

CELSA ALONSO
Universidad de Oviedo

La música en el cine español, entre el falangismo y el nacionalcatolicismo: de *Tierra y Cielo* (1941) a *Forja de Almas* (1943)

ABSTRACT

*En los primeros años de la dictadura de Franco, el cine era un poderoso artefacto ideológico que podía reforzar valores políticos y etnosimbólicos al servicio del 'Nuevo Estado'. Sin embargo, en aquel momento el cine español no era políticamente homogéneo ni había un único modelo oficial de cine nacional. Tras la Guerra Civil, la dictadura consideraba imprescindible reconstruir un cine popular y nacional, y la música era una práctica discursiva de gran importancia para lograr este objetivo. Este artículo analiza la música de *Tierra y cielo* (1941) y *Forja de Almas* (1943), dirigidas por Eusebio Fernández Ardavín (1898–1965) con música de Francisco Alonso (1887–1948). En tanto productos culturales hegemónicos, estas películas articulan una negociación entre los discursos nacionalistas del Falangismo y del Nacionalcatolicismo, y presentan diversos modelos de femineidad mientras la iglesia católica y el fascismo español concretaban la misión de la mujer en la 'Nueva' España. Este artículo explora las relaciones que se establecen entre las imágenes, las agendas políticas, los mensajes ideológicos y la música. El objetivo es mostrar*

KEYWORDS

música de cine
Eusebio Fernández
Ardavín
Francisco Alonso
cine nacional
género y nación
cine franquista

*cómo los fondos sonoros y las canciones diegéticas, gracias a su potencial semiótico, contribuyen a la construcción del discurso nacional y las identidades de género.*¹

KEYWORDS

film music
Eusebio Fernández
Ardavín
Francisco Alonso
national cinema
gender and nation
Francoist cinema

ABSTRACT

*In the early years of Franco's dictatorship, the cinema was a powerful ideological tool that reinforced political and ethnosymbolic values to serve the 'New State'. After the Civil War, however, Spanish cinema was not politically homogenous, and the dictatorship lacked an official model for national cinema. The desire was to construct a popular and national cinema, and music was a powerful discursive practice through which to achieve this goal. This article analyses the music of *Tierra y cielo/Earth and Heaven* (1941) and *Forja de Almas/Forging Souls* (1943), both directed by Eusebio Fernández Ardavín (1898–1965), with original music score and songs composed by Francisco Alonso (1887–1948). As hegemonic cultural products, these films articulate a negotiation between the nationalist discourses of Falangism (Falange Party) and National Catholicism, and present diverse models of femininity while the Catholic Church and Spanish fascism were defining the function of women in the 'New' Spain. This article explores the subtle relationships among music, images, political agendas and ideological messages. The goal is to show how the original score and diegetic songs, due to their powerful semiotic potential, contribute to elaborate discourses on national and gender identities.*

1. Este artículo se ha realizado con el apoyo del Proyecto *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)* HAR2015-64285-C2-1-P.

2. Todas las traducciones del original en inglés al castellano son mías.

Como en otros países de su entorno, en España el cine ha sido y es un lugar de representación de la moralidad pública, virtudes patrióticas y discursos de poder, donde se construyen atmósferas etnosimbólicas que permiten autenticar mitos preexistentes sin necesidad de imponerlos, 'ofreciendo visiones de la nación que terminan siendo "auténticas" para el público' (Smith 2000: 50).² En el proceso de construcción nacional la mujer juega un papel fundamental, y el cine español es un espacio de negociación entre identidades de género y de nación (véase Marsh y Nair 2004).

El análisis de la música como práctica discursiva en la creación de un cine nacional en España es un ámbito de estudio en vías de desarrollo, y contamos con notables contribuciones (Dapena 2002; Labanyi 2003; Vernon y Eisen 2006; Miranda 2010, 2016; Fraile 2010; Woods 2012, 2016; Arce 2013b; Labanyi y Pavlovic 2016). Este artículo pretende ahondar en la música del cine del primer franquismo, considerando las ambivalencias y circunstancias que lo caracterizaron. La hipótesis de partida es que la música fue muy relevante en la concreción de los discursos políticos en el cine comercial de posguerra y *Tierra y cielo* y *Forja de almas* son dos excelentes ejemplos.

Eusebio Fernández Ardavín (1898–1965) era un director de prestigio y en 1941 estaba en un buen momento de su carrera: había triunfado con el musical folclórico *La marquesona* en 1939 (con Pastora Imperio), y en 1940 ganó el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por su drama *La florista de la reina*. Francisco Alonso (1887–1948) era un compositor andaluz extraordinariamente popular por sus zarzuelas, comedias musicales y revistas, muy comprometido con el cine sonoro. Alonso y Fernández Ardavín fueron fundadores y accionistas de la sociedad anónima Cinematografía Española y Americana (CEA) en 1932. Alonso escribió la música para el primer largometraje de la compañía: *El agua en el suelo* (1934), dirigida por Fernández Ardavín. Dos años después, Alonso realizó la banda sonora de *El bailarín y el trabajador*

(Marquina, 1936), una comedia influida por el musical americano. En 1941, Fernández Ardavín y Alonso vuelven a colaborar en dos producciones: *Tierra y Cielo* y *Forja de Almas*.

TIERRA Y CIELO Y FORJA DE ALMAS EN LA ENCRUCIJADA DEL CINE NACIONAL

En un país destrozado después de la Guerra Civil, el 'Nuevo Estado' era consciente de que el cine era un instrumento de poder, pero incluso los falangistas entendieron que había que satisfacer las necesidades de la industria. Era preciso construir un cine nacional pero también consolidar un público nacional. Por eso la política inicial de la revista *Primer Plano* (fundada en 1940) se inclinó más al pragmatismo que a la propaganda, confiando en los mecanismos censores y las medidas proteccionistas adoptadas por la dictadura, como se comprueba en el *Manifiesto a la cinematografía española* de Manuel Augusto García Viñolas, publicado por entregas en la revista en octubre de 1940. En aquel momento, el estado franquista no tenía un único modelo de cine nacional y las instrucciones que emanaban del poder eran difusas, más allá de enaltecer los 'valores espirituales de la raza'. De hecho, no existe un corpus significativo de películas abiertamente propagandísticas y, a partir de 1943, la propaganda oficial del franquismo se canalizó a través de *Noticiarios y documentales (No-Do)* (Benet 2012: 161, 171). Las empresas cinematográficas satisfacían la demanda de los espectadores y producían un cine comercial de evasión, si bien de gran complejidad narrativa y caracterizado por una 'disputa textual' entre tradiciones populares y mecanismos narrativos y visuales del cine norteamericano (Castro de Paz 2012: 20).

Por tanto, el cine de posguerra no fue el 'producto de una maquinaria política homogénea', pues había diversos intereses económicos y distintas versiones de la identidad nacional (Woods 2004: 203-04). Por otro lado, la política cinematográfica intervencionista no garantizaba la unidad de los discursos ideológicos, que podían reforzarse o subvertirse 'desde abajo' a través de complejos procesos de articulación (García Carrión 2014: 132). Así, en películas de contenido propagandístico podían introducirse elementos procedentes de la comedia popular o del teatro lírico (zarzuela y revista) y, en sentido inverso, películas muy comerciales proyectaban mensajes ideológicos hegemónicos pero había lugar para cierta transgresión, especialmente en cuestiones de género.

