

Música, humor macabro y locura en el cine: la adaptación del vodevil negro de Alfonso Paso *¡Adiós Mimí Pompón!* con música de Daniel Montorio¹

Celsa Alonso González

Universidad de Oviedo

celsa@uniovi.es

Resumen

Este artículo presenta un análisis de la banda sonora de la película española *¡Adiós Mimí Pompón!* (1960), adaptación de una comedia macabra de Alfonso Paso de 1958, dirigida por Luis Marquina, con música incidental y cuatro números diegéticos de Daniel Montorio. Para este film, Montorio escribió una música innovadora, muy diferente a la de otras películas de su filmografía, acorde con la astracanesca historia de uno de los comediógrafos más prolíficos de la dictadura franquista: Alfonso Paso. El artículo repasa la carrera de Montorio como compositor para el cine hasta 1960, el teatro popular de Paso –en particular el vodevil negro–, y la adaptación cinematográfica de la obra teatral original. El análisis del texto audiovisual confirma la relevancia de la música que acompaña la locura de los personajes y acentúa los elementos vodevilescos y macabros de la trama, siempre desde el humor: una música de naturaleza gestual, de gran eficacia estructural y motivada transtextualmente como herramienta para la parodia. Con este trabajo, se pretende ahondar en el conocimiento de la música de cine de Daniel Montorio quien, al igual que el dramaturgo Alfonso Paso, han despertado el interés de la academia solo desde fechas recientes.

Palabras clave: música de cine; comedia popular; humor negro; Daniel Montorio.

Music, Macabre Humor and Madness in the Cinema: The Adaptation of Alfonso Paso's Black Vaudeville *¡Adiós Mimí Pompón!* with Music by Daniel Montorio

Abstract

This article presents an analysis of the soundtrack of the Spanish film *¡Adiós Mimí Pompón!* (1960), an adaptation of a macabre comedy by Alfonso Paso from 1958, directed by Luis Marquina, with incidental music and four diegetic songs by Daniel Montorio. For this film, Montorio wrote innovative music that was very different from other films in his filmography, in compliance with the bizarre story of one of the most prolific comedy writers of the Franco

1. Artículo realizado en el marco Proyecto i+d Musima (Música y Medios Audiovisuales: tránsitos intermediales, patrimonio y diálogos culturales) (Referencia: PID2023-147271NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) del Gobierno de España.

dictatorship: Alfonso Paso. This article revises Montorio's career as a film composer until 1960, Paso's popular theatre –particularly in the genre of *vodevil negro*– and the film adaptation of the original play. Analysis of audiovisual text confirms the relevance of the music that accompanies the characters' madness and accentuates the vaudevillian and macabre elements of the plot, always with a sense of humour: music of a gestural nature, of great structural effectiveness and with a transtextual motivation as a tool for parody. This work aims to deepen knowledge of the film music of Daniel Montorio, who, like the playwright Alfonso Paso, has only recently aroused the academy's interest.

Keywords: Spanish Film music; Popular comedy; *Noir* humour; Daniel Montorio.

En el otoño de 1960, el director de cine Luis Marquina (1904-1980) rueda la película *¡Adiós Mimí Pompón!* para la productora Tarfe Films: una comedia bajo la influencia del esperpento y el astracán,² adaptación de un vodevil negro de Alfonso Paso Gil (1926-1978) estrenado en 1958, cuya música incidental y canciones había escrito Daniel Montorio (1904-1982). En este artículo se analiza la banda sonora musical de este film, con el objetivo de valorar su relevancia en el texto audiovisual, y su eficacia para potenciar la sátira, parodia y humor negro de la trama. En primer lugar, bosquejamos la trayectoria del compositor Daniel Montorio en el cine, del director Luis Marquina y del dramaturgo Alfonso Paso, con la intención de observar los puntos de convergencia de los tres creadores, que ayudan a explicar la eficacia de su colaboración, la singularidad del film, así como la estrecha compenetración entre realización, trama, diálogos y música. El escritor Alfonso Paso tuvo un lugar destacado en la creación del vodevil negro, subgénero dramático al que pertenece *¡Adiós Mimí Pompón!*. El artículo ubica este vodevil en el contexto de la obra de Paso y se presentan algunos pormenores de la obra teatral original y de la adaptación cinematográfica. A continuación, se muestran los detalles de la producción, trámites censores y singularidades del elenco actoral, con objeto de situar la película en el contexto de la producción cinematográfica del franquismo. Por último, se realiza un exhaustivo análisis de la música (estructura, funciones, motivaciones, estética, números diegéticos) que ayuda, de un lado, a comprender la originalidad del film (y en particular de su banda sonora) en el contexto del cine comercial español de 1960 y, de otra parte, a valorar la versatilidad compositiva de Daniel Montorio como músico de cine.

