgate research companion to popular musicology*. Surrey: Ashgate
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona y Madrid: Egales Editorial
- Miranda González, L. (2007). El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14: 195-227
- Miranda, L. (2009). "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): 685-700
- Miranda, L. (2011). "Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un Imperio". En C. Alonso (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, p. 143-167. Madrid: ICCMU
- Modleski, T. (1991). *Feminism without women: cultura and criticism in a postfeminist age*. Nueva York: Routledge
- Montero, M. (2002). "Cine para la cohesión social en el primer franquismo". En J. C. Ruedad Laffond y otros (ed.), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, p. 175-189. Madrid: Rialp
- Monterde, J. E. (coord.) (1999). *Ficciones históricas: el cine histórico español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España
- Monterde, J. E. (2009). "El cine de autarquía (1939-1950)", p. 181-238. En R. Gubern et al. (ed.) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra (6ª ed. ampliada)
- Monterde, J. E. y C. Torreiro (coords.) (1997). *Historia general del Cine. Europa y Asia (1929-1945)*. Madrid: Cátedra
- Moser, H. J. (1965). *Teoría general de la música*. México DF: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana
- Mulholland, T. (2001). "Television: Opiate of the masses". *The journal of Cognitive Liberties*, vol. 2, 2: 59-66
- Mundy, J. (1999). *music on screen: from the Hollywood to music video*. Manchester: Manchester University Press
- Navarrete Cardero, J. L. (2003). *La españolada y Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros
- Nieto, J. (1996). *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE
- O'Brien, C. (2005). *Cinema's conversion to sound. Technology and film style in France and the US*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Ogas, J. (2010). *La música para piano en argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU
- Olarte, M. (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones
- Olarte, M. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones
- Ortiz, A. (2001). "La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada". En L. Fernández Colorado, M. Pastor (eds.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta* (VII Congreso de la AEHC), pp. 115-125. Madrid:

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine

Otero, L. (2004). *La Sección Femenina*. Madrid: Edaf

Pachón Ramírez, A. (1998). *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz

Paz Rebollo, M^a A. y J. Montero Díaz (coord.) (1995). *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense

Paz Rebollo, M^a A. y J. Montero Díaz (1999). *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Barcelona: Ariel Comunicación

Peretz, I. y L. Gagnon (2003). "Mode and tempo relative contributions to 'happy-sad' judgements in equitone melodies". *Cognition and emotion* 17 (1): 25-40

Pérez Bastías, L. y Alonso Barahona, F. (1995). *Las mentiras sobre el cine español*. Barcelona: Royal Books

Pérez Merinero, C. (2003). *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*. Barcelona: Larousse

Pérez Perucha, J. (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: Seminci

Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*. Madrid: Cátedra

Pérez Zalduondo, G. (1989). *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al franquismo*. Almería: Ediciones Zejel

Pérez Zalduondo, G. (2001). "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951)". En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (coords.), *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) vol. 1*, p. 83-102. Granada: UGR

Perriam, C. (2003). *Stars and masculinities in Spanish cinema*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press

Pinkola Estés, C. (2007). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Zeta

Plaza Chillón, J. L. (2001). "Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938-1958)". En B. Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología I*, p. 799-810. Madrid: SedeM 2001

Pohl, B. y J. Türschmann (eds.) (2007). *Miradas globales : cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert

Pozo, S. (1984). *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la UB

Prendergast, R. (1992). *Film music: a neglected art: a critical study of music in films* (2^o ed.). New York: W. W. Norton & Company

Preston, P. (1995). *Franco, a biography*. Nueva York: Fontana

Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC

Ríos Carratalá, J.A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad

Ríos Carratalá, J.A. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. SanVicente del Raspeig: Publicaciones Universidad de Alicante

Robertson Wojcik, P. y A. Knight (eds.) (2001). *Soundtrack available. Essays on film and popular music*. Durham y Londres: Duke University Press

Roldán Garrote, D. (2003). *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años cuarenta*. Tesis doctoral dirigida por Eulalia Adelantado Mateo, ValenciaEditorial UPV2004DL, Universidad Politécnica de Valencia [Recurso electrónico CD-ROM]