Estos procesos pueden observarse en *Tierra y Cielo* y *Forja de Almas*, dos filmes híbridos, donde conviven propaganda, religión, populismo fascista y mucha música. En este sentido, ambas podrían responder al concepto gramsciano de lo 'popular-nacional', según el cual los estados totalitarios trataron de incorporar a las masas a los discursos del poder, expresando y dramatizando singularidades culturales a través de unos productos donde se evidencian las negociaciones entre la hegemonía y cierta resistencia (véase Labanyi 2003: 209). La música facilita esta negociación, sofisticada y compleja.

Tierra y Cielo es un drama burgués con elementos de intriga, atributos de comedia y una sutil propaganda filofascista. *Forja de Almas* narra la labor educativa del sacerdote Andrés Manjón (1846-1923): a medio camino entre el drama, la biografía y el cine religioso, la película incorpora elementos del musical folklórico. Por tanto, ambas responden a la síntesis de géneros que caracteriza el cine del primer franquismo.

Las películas fueron rodadas y estrenadas entre 1941 y 1943, cuando los falangistas aún mantenían el control político del país, si bien su posición

comienza a debilitarse a finales de 1942. En este sentido, comprobaremos cómo ambos filmes son producto de un diálogo entre los discursos nacionalistas del falangismo y del nacionalcatolicismo. Los proyectos ultraconservadores de nación del fascismo español y de la iglesia católica compartían la idea de Imperio, una visión providencialista de la Hispanidad o la identificación entre patria, 'raza hispánica' y religión católica, pero presentaban matices diversos en otros aspectos (Saz 2003: 52): entre ellos, el papel de la mujer en el 'Nuevo Estado'. En *Tierra y Cielo* y *Forja de Almas* comprobamos la omnipresencia narrativa y visual de las mujeres en el cine del primer franquismo (Ballesteros 2007: 369; Labanyi 2002: 50) y ambas confirman que el discurso de la femineidad franquista reviste cierta complejidad (Blasco 2014: 53).

En ambos filmes, una mujer fuerte y activa protagoniza la ficción narrativa, ofreciendo al público femenino de posguerra la posibilidad de una identificación gratificante, positiva e incluso heterodoxa como ocurre en algunos musicales folklóricos del momento (Labanyi 2002: 44). En *Tierra y cielo* la mujer redime, regenera y purifica al hombre (idea presente en los discursos falangistas), mientras en *Forja de almas* una mujer gitana se convierte en símbolo etnosimbólico y su triunfo personal está ligado a la labor evangelizadora y educativa de la iglesia católica.

Desde un punto de vista semiótico, las bandas sonoras de Alonso son eficaces para articular la negociación entre ambos nacionalismos ultraconservadores. Los fondos sonoros ayudan a construir un discurso hegemónico mediante procesos de *assimilating identification* reforzando códigos patriarcales, transmitiendo mensajes ideológicos apelando a las emociones, como era habitual en el cine americano (Kassabian 2001: 28). Alonso conocía las técnicas empleadas por los compositores de los estudios norteamericanos, y manejaba con habilidad una combinación de casticismo, músicas de *swing* y un sinfonismo neorromántico con delicados matices tímbricos, al igual que otros compositores como Juan Quintero, Manuel Parada, García Leoz, o Ruiz de Azagra (véase López 2012; Dapena 2002: 141). Además, Alonso tenía una amplia experiencia en el teatro musical, de forma que diseñaba eficaces *leitmotiven*, dominaba las técnicas de variación sinfónica y explotaba las capacidades expresivas y narrativas de los instrumentos, como era frecuente en la música del cine español del primer franquismo (véase Miranda 2016).

Ambas películas presentan imponentes números diegéticos bajo la influencia del musical folklórico (*Forja de almas*) o de la comedia y la revista (*Tierra y Cielo*), que introducen matices ideológicos en el discurso político y eran atractivos para el público, de forma que responden a la tendencia del cine comercial de la época – con abundante música diegética en todos los géneros – donde coexistían *copla*, *swing* y músicas jazzísticas de alto valor simbólico (Arce 2013a: 255).

TIERRA Y CIELO, MUJER Y FALANGISMO

Tierra y cielo está basada en una historia original concebida para el cine por Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, con guion adaptado de E. Fernández Ardavín. Se trata de una película afín al ideario falangista, apoyada y publicitada por *Primer Plano* durante el rodaje: la Sala Velázquez del Museo del Prado se reprodujo en los estudios de la CEA (productora de la película, bajo la coordinación de Domínguez Rodiño) con un competente equipo técnico (fotografía de Enrique Barryre) y actores (Maruchi Fresno y Armando Calvo) (Anón. 1941a, 1941b). Ardavín finalizó el rodaje en febrero de 1941 y la película,

distribuida por Hispania Tobis, se presentó en el Palacio del Cine de Madrid en abril (Anón. 1941c).

El film narra la historia de amor de Clara (de familia burguesa adinerada) y Juan (aristócrata, frívolo y mujeriego). Juan vive en París, donde se ve envuelto en el turbio asesinato del marido de su amante: es acusado del crimen y encarcelado, pero logra escapar de la cárcel, se refugia en Madrid con una falsa identidad y conoce a Clara en el Museo del Prado. Clara se ha rebelado contra la autoridad paterna, se ha emancipado, vive en una pensión y trabaja haciendo copias de los cuadros de la pinacoteca. La joven adora la pintura religiosa de Murillo y termina obsesionándose con la Inmaculada Concepción del pintor sevillano. Clara decide sobre su vida, es independiente y llega incluso a sufragar un viaje a Sevilla con Juan, algo que en la España de 1941 bordeaba lo 'indecente'. En Sevilla, Juan repara en que un desconocido les sigue, y abandona a Clara para protegerla. Clara, desolada, regresa a Madrid, vuelve con su familia y Juan desaparece de su vida. Tras descubrirse al responsable del asesinato en París, Juan es exonerado y, en una fiesta organizada por su madre la marquesa, la pareja se reencuentra y todo se resuelve felizmente. El enredo amoroso en torno a una identidad suplantada, los diálogos graciosos entre personajes secundarios (los dueños de la pensión), la importancia de las canciones diegéticas y una larga secuencia en una fiesta donde se resuelve el enredo a ritmo de swing son elementos de comedia, en un contexto de género dramático y de intriga.

La banda sonora es omnipresente: hay muchos minutos de música que, con frecuencia, funciona de forma enmascarada, predominando el modelo narrativo de continuidad habitual en las producciones americanas. Así, la música está al servicio de la narración y la duración de las secuencias, ayuda al espectador a interpretar las imágenes actuando como significante de las



Figure 1: Equipo técnico y actores de *Tierra y Cielo*. En el centro, con gafas, Francisco Alonso. A su lado, Eusebio Fernández Ardavín (cuarto por la derecha), 1941. Madrid. © CEA.

emociones, o bien tiene una función épica aportando información no presente en la pantalla (Gorbman 1987: 73–74). Destacan los títulos de crédito de gran importancia narrativa, a modo de breve obertura, según el modelo americano convencional con dos temas contrastantes – poderoso el primero, lírico y de orquestación más reducida el segundo – que terminan siendo los *leit motiven* de Juan y Clara respectivamente.