Compositor y director: experiencia y madurez

Daniel Montorio (1904-1982) fue un importante compositor de cine español del siglo XX: un prolífico y popular autor de teatro (sainetes, revistas, comedias musicales, espectáculos pseudofolklóricos),³ canciones, música para el cine, televisión, *jingles* de radio y cuñas publicitarias. En su filmografía hay algunas películas de gran interés, que responden a varios

2. El astracán es un subgénero del teatro cómico, que alcanzó gran éxito en la primera mitad del siglo XX y cuyo máximo representante es Pedro Muñoz Seca (1879-1936), que se prodiga en situaciones disparatadas que desafían cualquier verosimilitud, elementos paródicos e ingeniosos juegos de palabras. El esperpento es un género literario (novela, teatro) caracterizado por presentar una visión deformada y grotesca de la realidad, gracias a la exageración y la comicidad, siempre con fines satíricos, que adquiere gran impulso en la obra de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) a partir de 1920.

3. Espectáculos que incluían diversos eventos performativos: canciones, baile, *sketches* humorísticos, piezas de teatro breves y flamenco de variedades.

paradigmas de la historia del cine de la Segunda República y el franquismo. Javier Barreiro ha catalogado 132 obras de teatro musical, 49 largometrajes, doce cortometrajes, músicas para el NO-DO (Noticiarios y Documentales, creado por la Vicesecretaría de Educación Popular en 1942) y decenas de canciones (Barreiro 2004). Sin embargo, Montorio es un compositor que no ha recibido gran atención por parte de la musicología española hasta fechas muy recientes.

Pianista de cine en los años veinte, saxofonista e intérprete en combos de *jazz*, se puede considerar a Montorio el compositor de cine más importante de la España republicana, en los primeros años del sonoro. En 1934, la prensa destacaba su dominio técnico: era “constantemente requerido por los más prestigiosos productores cinematográficos [...] un músico con vistas a poseer una caja especial en la Sociedad de Autores Españoles”.⁴ Hasta el inicio de la Guerra Civil (1936-1939), el compositor escribió la música de once largometrajes, cuatro cortos humorísticos y seis documentales. En los años treinta, Montorio fue el responsable de lanzar la carrera cinematográfica del cantaor Angelillo (véase Alonso González 2024a).

Conviene destacar la participación de Montorio en los cortos humorísticos de García Maroto con guiones de Miguel Mihura (*Una de fieras, Una de miedo, Y ahora... ¡Una de ladrones!*), sarcásticas y experimentales parodias del cine de aventuras, terror y policíaco respectivamente. Estos cortos dieron forma a un nuevo humor del absurdo en el cine, bajo la influencia de Ramón Gómez de la Serna, un humor de capital importancia para los escritores que, en 1941, se agruparían en torno a la revista *La Codorniz* (Aguilar y Cabrerizo 2019, 86):⁵ escritores conocidos como “la otra Generación del 27” (la del humor), entre ellos Jardiel Poncela, Miguel Mihura (fundador de la revista), José López Rubio, Antonio Lara (Tono) o Edgar Neville, algunos de ellos guionistas y directores de cine, muy influyentes en la obra de Alfonso Paso. Para aquellos cortos, Montorio escribió música con un alto sentido satírico y paródico, inspirada en el cine francés de René Clair (Alonso González 2018, 67).