Bibliografía

- Román, M. (1994). *Memoria de la copla: la canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza
- Rotellar, M. (1977). *Cine español de la República*. San Sebastián: XXV Festival Internacional de Cine
- Rouget, G. (1985). *Music and trance. A theory of the relations between music and possession*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press
- Rubio Lucia, J. L. (1986). *La comedia en el cine español*. Madrid: Dicrefilm
- Sala Noguer, R. (1991). *El cine en la España republicana, 1936-1939*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona
- Sala Noguer, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la guerra civil*. Bilbao: Ediciones Mensajero
- Sánchez Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1933)*. Madrid: Verdoux
- Sánchez Vidal, A. (1992). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada
- Salaün, S. (1990). *El cuplé*. Madrid: Espasa Calpe
- Salaün, S. (1996). "La mujer en las tablas: grandeza y servidumbre de la condición femenina". En M^a Luz González Peña, J. Suárez-Pajares y J. Arce Bueno (eds.), *Mujeres de la escena 1900-1940*, p. 19-41. Madrid: SGAE
- Seashore, C. (1967). *Psychology of music*. Nueva York: Dover Publications
- Sebastián, J. (1995). "Raza: la historia escrita por Franco". *Film Historia*, vol. V, 2-3: 160-182
- Seguin, J. C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento Editorial
- Sevilla Llisterri, G. (2007). *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Schwarz, D., A. Kassabian y L. Siegel (1997). *Keeping score: music, disciplinarity, culture*. Charlottesville y Londres: University of Virginia
- Sieglohr, U. (2000). *Heroines without heroes. Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Londres y Nueva York: Cassell
- Sloboda, J. A. (1989). *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press
- Sloboda, J. A. (2010). *Exploring the musical mind. Cognition / Emotion / Ability / Function*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial
- Smith, P. J. (1999). "Towards a cultural studies of the Spanish State". *Paragraph* 22 (1): 6-13
- Smith, P. J. (2003). *Contemporary Spanish Culture: TV, fashion, art and film*. Cambridge: Polity Press
- Smith, P. J. (2011). "Re-visions of Teresa: historical fiction in television and film". En A. Davies (ed.), *Spain on screen. Developments in contemporary Spanish cinema*, p. 60-78. Houndmills: Palgrave Macmillan
- Stilwell, R. J. (2007). "The fantastical gap between diegetic and nondiegetic". En D. Goldmark, L. Kramer y R. Leppert (eds.), *Beyond the soundtrack. Representing music in cinema*, p. 184-202. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press
- Stone, R. (2002). *Spanish cinema*. Harlow: Longman
- Storr, A. (1992). *Music and the mind*. Londres: Harper Collins Publishers
- Tagg, P. y B. Clarida (2003). *Ten little title tunes*. Nueva York y Montreal: Mass Media Music Scholar's Press
- Taibo I, P. I. (2002). *Un cine para un imperio*, Madrid: Oyeron

- Thomas, T. (1973). *Music for the movies*. South Brunswick: Barnes
- Thomas, T. (1979). *The view from the podium*. South Brunswick: Barnes
- Tolentino, R. B. (1997). "Nations, nationalisms, and *Los últimos de Filipinas*: an imperialist desire for colonialist nostalgia". En M. Kinder (ed.), *Refiguring Spain. Cinema / Media / Representation*. Durham y Londres: Duke University Press
- Torres, A. M. (1994). *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa Calpe
- Torres, A. M. (1997). *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza
- Trenzado Romero, M. (2007). "Cine y poder: el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática". *Política y sociedad* 44 (3): 71-87
- Triana-Toribio, N. (2000). "Ana Mariscal: Franco's disavowed star". En U. Sieghlohr (ed.), *Heroines without heroes. Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*, p. 185-195. Londres y Nueva York: Cassell
- Ursini, J., A. Silver y P. Duncan (2004). *Cine negro*. Köln: Taschen
- Utrera, R. (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC
- Utrera, R. (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar
- Valdesoto, F. de (1943). *Francisco Franco*. Madrid: Afrodisio Aguado
- Valls Gorina, M. Y J. Padrol (1986). *Música y cine*. Barcelona: Salvat
- Verdera, L. (1995). *Lo militar en el cine español*. Madrid: Adalid
- Vernon, K. M. (1997). "Reading Hollywood in/an Spanish cinema: from trade wars to transculturation". En M. Kinder (ed.), *Refiguring Spain. Cinema /Media / Representation*, p. 35-64. Durham y Londres: Duke University Press
- Vieillard, S. (2005). "Emociones musicales". *Mente y cerebro* 13: 24-28
- Viñuela E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995)*. Madrid: ICCMU
- Vizcaíno Casas, F. (1976). *Historia y anécdota del cine español*. Madrid: Adra
- Wager, J. B. (1999). *Dangerous dames. Women and representation in the Weimar street film and film noir*. Atenas: Ohio University Press
- Weis, E. y J. Belton (1985). *Film sound*. New York: Columbia University Press
- Wolf, F. A. (2004). *The yoga of time travel. How the mind can defeat time*. Wheaton y Chennai: Quest Books
- Woods, E. (2004). "From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s". En A. Lázaro Reboll y A. Willis (eds.), *Spanish popular cinema*, p. 40-59. Manchester y Nueva York: Manchester University Press
- Woods, E. (2005). "Stages of modernity: the uneasy symbiosis of the *género chico* and early cinema in Madrid". En S. Larson y E. Woods (eds.), *Visualizing Spanish modernity*, p. 263-282. Oxford y Nueva York: Berg
- Xalabardel C. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B
- Xalabardel C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Milton Keynes: Libros en red
- Zúñiga, Á. (1948). *Una historia del cine*. Barcelona: Ediciones Destino
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós

BIBLIGRAFÍA DIGITAL

Álvarez Rodríguez, M^a V. “El Escándalo de José Luis Sáenz de Heredia”.
<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/EL%20ESCANDALO.pdf>

Ríos Carratalá, J.A. (2000). *El humor en España. Carlos Arniches y Edgar Neville*.
www.cervantesvirtual.com

ZUMALDE ARREGUI, I. “Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de *La aldea maldita* de Florián Rey” en
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89867.pdf>

DISCOGRAFÍA

Clásicos del cine español Vol. I - Juan Quintero (1998). Madrid: Fundación Autor
Clásicos del Cine Español Vol. III - Manuel Parada (2000). Madrid: Fundación Autor