El tema principal de los créditos es potente, un *tutti* en 6/8 (La bemol mayor, 8 compases) protagonizado por unas figuraciones con puntillo que connotan determinación: este tema simboliza a Juan y en ocasiones acompaña a las imágenes del Museo del Prado. Tras un breve episodio de transición, flauta y violas presentan un motivo más breve y lírico, derivado del tema anterior. Este motivo se convertirá (a partir del minuto 18 del film) en el tema de Clara, gracias a un pequeño desarrollo y un cambio métrico a $\frac{3}{4}$ que le da un aire de vals con un papel destacado en el clarinete. Su armadura es La b mayor (como la de Juan), si bien el tema de la joven es tonalmente inestable o neutro: sobre un acorde perfecto mayor sobre el La b (con 7ª y 9ª añadida), el motivo de Clara se somete a un tratamiento secuencial modulante (una 3ª mayor) que conduce a un Do mayor no concluyente. Por tanto, los temas musicales adjudicados a la pareja responden semióticamente a un discurso patriarcal: la fortaleza del tema del varón, la ‘inestabilidad emocional’ de la mujer (representada en la indefinición armónica) y su dependencia del hombre (pues el tema de Clara deriva del de Juan). En el entramado sinfónico de la película, los *leit motiven* de Clara y Juan se someten a sencillas variaciones y siempre son reconocibles.

La película tiene cuatro números diegéticos, ajenos a la trama dramática, importantes en el discurso ideológico desde la perspectiva de género y fundamentales para construir la idea de lo ‘popular-nacional’. A medida que avanza el film, los fondos sonoros presentan temas musicales circunstanciales donde predomina la empatía con las imágenes y los estereotipos expresivos del sinfonismo tardorromántico, y el compositor maneja hábilmente la orquestación en el *underscoring* (destacan los paseos y diálogos de la pareja por Sevilla). Desde el punto de vista semiótico musical es muy interesante la secuencia de la huida de Juan de la cárcel: tritonos descendentes como símbolo de amenaza, acordes disonantes de 7ª en los metales para crear intriga o expectación, clarinetes en registro grave para construir una atmósfera oscura (mientras la fotografía explota contrastes tenebristas), *stretta* para subrayar la impaciencia de Juan, y acordes disonantes en *tutti* con trémolos en las cuerdas y golpes de timbal para generar suspense. Esta intensa secuencia – no presente en el texto de los Quintero, que comienza con el enfrentamiento entre Clara y su padre – tiene la finalidad de introducir al espectador en la fantasía fílmica (véase Gorbman 1987).

En el minuto 8 de la película, Clara se presenta al público en una secuencia sin música protagonizada por los diálogos: su resolución es firme, no quiere vivir una vida de ‘princesita’ y quiere trabajar. Su padre se opone frontalmente, lo considera una niñería, pero Clara insiste: ‘Levanto el vuelo, en mi corazón ha sonado la hora suprema de la mujer’. Por tanto, Clara desafía la autoridad paterna y abandona el hogar familiar estando soltera, aspirando a encontrar un trabajo provechoso. En este sentido, Clara se aproxima al ideal de mujer de la Sección Femenina de la Falange, manifestando fortaleza, determinación y ambición de ser ejemplo público incorporándose al trabajo o a la universidad (véase Richmond 2004).

Antes de que los jóvenes inicien su idilio – que cambiará el futuro de Clara – la música diegética es la encargada de reforzar este discurso afín a las ideas del

falangismo, a través de una marcha de jóvenes universitarias que interrumpe la acción, como en la revista y la comedia musical. Esta marcha de mujeres es aparente banal e irrelevante en la trama narrativa, pero tiene una importante función: es una celebración explícita de la juventud (otra aspiración del falangismo) reivindicando con optimismo y alegría la presencia de la mujer en la universidad. Las estudiantes, atractivas, cantan paseando felices por el parque. De este modo, la marcha diegética aporta un valor añadido al guion de los hermanos Quintero, creando un espacio propio de poder femenino en un lugar público y acaparando la mirada del espectador.

Este coro de chicas modernas simboliza el desbordamiento del modelo de mujer del nacionalcatolicismo, basado en la abnegación, sacrificio, sumisión y aspiración suprema a la maternidad (Morcillo 1999: 51–69), y refuerza la determinación de Clara. En el arranque de la trama, Clara se sitúa al margen del modelo de la femineidad nacionalcatólica, según el cual el destino de la mujer era reproducir almas y cuerpos dóciles, nacionalizando la institución del matrimonio y los cuerpos de las esposas (Morcillo 2015: 88). Era imprescindible dotar a Clara de una religiosidad profunda para buscar el equilibrio entre la mujer trabajadora y fuerte del falangismo y el ‘ángel del hogar’ del nacionalcatolicismo, cuyos referentes estaban, en última instancia, en Isabel de Castilla y Santa Teresa de Jesús respectivamente: la reina y la ‘santa de la raza’ (Di Febo 1988: 83–88). Clara es muy devota, adora la pintura religiosa y siente admiración obsesiva por la Inmaculada Concepción de Murillo.

Los fondos sonoros se encargan de potenciar su religiosidad identificando a Clara con la Virgen de Murillo y, al mismo tiempo, convirtiéndola en el complemento de Juan. De ahí la importancia del *leit motiv* de Clara – que es también el de la Virgen – y que deriva motivicamente del tema de Juan, con quien terminará compartiendo su vida. Tras conocer a Juan, Clara escribe unas líneas en su diario mientras suena su tema musical por primera vez en toda su extensión (minuto 18): está protagonizado por los violines, con un lírico contramotivo en el clarinete, y finaliza con un solo de violín mientras la imagen muestra la escritura de la joven en un primerísimo plano (‘Soy dichosa. Mañana pintaré “La Niña” de Murillo’). El tema musical de Clara facilita la elipsis temporal: se escucha mientras la imagen muestra un primer plano de la Virgen de Murillo en el Prado. Sin solución de continuidad, suena el tema de Juan: en pantalla vemos un plano picado de una sala del Museo del Prado en la que Clara está pintando y Juan pasea. Juan se para a contemplar su trabajo, se miran fijamente y suena un arpeggio en un pianoforte, deliberadamente naive. A partir de este momento, los temas de Juan y Clara se van alternando. La mirada de los jóvenes gana en intensidad mientras suena el tema de Clara: ella continúa pintando y la cámara hace un *zoom* hacia su boceto de la Virgen de Murillo. Regresa el tema de Juan mientras un primerísimo plano del diario permite leer: ‘Por primera vez en mi vida he sentido en mi corazón la felicidad de la mirada de un hombre. ¿Volveré a verlo?’. A continuación, vuelve el tema de Clara con imágenes del diario y del boceto de la Virgen y, tras un *travelling*, la cámara muestra un plano medio de la pareja mezclándose con los diálogos, en un eficiente *underscoring*.

Esta secuencia deja claro que Clara y la Inmaculada Concepción de Murillo comparten tema musical, identificando a la mujer con la Virgen, garantizando su pureza y su integridad moral pese a conducir su idilio con Juan rompiendo las convenciones sociales de la época, lo cual es necesario para que avance la trama de intriga. En lo sucesivo, el tema de Clara/Virgen suena siempre que se vea en pantalla a Clara o a la Concepción de

Murillo y acompaña a las secuencias románticas de la pareja. A medida que transcurre la película, el tema de Clara gana en amplitud y en desarrollo melódico, expresando simbólicamente el amor entre la pareja y todo lo que la mujer puede recibir de esa relación. La música de Clara también simboliza el amor puro, sincero y maternal, porque suena cuando la joven comparte con Juan el recuerdo de su madre fallecida y el amor que siente por la 'Niña' de Murillo. Por tanto, la música garantiza el alma 'limpia' de la mujer, independiente y fuerte pero también piadosa y pura.