Montorio colaboró también con Miguel Mihura en el primer largometraje de García Maroto: *La hija del penal* (1936), comedia humorística producida por Cifesa. Con motivo de su estreno, el influyente crítico de cine Juan Antonio Cabero reconocía que Montorio era “el músico más popular del cinema [...] El 90 por ciento de las películas realizadas en España, en las que la música ocupa un lugar preferente, esa música es de Montorio”.⁶ Las canciones fueron fundamentales en el éxito de esta cinta de un humorismo desconcertante, definida como “la mejor astracanada cinematográfica” con “una música inspirada y alegre que nadie como Daniel Montorio sabe intercalar en las películas con éxito tan logrado”.⁷

Tras la Guerra Civil y hasta 1950, pese a la expansión del cine bajo la protección oficial del gobierno franquista, Montorio se concentró en el teatro lírico (revista, opereta, comedias musicales) y solo participó en tres largometrajes, todos dirigidos por García Maroto: dos comedias (la astracanesca *Los cuatro robinsones* de 1939,⁸ la comedia blanca *Mi fantástica*

4. “Daniel Montorio, el músico de las películas españolas”. 1934. *Heraldo de Madrid*, 27 de junio, p. 13.

5. *La Codorniz* fue una revista de humor gráfico y literario creada en 1941 y dirigida por Miguel Mihura hasta 1944 que constituye un referente de la prensa humorística española.

6. Cabero, Juan Antonio. 1936. “Estrenos. *La hija del penal* en Rialto”. *Heraldo de Madrid*, 15 de enero, p. 5.

7. “Hoy en RIALTO. ¿Qué es *La hija del penal*?”. 1936. *El Heraldo de Madrid*, 13 de enero, p. 8.

8. Al igual que *¡Adiós Mimí Pompón!*, era una adaptación teatral, en este caso del juguete en tres actos de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez de 1917.

esposa de 1943) y el pionero wéstern *Oro vil* de 1941. Es evidente la fidelidad del músico hacia el realizador Maroto y su preferencia por la comedia, en una década en la que el cine español exploró "fórmulas híbridas de comedia" a través de las cuales se intentaba "domesticar" la modernidad, línea que tendrá continuación en la década siguiente (Benet 2012, 197). También destaca el hecho de que Montorio no escribiera música para el género cinematográfico del musical folklórico.

En los años cincuenta, el cine español experimenta un notable desarrollo, con más de 627 producciones –frente a la nada desdeñable cifra de 400 películas en la década anterior– debido al apoyo estatal, el aumento de las co-producciones, la emergencia de nuevas productoras y la consolidación de un *star system* (López González 2024, 84). En ese contexto, Montorio participó en catorce largometrajes: abandonó el humor codornicesco, ignoró el cine histórico, y no pareció interesado en el neorrealismo español ni en el cine disidente. Quizá debido a su amplia experiencia en el teatro frívolo y la zarzuela, Montorio colaboró en la expansión del cine musical de la década, desde el melodrama con canciones a la comedia, en particular en el cine de copla "dirigido a los sectores más populares y rurales" (Benet 2012, 290), que también acusó la influencia del flamenco (López González 2024, 87). Así, Montorio escribió canciones para grandes figuras de la canción que hicieron carrera en el cine, en particular Antonio Molina con su peculiar estilo influido por el flamenco de variedades (véase Alonso González 2024b).

Daniel Montorio destacó en el cine comercial "de género" (comedia, musical, wéstern, melodrama con canciones, adaptaciones teatrales) del franquismo y trabajó en un total de veintiocho largometrajes entre 1950 y 1970. Pese a su labor pionera en el cine republicano, Montorio no fue un compositor de cine de la estatura de Juan Quintero, Manuel Parada, Jesús García Leoz o Joan Duran i Alemany en el ámbito catalán, los músicos más relevantes de cine del primer franquismo tanto en producción como en calidad (Padrol 1986). Tampoco tuvo tanta repercusión en el medio cinematográfico como José Muñoz Molleda, José María de Azagra, Manuel López Quiroga o Ramón Ferrés i Mussolas en Cataluña (véase García Soriano, 2014; Lluís i Falcó 2009), pues Montorio dedicó gran parte de su tiempo al teatro musical. Sin embargo, el compositor escribió bandas sonoras interesantes con profesionalidad y dominio del medio, y demostró conocer los códigos y estrategias musicales del cine americano y francés, que combinó con las tradiciones líricas y dramáticas españolas.