Clara representa asimismo el carácter firme y la limpieza de la Patria. El amor noble – no pasional – de Clara redime al galán, le 'purifica' y despierta en él un patriotismo ardoroso, consciente de las 'glorias de su raza y de su patria'. Así lo afirma Juan en una intensa soflama patriótica, sin acompañamiento musical, en una conversación con un marchante de arte. Juan se ha reencontrado con su patria, 'reina y madre', en el Prado: le han emocionado el honor castellano (el Greco), la historia gloriosa (Velázquez), la teología y el humanismo (Zurbarán), la sangre, violencia y heroísmo de los españoles (Goya), y el poder de la fe (Murillo). El monólogo se convierte en voz en *off* mientras en pantalla se suceden imágenes de lienzos de los pintores mencionados. En el Prado ha conocido a una 'mujer divina' de quien se ha enamorado, que le ha cambiado y que podría ser la perfecta esposa. Recordemos que en el nacionalismo de la Falange la idea de la muerte y resurrección (palingenesia) de la Patria era una cuestión de gran calado (Saz 2003: 45), de forma que la 'regeneración' de Juan puede interpretarse como un símbolo de la regeneración nacional, ligada a la exaltación de la historia y la tradición. El mensaje de esta secuencia es explícito y exigía la ausencia de música.

En el matrimonio, Clara completará a Juan, como Murillo – pintor de pureza espiritual (el cielo) – complementa a Velázquez – pintor vigoroso, terrenal y pasional (la tierra). La unión de la pareja simboliza la síntesis perfecta entre Velázquez/Tierra/Hombre y Murillo/Cielo/Mujer: juntos forman el pilar de la patria, sobre el que se construirá el proyecto falangista revolucionario reservado a España, utilizando la pintura del Prado como icono del sueño del Imperio.

La música simboliza esta unión a través de la sutil relación motívica entre los temas de Clara y Juan, que se funden en un discurso sinfónico de aire triunfal cuando, ya casados, se sitúan ante un Cristo de la Sala Velázquez del Museo del Prado, al final de la película. De este modo, la música representa semióticamente la unión de Juan/Marido/Tierra y Clara/Esposa/Cielo. En este sentido, creo que la película puede relacionarse con el espíritu de la Encíclica de Pío XI (*Casti Connubii*) de 1930. Esta Encíclica desarrollaba el concepto del matrimonio jerárquico que identificaba al marido con el intelecto y a la esposa con los sentimientos, creando un cuerpo místico y, al mismo tiempo, natural (Morcillo 2015: 128): así, Juan es el marido (y, por extensión, Cristo/Franco/Tierra) mientras Clara es la esposa (y, por extensión, Virgen/Nación/Cielo).

Otros números diegéticos sirven para aliviar la tensión de la trama dramática. El segundo número es un concertante influido por la estética de la zarzuela que cantan los pasajeros del tren que lleva a la pareja a Sevilla: un soldado canta un tanguillo andaluz al son de la guitarra, y los viajeros corean el refrán, uniéndose la orquesta en una falsa diégesis como en el cine musical (*source scoring*). Su función es doble: enmascara y trivializa la aventura del viaje a través de un alegre número popular que busca empatizar con el público. Este número enlaza con unas panorámicas de Sevilla por donde pasean los enamorados, ilustradas con intensos fondos sonoros: Parque de María Luisa (tema de Clara), Alcázar

(cadencias andaluzas), Plaza de España (tema de Clara, muy romántico, en un solo de violín, identificando a la mujer con la Patria). Estas panorámicas enlazan con imágenes y sonido diegético de unas mujeres y niñas bailando flamenco al son de palmas en una tasca mientras la pareja come y bebe fino.

Tras el encuentro con un desconocido en el barrio de Santa Cruz (mientras suenan tritonos descendentes como símbolo de amenaza), Juan confiesa a Clara la verdad. Ella le perdona y promete que le salvará, afirmando: 'serás como un obrero en una fábrica'. Esta sentencia es interesante, pues la dignificación del trabajo y la redención de la culpa a través de éste era un asunto importante en la ideología de la Falange. Pero Clara no logra convencer a Juan y, a la mañana siguiente, el joven la abandona. A su regreso a Madrid, Clara cae en una profunda tristeza que conduce a una secuencia fundamental: un sueño místico donde los fondos sonoros tienen una importante función narrativa/estructural e ideológica.

Mientras Clara duerme desasosegada, las cuerdas interpretan una variación del tema de Juan en un registro muy agudo (quizá sueña con él), llegando al clímax cuando su 'yo' inconsciente se levanta y se dirige a un lienzo de la Magdalena Penitente de Ribera: Clara, vestida con túnica blanca (un símbolo de pureza), dialoga con la Virgen, y luego con Santa Casilda de Zurbarán, con la Dama del Armiño de El Greco y, por último, con la Inmaculada Concepción de Murillo. La orquestación es camerística, con un protagonismo de las maderas mientras Santa Casilda la consuela y le indica que el verdadero amor es el de Dios: pero la música propone la conciliación entre el amor puro y el terrenal pues, de hecho, suena el tema de Juan. Cuando la Concepción de Murillo le dice que no se aflija, el tema de Juan finaliza y se escucha en el clarinete el tema de Clara (y de la Virgen), que retoma la flauta justo antes de despertar en brazos de su padre. El sueño místico legitima a Clara, al igual que el nacionalcatolicismo utilizó a santos y santas para legitimar al régimen (Di Febo and Juliá 2005: 80). No menos importante es la túnica blanca que hace parecer a Clara una vestal o sacerdotisa, lo que simboliza el papel de la mujer como guardiana de la 'espiritualidad hispánica', que era su misión en el nacionalcatolicismo (Di Febo and Juliá 2005: 77) En el texto de los Quintero, Clara hablaba también con Isabel de Portugal, Isabel de Borbón y la Maja Vestida de Goya, lo que se suprime en la película, pues quizá resultaban mujeres demasiado mundanas.

El padre de Clara planea un viaje por tierras españolas para distraer a su hija. Esto da la oportunidad a Fernández Ardevín de exhibir monumentos y paisajes icónicos, mostrando una España como suma de regiones que se complementan, un discurso ligado a la Falange. Los paisajes, ciudades, monumentos (acueducto de Segovia, murallas de Ávila, casas colgantes de Cuenca, plaza mayor de Salamanca, Toledo, catedral de Zamora), playas y la plaza de toros de Málaga se acompañan de fondos sonoros con temas circunstanciales a gran orquesta.

La secuencia de la fiesta en casa de la marquesa tiene gran interés. Primero se escucha un fox de *tempo* medio que toca una orquestina de jazz en pantalla (vientos, piano y un violín) mientras los invitados bailan. Al acabar el fox, las parejas se apartan para dejar espacio a una cantante ataviada como una maja goyesca que canta una imponente tonadilla española. Al finalizar, la música diegética continúa mientras los invitados bailan un vals. La tonadilla cumple varios objetivos: proporciona más metraje a un texto un tanto escueto de los hermanos Quintero, y visibiliza un casticismo dieciochesco que apela a la tradición que se yuxtapone a lo cosmopolita del fox.

La última secuencia en el Prado muestra unos planos de la Meninas (Tierra) y un Cristo crucificado (Cielo). La música actúa como eficaz meca-nismo



Figure 2: Clara Laurel durante su sueño místico, vistiendo una túnica blanca en Tierra y Cielo.

persuasivo e ideológico. Mientras la cámara enfoca a las Meninas, la orquesta realiza varias entradas contrapuntísticas de una variación del tema de Clara: el amor, después de todo, era terrenal aunque honorable. Cuando la cámara enfoca al Cristo de Velázquez, se escucha, triunfante, el tema de Juan, cerrando el círculo. Ardavín eligió la Sala Velázquez para el plano final, y los *leit motiven* de la pareja se funden en un entramado orquestal (Tierra y Cielo) mientras la voz en *off* de Clara hace una potente declaración: afrontarán juntos la vida ‘con los pies en la tierra, humildemente, y la vista en el cielo’. La pareja comparte Tierra y Cielo y ambos son España.

FORJA DE ALMAS Y LA CATOLIZACIÓN DE LA FALANGE

Forja de Almas es un puntal importante en el cine religioso del primer franquismo, basada en la vida del sacerdote Andrés Manjón, responsable de la escolarización de los gitanos del Sacromonte de Granada. La propuesta pedagógica de las Escuelas del Ave María se extendió al resto del país, y se considera una respuesta conservadora y cristiana a la Institución Libre de Enseñanza, aunque moderna en la forma de enseñar. Los guionistas Ricardo Mazo e Inocencio Guzmán habían sido discípulos de Manjón, y con la colaboración del poeta Luis Fernández Ardavín – hermano del director de la película – realizaron un primer bosquejo que convenció a la productora Lais Cinematográfica. Se encargó la dirección de fotografía al prestigioso Hans Scheib y la música original a Francisco Alonso, encargándose Jesús Leoz de la dirección musical.

La película era un llamamiento a la fraternidad, un homenaje al Padre Manjón, una parábola sobre la autoridad y una reflexión sobre el papel de la iglesia católica en la educación que, sorprendentemente, fue recibida con escaso entusiasmo por la crítica oficial y por la jerarquía eclesiástica (Minguet Batllori 2001: 215–17). Ricardo Colmenero señala que *Forja de Almas* – no sin influencia de *Forja de hombres* de Norman Taurog, de 1938 – es ‘la película

fundacional' del llamado cine nacionalcatólico (Colmenero Martínez 2015: 31). La misión de este 'subgénero' de cine religioso (cuyo auge se extiende desde 1945 a 1953) era la propaganda y legitimación del nacionalcatolicismo, y fue criticado incluso desde algunos sectores católicos por relegar la religiosidad de las tramas narrativas y de los personajes a un segundo plano en favor de la piedad, cursilería, paternalismo y apología de la nación y la curia (Colmenero Martínez 2015: 27–28). Sin embargo, para otros historiadores del cine, la película tiene un carácter híbrido y ambivalente, que confirma la 'imposibilidad real de elaborar un *discurso cinematográfico franquista* mínimamente coherente' (Castro de Paz 2012: 64, cursiva del autor).

Fernández Ardavín rodó la película en el otoño de 1942 en los Estudios Kinefon de Barcelona, y los exteriores en Granada. En 1942, la seguridad de la victoria del Eje en la Segunda Guerra Mundial empieza a debilitarse, y las consecuencias en España no se hacen esperar. Para intentar mantener el control político, el reto de la Falange era la 'reconstrucción ideológica del fascismo español', mediante un proceso de 'catolización' (Saz 2003: 175). De forma progresiva, en la política 'oficial' del franquismo el ultranacionalismo fascista comienza a ser reemplazado por el nacionalcatolicismo, más reaccionario, castizo y retrospectivo (Saz 2003: 366). En mi opinión, *Forja de Almas* se entiende mejor en el contexto de catolización de la Falange, y no por casualidad obtiene el Premio Nacional del Sindicato Nacional del Espectáculo (controlado por los falangistas) en 1943, meses antes del estreno.

El film oculta algunos aspectos 'revolucionarios' de la pedagogía manjoniana, como la opinión favorable a la coeducación, e insiste hacer de los niños pobres buenos cristianos y buenos patriotas, identificando Patria y Religión, como cuando el cura afirma: 'El que no ama a la madre España es un ser degenerado y no merece vivir en la patria a la que odia'. La gesta épica del sacerdote, la apología a la nación o la preocupación de Manjón por asuntos no estrictamente espirituales construyen un mensaje afín al discurso del nacionalcatolicismo. En una secuencia de la película, mientras se escucha el canto de un gallo Manjón sentencia: 'Al jefe hay que compadecerle más que envidiarle', una clara alusión a la responsabilidad del Caudillo Franco y al 'nuevo amanecer' de España. Hay otros elementos próximos al falangismo: la visibilización de la disciplina pseudomilitar con una secuencia muy plástica de unos batallones infantiles desfilando – algo secundario en el pensamiento de Manjón – o la visión negativa de la prensa y del liberalismo. También destaca la importancia de la voz en *off* a modo de 'voz divina', frecuente en el cine de misioneros (Labanyi 1997: 25).

Por tanto, el film es muy conservador pero hay algunas fisuras en el discurso provocadas por otra narrativa de romance y, particularmente, por una mujer: María Jesús, una gitana díscola escolarizada por Manjón que se convier-te en maestra y protagoniza un idilio amoroso con un periodista payo y ateo. El romance finaliza en boda bendecida por Manjón. Esta segunda narrativa – debida, con toda probabilidad, a intereses comerciales (Castro de Paz 2012: 66) – provocó problemas con los censores, quienes consideraron que Manjón no tenía suficiente protagonismo frente a otros personajes de 'dudosa' moralidad (véase Estivil 1999: 11). Tras las pertinentes modificaciones, el guion fue autorizado.

Finalizado el rodaje, en agosto de 1943, en *Primer Plano* se publicaba un amplio reportaje sobre la película, con abundantes fotografías, donde Ardavín declaraba que su intención fue distanciarse del cine costumbrista alimentado de tradiciones rurales o urbanas – de directores como Florian Rey o Edgar Neville respectivamente – y añadía que el Padre Manjón y su legado libran

a la película de toda frivolidad (Anón. 1943). *Forja de almas* se estrenó en el Cine Sol el 2 de octubre de 1943, y tuvo buena acogida, aunque el crítico de *Primer Plano* calificaba de ‘irritante’ la insistencia en cantos y bailes típicos que distraían al espectador del tema principal de la película (Gómez Tello 1943).

Esta crítica se explica porque *Forja de Almas* continuaba la línea abierta por films como *Alma de Dios* (Iquino, 1941) o *Malvaloca* (Marquina, 1942), producidas por Cifesa, que no eran musicales folklóricos pero tenían muchas canciones. En aquel momento el debate sobre la *españolada* se recrudecía en *Primer Plano*, con severos juicios del falangista Jiménez Caballero (Jiménez Caballero 1943). El debate no era nuevo: ya antes de la guerra civil, era evidente la dicotomía entre lo negativo de la ‘españolada pintoresca’ y los elementos positivos, raciales y diferenciales (lo ‘español’), lo que generaba ansiedad (Triana Toribio 2003: 26). En los primeros años de la dictadura, la búsqueda de un populismo fascista y la consiguiente resignificación del populismo republicano era problemática, provocando cierto desconcierto entre productoras, guionistas y directores (Castro de Paz 2012: 73), lo que también explica la hibridación de géneros cinematográficos que caracteriza el cine del primer franquismo.