En el cambio de década el compositor escribió los fondos sonoros y canciones de la comedia *¡Adiós Mimí Pompón!* (1960) y del musical *La viudita naviera* (1961), esta última una adaptación de una farsa de José María Pemán de 1960. Ambas adaptaciones teatrales se estrenaron en 1961 y ambas fueron dirigidas por Luis Marquina, con quien Montorio había colaborado antes de la Guerra Civil en *El bailarín y el trabajador* (1936). Luis Marquina (1904-1980) era un director con personalidad, interesado en la experimentación en los inicios de su carrera, cuyo objetivo era hacer un cine comercial atento a lo que ocurría en Europa. En los años cuarenta, Marquina fue uno de los "directores estrella" de la poderosa Cifesa y consolidó un prestigio profesional pero no más que una "tibia acogida" del público y los organismos oficiales (Sánchez Salas 2011, 480).

Marquina no fue un realizador vinculado a las instituciones del franquismo, pero tampoco al llamado cine disidente (Pérez Perucha 1983, 8). El director consideraba a la música una herramienta muy valiosa para aumentar las calidades emotivas o el matiz dramático de algunas

secuencias, pero no era muy partidario de introducir números diegéticos, eficaces para lograr el favor del público pero que interrumpían la trama narrativa (Pérez Perucha 1983, 145). En 1954, Marquina abandonó la dirección para centrarse en labores de producción: de hecho, creó su propia productora, DIA, desde donde impulsó un cine comercial de calidad y también trabajó como guionista.

Tras siete años de sequía en la dirección, su regreso tuvo lugar precisamente con *¡Adiós Mimi Pompón!*. La obra de Alfonso Paso le interesó lo suficiente como para romper aquella sequía, tras haber “asimilado buenas observaciones de la crítica, poniéndolas en juego en este film”.⁹ Resulta del máximo interés la confluencia de Marquina y Montorio con el dramaturgo Alfonso Paso, veinte años más joven que ellos, muy influido por los comediógrafos de la revista *La Codorniz*, y que en 1960 era el autor teatral más popular del momento.

Alfonso Paso y el vodevil negro

Alfonso Paso Gil (1926-1978) fue el dramaturgo español de mayor éxito popular en el teatro comercial de los años del Plan de Estabilización. Paso fue un escritor polémico y con personalidad, vinculado a la vanguardia teatral en su juventud, pero pronto se inclinó hacia un teatro de evasión del gusto de los empresarios (funciones dobles diarias, sin descanso semanal) que, en el caso de la comedia, fue bastante inmovilista y convencional en cuanto a compañías, sistemas de producción y actores (Oliva 2002, 211). Cerca del 95% de sus obras pertenecen al género de la comedia, con un humor que fluctuaba entre la herencia del maestro del sainete Carlos Arniches y el humor absurdo de su suegro Jardiel Poncela y de Miguel Mihura (Sirera 1995, 99). Debido a su extraordinaria fecundidad, el ingenio paródico y su humor astracanesco se le comparaba con Pedro Muñoz Seca.

La comedia *No se dice adiós sino hasta luego* fue su primer estreno en 1953. Ese mismo año, presentó *Veneno para mi marido*, una comedia de intriga, precedente del vodevil negro. Como los escritores de *La Codorniz*, influidos por el humor de los hermanos Marx, Paso también se interesó por el séptimo arte. Así, logró un Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al “mejor argumento” por *Sierra maldita* (Antonio del Amo, 1954), y en 1955 comenzó a trabajar para la productora de cine de Benito Perojo, escribiendo arreglos y guiones propios hasta 1957. La consagración teatral llegó en 1956: el drama *Los pobrecitos* ganó el Premio Carlos Arniches, y en septiembre la compañía de Ismael Merlo estrenaba *Cuarenta y ocho horas de felicidad*, comedia que se haría centenaria.

El dramaturgo iniciaba entonces una carrera meteórica, con un catálogo de más de doscientas comedias.¹⁰ Su principal valedor fue el crítico teatral y periodista Alfredo Marquerie (1907-1974), defensor del humor de Jardiel Poncela, Mihura y Arniches, no en vano fue el primer crítico de cine de *La Codorniz* desde 1943. En 1960 Marquerie publicó el libro *Alfonso Paso y su teatro*, escrito casi al alimón con el dramaturgo: una respuesta a las acusaciones de excesiva

9. García, Pío. 1960. ‘Producir una película no es igual que financiarla’ dice Luis Marquina, que ha vuelto con *Adiós Mimi Pompón*, a sus tareas de director”. *Primer Plano* 1052, 11 de diciembre, p. 11.

10. 230 obras de las que estrenó 189, además de nueve adaptaciones. Sus obras han sido traducidas a treinta idiomas, estrenó en Italia, Bélgica y Alemania a finales de los años cincuenta, y en 1960 en México y en Argentina. Véase su página web: <https://alfonsopaso.com/teatro-de-alfonso-paso>.

fecundidad escénica. Paso declaraba que no quería ser autor de teatro "de cámara y ensayo" ni de minorías, sino "autor de público" (Marquerié 1960, 194). Los números dan cuenta de su fecundidad: en 1958 estrenó siete obras, otras siete en 1959, diez en 1961 y hasta trece en 1962 (Pérez Rasilla 2000, 135), muchas centenarias.

Se considera a Paso el creador del vodevil negro, una combinación de género negro, comedia policiaca y vodevil: humor macabro que no excluye el erotismo en ocasiones, que aborda "sucesos despiadados, pero hilarantes, engarzados con precisión y dilatados hasta la desmesura" (Pérez Rasilla 2007, 214). *Veneno para mi marido* inicia este subgénero dramático que mezclaba elementos de intriga y misterio con un humor truculento, cuyo objetivo era la pura comicidad y el entretenimiento propio de un teatro escapista, donde hay infidelidades conyugales, asesinatos, ocultación de cadáveres, chistes ingeniosos y embarazosas situaciones (Besó Portales 2008). Paso profundizó en el potencial del vodevil negro con *Usted puede ser un asesino* (1958) y a renglón seguido *¡Adiós Mimí Pompón!*. Más macabra aún fue *Tus parientes no te olvidan* (1959), violenta e innovadora: una crítica a las películas de horror que estaban de moda y de las que Paso "se burla utilizando los mismos elementos, trucos y recursos que otros emplean en serio, y que él eleva a la enésima potencia del absurdo" (Marquerié 1960, 160). La siguieron *Cuatro y Ernesto* (1960), *Receta para un crimen* (1961), *Al final de la cuerda* (1962) y *Los Palomos* (1964), de extraordinario éxito: estaban semanas en cartelera y, en algunas ocasiones, se llevaron al cine.

Por lo general, sus vodeviles negros eran obras "perfectamente construidas y con unas dosis de ingenio y de habilidad dramática raramente superables" (Huerta 2003, 2.725). Se trataba de hacer humor de la muerte en situaciones de *suspense*, parodiando las historias detectivescas. Las referencias a clásicos como Quevedo y a los autores codornicescos eran obvias, pero aquel humor macabro tenía precedentes inmediatos en Juan Chorot, Carlos Llopi, J. B. Priestley, Joseph Otto Kesselring y Agatha Christie y en el cine de Alfred Hitchcock (Besó Portales 2008). En *¡Adiós Mimí Pompón!* hay una graciosa parodia de Sherlock Holmes, presente también en *Usted puede ser un asesino* y *Receta para un crimen* (Zatlin 1968, 205).

Hacia 1962, Paso perdió el apoyo de Marquerié, se consolidó el "mito de su carácter prolífico" y se le acusó de un "excesivo recurso a la carpintería" para ocultar las repeticiones (Sirera 1995, 100). Sus vodeviles y sus comedias ligeras y conservadoras –aunque no exentas de reflexiones morales y sociales, particularmente en torno al matrimonio como se aprecia en *¡Adiós Mimí Pompón!*– fueron muy populares en los años sesenta. Así, en 1968 Alfonso Paso aún tenía siete obras en cartel en siete teatros madrileños, tarde y noche, durante varios meses, con las localidades agotadas. Interesa destacar la estrecha y fructífera relación de Alfonso Paso con el cine: 37 obras adaptadas al cine y 59 películas en las que interviene como guionista (Oltra 2017, 16), algunas en Argentina, así como guiones para la televisión. Asimismo, Paso se atrevió con la dirección (seis películas desde finales de los años sesenta) y participó como actor en algunas de ellas, al igual que hizo en algunas de sus comedias teatrales.