El papel de María Jesús fue interpretado por Antoñita Colomé, actriz y cantante muy popular durante la república, que procedía del teatro musical y no gozaba de la simpatía de la crítica más conservadora. Tras la guerra, en 1942 Colomé había rodado con Ardavín *La rueda de la vida*, comedia musical de éxito, y el realizador la consideró adecuada para el papel de María Jesús, por su origen andaluz, su buena voz, y quizá también por su físico: no en vano Colomé respondía al estereotipo pálido y delicado de ‘muñeca gitana’ (Woods 2012: 137): como en otros musicales folklóricos, la heroína gitana se integra en la cultura dominante gracias a la mediación de una actriz blanca. En la trama narrativa, la integración de la gitana se completa con el ascenso social, para satisfacción del público, como ocurre en películas como *Canelita en rama* (García Maroto, 1943) y *Morena Clara* (Rey, 1936), asimilando la alteridad racial en un ‘todo aparentemente homogéneo’ (Woods 2012: 147), si bien es cierto que en este caso la película no podía eludir el mundo de los gitanos, pues Manjón inició sus labores pedagógicas en el Sacromonte granadino.

En el cine del franquismo, los gitanos eran un símbolo ambivalente: representaban lo genuino y, al mismo tiempo, la ‘desviación de la norma’ de lo que significaba España (Santaolalla 2005: 29). En *Forja de almas* algunos gitanos son holgazanes (Curro, el pícaro) pero otros son industrioses (la criada) o tienen espíritu de superación (María Jesús). La película muestra una visión amable del mundo marginal de los gitanos – edulcorada gracias a la música – y se apropia de éste para redimirlo y regenerarlo gracias a la religión, con fuertes dosis de paternalismo. Esto explica la presencia de elementos saine-tescos en el film: trama sentimental romántica, un pícaro y una criada como pareja secundaria de cómicos, escenas cotidianas con gentes humildes en patios andaluces, ambientación en lugares públicos, un periodista como anti-héroe y el protagonismo de la música.

María Jesús es fuerte, valiente, seductora, independiente y con voluntad de triunfar, como era frecuente en las protagonistas del musical folklórico de aquellos años, lo que no encajaba en el modelo de sumisión de la femineidad católica, si bien *Forja de Almas* no aborda el tema del estrellato (véase Woods 2004) y María Jesús se entrega finalmente a un matrimonio cristiano. El matrimonio de Carlos y María Jesús puede funcionar como el símbolo de una sociedad unida que supera la lucha de clases – una aspiración del fascismo – aunque Carlos no es un terrateniente sino un profesional liberal que termina aceptando como



Figure 3: Programa de mano. Eusebio Fernández Ardaóin, Forja de Almas, 1943. España. © LAIS.

‘superiores’ las convicciones religiosas de María Jesús. Así, el romance y boda cumplen una función similar a la que tiene en el musical folklórico, dramatizando las negociaciones entre grupos sociales subalternos (Labanyi 2003: 209). La tentativa de fuga de María Jesús con Carlos (sin estar casados) se resuelve cuando la mujer contempla a la Virgen de las Angustias en una procesión, lo que le hace cambiar de opinión. La Virgen salva a la gitana, cataliza la acción y la mujer ‘reeduca’ al periodista ateo abanderando una españolidad positiva.

Los fondos sonoros no requieren una orquesta sinfónica opulenta, sino que predomina la sobriedad, lo que se compensa con extraordinarios números diegéticos, tres de ellos protagonizados por María Jesús: un romance (que la maestra canta con sus alumnas), una *Plegaria* a la Virgen de las Angustias y la *Canción de La Reja*. Pero hay otras músicas diegéticas de interés: baile y cante en un tablao flamenco, una *Salve* (coro de niñas), un himno (niños en procesión hacia una capilla), un *Ave María* (coro de niños con cirios y cruces que caminan por la ribera del Darro), una procesión (con un brillante paso de la Virgen de las Angustias), un pasodoble (a cargo de un batallón infantil), y danzas y bailes regionales (rondalla y jota) en una fiesta para recaudar fondos para las escuelas. En la fiesta, la rondalla y jota enlazan con un baile de gitanas – entre ellas la joven María Jesús – creando un contraste importante entre el folklore del campo y el de los gitanos que tiene un alto valor simbólico. En el rodaje de esta fiesta colaboró la Sección Femenina de Granada. El pasodoble cumple una importante misión: planos de los niños vestidos de soldados alternan con panorámicas de La Alhambra, calle del Darro, Palacio de Carlos V e imágenes de los granadinos. Este desfile legitimaba a las organizaciones juveniles de la Falange (Estivil 1999: 18), tras una conveniente arenga patriótica del Padre Manjón. La elección del pasodoble no es casual: concentra las connotaciones de lo militar (por su origen) y lo patriótico (significado que había adquirido en la zarzuela) y Alonso era un experto en este género.

La *Canción de la Reja* es el eje en torno al cual se construye el *dramatic scoring* original de la película y esto es importante, pues la reja es un símbolo de seducción. Elegir una canción como fundamento del desarrollo sinfónico del film era un recurso frecuente en el musical folklórico. *La Reja* origina los dos *leit motiven* de la película: el de María Jesús – el que aparece más a menudo – y el del padre Manjón. El protagonismo de María Jesús se refuerza desde la música de los títulos de crédito, donde el compositor trabaja con dos temas procedentes de las canciones de la gitana (aunque el espectador aún

no es consciente de ello): el tema principal de la *La Reja* en violas y chelos – que se convertirá en el motivo de María Jesús – y el tema de la *Plegaria* (que representa a la Virgen de las Angustias), precedidos de una fanfarria épica en metales y timbales. Los créditos concluyen con un motivo íntimo en arpas con románticos arpeggios que anuncia la trama sentimental secundaria del film. Por tanto, si bien en los títulos de crédito no aparece el tema de Manjón, están presentes los ingredientes fundamentales de la película y la potencia de lo femenino: épicos (la forja), románticos, una mujer y una Virgen.

Tras los créditos, se suceden imágenes de los pobladores del Sacromonte rodadas a modo de documental con una estética visual próxima al neorrealismo, mientras una voz en *off* se combina con fondos sonoros, muy plásticos: niños harapientos, jóvenes trabajando en una forja – la Patria se forja como el hierro – y gentes piadosas ofrecen una visión benigna de los gitanos. Estas escenas funcionan como un prólogo de un extenso número diegético en un tablao flamenco, de nada menos que cuatro minutos: unos turistas extranjeros con aspecto de fatuos contemplan un baile de sevillanas y luego unas bulerías con cantaora y bailaora. El número sirve para presentar a María Jesús y su hermano, cuando aún eran unos niños, haciendo travesuras: la música del tablao (en *underscoring*) refuerza la sinceridad del colectivo gitano.