El melodrama satírico *¡Adiós Mimí Pompón!*

¡Adiós Mimí Pompón!, catalogada por el autor como "melodrama satírico en un prólogo y dos actos", pretendía aprovechar el éxito de *Usted puede ser un asesino*, estrenada por la compañía de Ismael Merlo en el Teatro de la Comedia de Madrid el 27 de mayo de 1958, con éxito

extraordinario. *¡Adiós Mimí Pompón!* se estrenó tres meses después en el citado teatro con la misma compañía y protagonistas, Diana Maggi e Ismael Merlo, pero no alcanzó el éxito de la anterior: estuvo en cartel cuarenta días (Payá Beltrán 2015, 284). En aquel momento, Paso estaba en plena racha de éxito: en la siguiente temporada teatral de 1958/59 estrenaría siete obras.

Si bien Payá Beltrán señala que *¡Adiós Mimí Pompón!* solo perseguía el éxito de taquilla (Payá Beltrán 2015, 244),¹¹ Paso la consideraba una de sus mejores comedias y un hito en el humor negro. En la autocrítica publicada en *ABC*, Paso afirmaba que el cine de terror que exportaba “cierto país europeo” bajo la denominación de “*suspense*” le parecía “una imbecilidad más de la vida moderna”, y presentaba su nuevo “melodrama satírico” como una parodia de ese *suspense* tanto como de los años de la *Belle Époque* en los que se ubica la trama. Para deleite del público, pretendía colocar en escena “una conmovedora y grotesca galería de psicópatas”, pero sin ánimo de crear ese *suspense* de moda sino para divertirse con sus ocurrencias: “desde el fetichista al lunático depresivo pasando por el infantiloides criminal [...] unos psicópatas que estamos aguantando seriamente en la pantalla de los cines españoles”. Añadía el dramaturgo que Montorio había escrito dos canciones para su melodrama, que consideraba “inspiradas y bellísimas”.¹²

Pese a la buena opinión del autor, la obra no llegó a editarse.¹³ Payá Beltrán repasa las críticas a la obra teatral en los diarios *Ya*, *Pueblo*, *Arriba*, *Informaciones* y *ABC*: se destacaron las influencias del humor de *La Codorniz* y las comedias de Jardiel Poncela, aunque se matizó que Paso “carecía de la profundidad intelectual” de su suegro, “quedándose solo en la ‘*sal gorda*’ y lo superficial” (Ibid). Solo Alfredo Marquerie en *ABC* elogió la obra, de “ritmo trepidante” y “comicidad explosiva”, donde se mezclaban “terror y ternura, explotando la ley de que el exceso de horror produce risa [...] con frases y réplicas de hilaridad irresistible”.¹⁴

La rocambolesca historia de la cupletista francesa Mimí Pompón transcurre como sigue. En la primavera de 1918, a punto de terminar la Primera Guerra Mundial, la bella y popular Mimí Pompón decide casarse con el viudo Heriberto Promenade, un rico comerciante de porcelanas de Limoges. Su madre (doña Dorotea, coleccionista de calaveras), su hermana Arcadia (a quien su marido abandonó y piensa que este se ha convertido en oca para curarse del reuma) y su sobrina Lorenza (enferma con delirios de embarazos psicológicos “provocados por el pecado”) forman un ramillete de psicópatas, al igual que Heriberto: viudo seis veces, pues asesina a sus mujeres debido a unos celos patológicos. Cuando Mimí llega al *chateau* familiar, se sucederán los intentos de asesinato, frustrados por la casualidad o el azar, lo que lleva a Heriberto y su madre a acudir a un asesino en serie y terrorista (Parpadón), buscado por toda Francia, a la sazón escondido en la finca de los Promenade y que muere accidentalmente al intentar llevar a cabo el encargo. En Limoges se dan cita otros personajes: un psiquiatra

11. En su tesis doctoral, Payá Beltrán reconocía no haber leído el texto, ni haberla visto representada, aunque admitía haber visionado la película.