Alonso elabora un tema para el padre Manjón que se presenta el oboe, con un contramotivo escalar ascendente en el clarinete que tiene connotaciones de aventura y juventud. El tema es de gran sencillez melódica (en Do mayor), armónica (utiliza sólo funciones fundamentales), métrica (un gracioso compasillo) y tiene una base rítmica que parece describir el caminar del borrico en el que se desplazaba Manjón. Este tema concluye con una adornada cadencia andaluza, mientras la melodía asciende triunfante, en los violines, hasta el clímax melódico. A partir de entonces, el tema de Manjón se repite (total o parcialmente) con una función estructural, para unir tomas y planos, o fundiéndose con los diálogos cotidianos. A modo de ejemplo, destacamos una conversación entre el cura y un albañil sobre la ubicación de los cimientos de la escuela: suena el tema de Manjón sometido a un pequeño desarrollo, simbolizando las posibilidades de su proyecto pedagógico.

Alonso adjudica un pequeño motivo musical circunstancial a Carlos, para expresar la poca profundidad del personaje y su moral laxa: es anodino y débil, sobre todo frente a *La Reja*, una canción andaluza con una breve introducción instrumental enfática, en Sol mayor. En la primera melodía que canta la gitana – reconocemos el motivo de María Jesús en los fondos sonoros – ella declara su duda (‘¿Por qué no puedo ser suya?’) modulando a Sol menor. La última estrofa (‘Preso entre hierros me tienes’) desarrolla el motivo instrumental de la introducción, regresando al modo mayor (tonalidad ‘masculina’) y revelando la determinación de la mujer (‘yo solo quiero mi vida para entregártela a ti’). Ella es fuerte y resuelta, pero le entrega su vida a Él, se convierte en su posesión. No es casualidad el parecido de esta melodía con la parte final ascendente del tema de Manjón, no solo porque María Jesús ha sido siempre su alumna preferida: la música revela la fortaleza y personalidad de la gitana – como la de su mentor – aunque aceptando la autoridad masculina.

En la banda sonora hay otros elementos de interés. Además de impresionantes vistas de Granada con fondos sonoros muy plásticos, destaca la música que acompaña la huida de María Jesús por las calles de la ciudad. En esta secuencia, el tema de María Jesús se repite insistentemente en la orquesta (aunque ella no esté en pantalla), se escucha la música de la procesión, el motivo de Carlos en el oboe (mientras la cámara muestra imágenes de

Carlos esperando ansioso en la estación), y por último la *Plegaria* tras la revelación que María Jesús tiene al ver el Paso de la Virgen de las Angustias. De este modo, la música tiene una importante función estructural y narrativa, a lo largo de esta elaborada secuencia de nada menos que siete minutos. Alonso teje una trama sinfónica acorde con la acción, que culmina con un repique final de campanas para facilitar la elipsis temporal: en la imagen se ve a María Jesús subiendo al Sacromonte buscando el perdón de Manjón, mientras suena su tema bellamente orquestado. El cura le da la bendición: han transcurrido casi 8 minutos de música sin interrupción (diegética y no diegética).

Mientras transcurre el noviazgo, las Escuelas del Ave María se multiplican por toda España. Ardavín y Alonso decidieron arropar la boda con el motivo de la Canción de la Reja (es decir, el de la gitana) que suena enfático en *tutti*, solemne a través de una aumentación rítmica, y se mezcla con la oración del Padre. Por tanto, la música refuerza el protagonismo del personaje femenino pese a que se entrega en matrimonio a la autoridad divina y de su marido. Al acabar la ceremonia, la cámara realiza un *travelling* que conduce a una vidriera, para facilitar la elipsis temporal mientras la música (acordes oscuros en metales, sonido de timbales y un descenso melódico de 7ª, que connota muerte) anticipa lo inevitable: la enfermedad y muerte de Manjón. Junto a la cama del moribundo está María Jesús con su hija: era de esperar el motivo de Manjón para arropar este momento. Sin embargo, se eligió la cabeza del tema de la *Plegaria* – es decir, el tema de la Virgen – para santificar a Manjón: eso explica la voz en *off* ('llora España entera') con el primer plano de una campana repicando y una poderosa cruz a contraluz ('la España triunfadora no le olvida'): así, la contundente imagen final identifica Patria y Religión. Por todo ello, la película tiene ingredientes diversos: religión, casticismo, detalles afines al falangismo (purificación, militarismo, forja) y patriotismo en diversa proporción, que explican su ambivalencia.

CONCLUSIONES

Tierra y Cielo y *Forja de Almas* son dos hitos importantes en la construcción de un cine nacional durante los primeros años de la dictadura de Franco. Ambas responden a la necesidad de convergencia entre los discursos del nacionalismo fascista de la Falange y el nacionalcatolicismo. Ambas muestran lugares icónicos que connotan la idea de Imperio: Granada, Sevilla y el Museo del Prado. Si la *Tierra y Cielo* está más inclinada a la retórica fascista, *Forja de Almas* forma parte del proceso político de catolización del régimen franquista a partir del otoño de 1942.

La mujer tiene un papel fundamental en ambas películas. Clara y María Jesús construyen un espacio propio para la autoafirmación, y la música subraya su protagonismo, tanto los fondos sonoros como los números diegéticos. En *Tierra y Cielo*, Clara se convierte en la guardiana de los valores nacionales: una mujer fuerte, independiente y muy devota, que purifica al hombre, le descubre su nación y se complementa con él en el matrimonio para servir a la patria, siguiendo la retórica del falangismo. La música sinfónica original refuerza sus valores espirituales y su profunda religiosidad, con el objetivo de identificar a la mujer con la Virgen.

En *Forja de Almas*, María Jesús se convierte en objeto de admiración y deseo bajo la influencia del musical folklórico, usurpando parte del protagonismo al Padre Manjón. Esto se logra por la potencia de los números diegéticos (destacando la *Plegaria* en la procesión de la Virgen, que resuelve el conflicto de la

narrativa de romance) y porque la *Canción de la Rreja* es el fundamento musical de los *leit motiven* de la gitana y del cura en los fondos sonoros.

El análisis de estas películas demuestra que la música en el cine podía ser una eficaz herramienta para articular la negociación entre los discursos de nación y de género del fascismo y de la iglesia católica, gracias a su potencial semiótico, y que también era fundamental en la construcción de un cine que respondiese al concepto gramsciano de lo 'popular-nacional'.