12. “Autocrítica de *¡Adiós Mimí Pompón!*, que esta noche se estrenará en La Comedia”. 1958. *Informaciones teatrales y cinematográficas*. *ABC*, 27 de agosto.

13. Se conserva una copia mecanografiada en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss/22554), en la que se presenta como “caricatura de un melodrama de horror en un prólogo y dos actos”.

14. “En la Comedia se estrenó *Adiós Mimí Pompón* de Alfonso Paso”. 1958. *Informaciones teatrales y cinematográficas*. *ABC*, 28 de agosto.

(Monsieur Olivier) y un inspector de policía (Renato Saintpaul), quienes siguen la pista a la cantante, pues Mimí resulta ser también una psicópata asesina cuando es abducida por la luna llena. La lunática homicida ha asesinado a sus siete maridos anteriores.

Saintpaul se presenta en el *chateau* haciéndose pasar por inspector de chimeneas, lo que enciende las alertas de doña Dorotea, quien ha adquirido una caldera inglesa para incinerar a los cadáveres, origen de una octava chimenea no registrada. Policía y psiquiatra ignoran que Heriberto –a quien consideran un berzotas adinerado– es un asesino en serie, y advierten al recién casado de que Mimí tiene intención de envenenarle. Con la colaboración ingenua del hijo del boticario (Gastón), pretendiente de Lorenza que queda eclipsado por la belleza de la cupletista, se resuelve el caso policial, y Mimí es arrestada, tras un brote psicótico provocado por la luna llena. Parece que la familia de psicópatas iba a librarse, pero Mimí escapa de la policía y regresa a la casa, enajenada. El telón cae cuando Mimí corre las cortinas y se dirige hacia la familia, todos inmovilizados por el terror.

En *¡Adiós Mimí Pompón!* hay intriga, humor, parodia, huella de Muñoz Seca (astracán y toques macabros) y situaciones disparatadas con varios personajes "estrafalarios", si bien Marquerie subraya que los dementes son "la expresión caricaturesca de tipos perfectamente clasificados y definidos en los cuadros psiquiátricos y psicopatológicos" (1960, 158): no en vano Alfonso Paso era aficionado a la neuropsiquiatría. Marquerie añadía que este "folletín delirante" mostraba una lógica dentro de lo absurdo, lo desorbitado y lo excesivo; y destacaba la fuerza de la protagonista, la caricatura de la *Belle Époque* y "de lo francés", el "parodismo irónico de las películas de miedo", la "música de fondo y las divertidas y graciosas canciones que salpimentan el curso de la trama" (Marquerie 1960, 158-159).

Montorio escribió la música incidental del prólogo (parodia irónica de la *Belle Époque*) que se desarrolla en un restaurante parisino: música para orquesta y un *cancon* para poner punto final. Las canciones de Montorio para el vodevil fueron la marcha *¡Adiós Mimí Pompón!* y un tango, en el primer y segundo acto respectivamente. Mimí canta la marcha que da título a la obra acompañada al piano por Lorenza, en el cuadro segundo del Acto I, a petición de Gastón, embelesado, justo antes de los primeros intentos de asesinarla. La segunda canción es un tango transgresor y picarón, un mecanismo de seducción de Mimí a Gastón –quien la acompaña al piano– para que le consiga el arsénico para matar a Heriberto, y que resulta una parodia de la *Belle Époque*.

***¡Adiós Mimí Pompón!*, la película**

¡Adiós Mimí Pompón! no es una comedia musical convencional como *La viudita naviera* (Marquina, 1961), destinada al lucimiento de la cantante Paquita Rico (véase Alonso González 2022), aunque la música es protagonista importante, como se verá en el análisis. En un momento en el que el cine musical iniciaba una etapa de renovación y un relevo generacional de directores, guionistas y estrellas de la canción –con musicales protagonizados por Marisol con Luis Lucia (*Un rayo de luz*, 1960; *Ha llegado un ángel*, 1961) o el Dúo Dinámico a las órdenes de Miguel Lluich (*Botón de ancla*, 1961)–, la productora Tarfe continuaba apostando por otra corriente del cine popular, un tipo de comedia arraigada en la tradición nacional en la que confluían humor, música y adaptaciones teatrales, muy del gusto del público.