OBRAS CITADAS

- Anón. (1941a), 'Tierra y Cielo', *Primer Plano*, II:17, 9 February, n.pag.
 — (1941b), 'Tierra y Cielo', *Información Hispania Tobis*, 2, March, pp. 2–3.
 — (1941c), 'Palacio del Cine: Tierra y Cielo', *Primer Plano*, II:26, 13 April, n.pag.
 — (1943), 'La historia y las historietas de una película española: Lo que cuentan los creadores de Forja de almas', *Primer Plano*, IV:146, 1 August, n.pag.
 Arce, J. (2013a), 'Castanets and white telephones: (Musical) comedies during the early years of the Franco Regime', in G. Pérez Zaldondo and G. Gan (eds), *Music and Francoism*, Turnhout: Brepols, pp. 253–64.
 — (2013b), 'On the other side of the screen: Songs in Spanish cinema from Concha Piquer to Manolo Escobar', in S. Martínez and H. Fouce (eds), *Made in Spain*, Studies on Popular Music, London: Routledge, pp. 168–77.
 Ballesteros, I. (2007), 'Mujer y nación en el cine español de posguerra: los años 40', in J. Herrera and C. Martínez-Carazo (eds), *Hispanismo y Cine*, Madrid: Vervuert Iberoamericana, pp. 365–92.
 Benet, V. J. (2012), *El cine español: Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
 Blasco, I. (2014), 'Género y nación durante el franquismo', in X. M. Núñez Seixas and S. Michonneau (eds), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 49–71.
 Castro de Paz, J. L. (2012), *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939–1950)*, Barcelona: Paidós.
 Colmenero Martínez, R. (2015), 'La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939–1959)', in R. Colmenero Martínez and A. M. Moral Roncal (eds), *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939–1959)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 19–45.
 Dapena, G. (2002), 'Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950', *Music in Art*, XXVII:1&2, pp. 141–51.
 Estivill, J. (1999), 'Forja de almas: Un reflejo de la sociedad española', *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 33, pp. 8–23.
 Febo, G. di (1988), *La santa de la Raza: Teresa de Ávila, un culto barroco en la España franquista (1937–1962)* (trans. A. Sánchez-Gijón), Barcelona: Icaria.
 Febo, G. di and Juliá, S. (2005), *El franquismo*, Barcelona: Paidós.
 Fraile, T. (2010), 'Fragmentos de identidad nacional en la música del cine español contemporáneo', in C. Alonso (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: ICCMU, pp. 301–18.
 García Carrión, M. (2014), 'Públicos nacionales e imaginarios cinematográficos de España en la primera mitad del siglo XX: Pautas de homogeneización y representación de la diversidad', in I. Saz and F. Archiles (eds), *Naciones y estado: La cuestión española*, Madrid: Universitat de Valencia, pp. 131–54.
 Gómez Tello, L. (1943), 'Filmes estrenados', *Primer Plano*, IV:156, 10 October, n.pag.
 Gorbman, C. (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London and Bloomington: Indiana University Press.

- Jiménez Caballero, E. (1943), 'Alerta contra la españolada', *Primer Plano*, IV:137, 30 May, n.pag.
- Kassabian, A. (2001), *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York: Routledge.
- Labanyi, J. (2002), 'Historia y mujer en el cine del primer franquismo', *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 15, pp. 42–59.
- (2003), 'Musical battles: Populism and hegemony in the early Francoist folkloric film musical', in J. Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, pp. 206–21.
- (1999), 'Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo', *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, 32, pp. 22–42.
- Labanyi, J. and Pavlovic, T. (2016), 'Introduction', in J. Labanyi and T. Pavlovic (eds), *A Companion to Spanish Cinema*, Sussex: Wiley Blackwell, pp. 1–11.
- López, J. (2012), 'Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX', in T. Fraile and E. Viñuela (eds), *La música en el lenguaje audiovisual*, Sevilla: Arcibel Editores, pp. 41–58.
- Marsh, S. and Nair, S. (eds) (2004), *Gender and Spanish Cinema*, New York: Berg.
- Minguet Batllori, J. M. (2001), 'Forja de almas, la parábola de la autoridad', in L. Fernández Colorado and P. Couto (eds), *La herida de las sombras: El cine español en los años 40*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 207–17.
- Miranda, L. (2010), 'Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un Imperio', in C. Alonso (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: ICCMU, pp. 143–67.
- (2016), 'The Spanish cinema soundscape in the 1940s: Songs for a new regime', *Widerscreen*, 3:4, <http://widerscreen.fi/numerot/2016-3-4/the-spanish-cinema-soundtrack-in-the-1940s-songs-for-a-new-regime/>. Accessed 20 June 2018.
- Morcillo, A. (1999), 'Shaping true Catholic womanhood: Francoist educational discourse on women', in V. Enders and P. B. Radcliff (eds), *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, New York: State University of New York Press, pp. 51–69.
- (2015), *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco* (trans. T. Fernández Aúz and B. Eguibar), Madrid: Siglo XXI.
- Richmond, K. (2004), *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934–1959* (trans. J. L. Gil Aristu), Madrid: Alianza.
- Santaolalla, I. (2005), *Los 'otros': Etnicidad y 'raza' en el cine español contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Saz, I. (2003), *España contra España: Los nacionalismos franquistas*, Madrid: Marcial Pons.
- Smith, A. (2000), 'Images of the nation: Cinema, art and national identity', in M. Hjort and S. Mackenzie (eds), *Cinema and Nation*, London and New York: Routledge, pp. 45–59.
- Triana-Toribio, N. (2003), *Spanish National Cinema*, London: Routledge.
- Vernon, K. and Eisen, C. (2006), 'Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar', in M. Mera and D. Burnand (eds), *European Film Music*, Burlington: Ashgate, pp. 41–59.
- Woods Peiró, E. (2004), 'From rags to riches: The ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s', in A. Lázaro-Reboll and A. Willis (eds), *Spanish Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press, pp. 40–59.

- (2012), *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, London and Minnesota: University of Minnesota Press.
- (2016), 'The heyday of the musical film', in J. Labanyi and T. Pavlovic (eds), *A Companion to Spanish Cinema*, Sussex: Wiley Blackwell, pp. 209–16.

SUGGESTED CITATION

Alonso, C. (2019), 'La música en el cine español, entre el falangismo y el nacionalcatolicismo: de *Tierra y Cielo* (1941) a *Forja de Almas* (1943)', *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 16:2, pp. 195–212, doi: 10.1386/slac.16.2.195_1

CONTRIBUTOR DETAILS

Celsa Alonso es profesora titular del Departamento de H^a del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. La música española de los siglos XIX y XX (canción, teatro lírico, músicas populares), nacionalismo e identidades musicales y, más recientemente, música de cine son sus principales líneas de investigación. Autora del libro *La canción lírica española en el siglo XIX* en 1998, ha publicado cuatro ediciones críticas de canciones españolas del siglo XIX (entre 1994 y 2005), que han dado lugar a importantes grabaciones discográficas (de Teresa Berganza y Montserrat Caballé, entre otras). En 2010 publica Celsa Alonso et álil: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* y en 2014 la biografía crítica *Francisco Alonso. La otra cara de la modernidad*, que ha tenido muy buena acogida en medios académicos. Ha sido asesora de la Fundación Latin Grammy entre 2013 y 2017 y, en la actualidad y desde 2013, dirige un Grupo de Investigación de la Universidad de Oviedo (GIMCEL: *Grupo de Investigación en Música Contemporánea Española y Latinoamericana*).

Celsa Alonso is professor at the Department of Art and Musicology at the University of Oviedo. Her research fields are nineteenth- and twentieth-century Spanish music (song, musical theatre, popular music), nationalism and musical identities and, more recently, film music. She published the book *La canción lírica española en el siglo XIX* in 1998, and four editions of nineteenth-century Spanish songs (between 1994 and 2005) which have led to important recordings (by Teresa Berganza and Montserrat Caballé among others). In 2010 she published *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, and in 2014 the critical biography *Francisco Alonso: La otra cara de la modernidad*, very well received in Spanish academic circles. She has been adviser to the Latin Grammy Foundation between 2013 and 2017. Currently and since 2013 she is the leader of Research Group GIMCEL (*Grupo de Investigación en Música Contemporánea Española y Latinoamericana*) at the University of Oviedo.

Contact: University of Oviedo, C/ Amparo Pedregal, s/n, Oviedo 33011, Asturias, Spain.

E-mail: celsa@uniovi.es

 <https://orcid.org/0000-0002-7811-8506>

Celsa Alonso has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.