Con el antecedente de las comedias republicanas, el humor había sido uno de los rasgos distintivos del cine popular del primer franquismo. Si en el cine de los años cuarenta el costumbrismo más o menos crítico y la parodia dieron voz a las clases subalternas, el cine de Bardem y Berlanga de los cincuenta se enriqueció con la influencia del *l'humour noir* francés, que abundó aún más en el componente grotesco y a veces esperpéntico (Marsh 2006, 22). La comedia negra *¡Adiós Mimí Pompón!* se enmarca en esa tendencia del cine español que da comienzo en el cine republicano y que llega a nuestros días en el cine de Almodóvar o Alex de la Iglesia: un *"laugh darkly"* anclado en la tradición cultural española que no excluía la experiencia de la modernidad (Egea 2013, 27), si bien en el caso del film que nos ocupa están ausentes los referentes costumbristas, dado que la trama se ubica en la "disoluta" Francia.

En la comedia cinematográfica española el humor estaba intrínsecamente ligado a la música y al uso de la canción como herramienta para la parodia. No es de extrañar que la productora Tarfe y el director Marquina quisieran contar con Montorio para escribir la banda sonora del film, no solo por ser el autor de la música original del vodevil, sino también por su extensa experiencia en el cine y particularmente en la comedia de humor absurdo, astracanesco y, en definitiva, codornicesco. Se da la circunstancia adicional de que Paso y Montorio eran cuñados: el compositor se había casado en 1952, en segundas nupcias, con Maruja Paso, hermana del dramaturgo. En la película, con guion de Paso y Marquina, concurrían por tanto la veteranía de director y compositor, la extraordinaria popularidad del dramaturgo y un cuidado elenco actoral. El resultado fue una comedia comercial, con interesantes detalles de calidad, en particular la música. Así, convendría matizar el juicio de Payá Beltrán, quien señala que el film, "salvo algunos momentos desternillantemente negros, no resiste un análisis profundo más allá de lo que requiere un simple juguete de entretenimiento" (2015, 285).

Como era preceptivo, Tarfe solicitó al director general de cinematografía el permiso de rodaje el 5 de julio de 1960, tras haber enviado la solicitud de la adaptación cinematográfica y guion, cuando aún no habían transcurrido ni dos años desde el estreno de la comedia de Paso. El 26 de septiembre, Tarfe Films y la compañía CEA, en régimen de coproducción, solicitan permiso de rodaje, inmediatamente concedido el 27 de septiembre de 1960.¹⁵ La película se rueda en el otoño de 1960 en los estudios de la CEA, encargada también de la distribución. La fotografía era de José F. Aguayo, los decorados de Enrique Alarcón y el montaje de Julio Peña.¹⁶ La película estaba protagonizada por el actor Fernando Fernán Gómez y la actriz mexicana Silvia Pinal, quienes dieron vida al matrimonio de viudos múltiples, secundados por la actriz Catalina Bárcena (madre de Heriberto) y los actores secundarios José Luis López Vázquez (Gastón), Amparo Baró (Lorenza), Antonio Ferrandis (psiquiatra), Manuel Collado (inspector) y Carmen Bernardos (Arcadia).

El 30 de diciembre se envían los últimos materiales y se ajusta el presupuesto: 8.293.269 pesetas. La Junta de Calificación y Censura se reúne el 9 de febrero de 1961, califica la película como Primera B, autorizada para mayores de dieciséis años, sin adaptaciones, y se fija el coste definitivo de producción en 7.482.800 pesetas.¹⁷ Los vocales censores no presentaron reparos:

15. Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Expediente de rodaje nº 151-60, Caja 36/04822.

16. En un documento del 28 de noviembre de 1960, Tarfe Films solicita a la Dirección General licencia para exportar temporalmente a París las bandas de sonido y el copión de la película, pues decidieron doblar al francés la cinta.

17. Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Expediente de Calificación y Censura, nº 21875. Caja 36/03811. Se conserva otro expediente de censura cinematográfica, nº 22029, que se refiere al Avance de la película. Caja 36/03816.

"extraordinariamente graciosa y divertida", "jardielponcelesca", "película cómica al estilo de Jardiel Poncela", "bien realizada y las situaciones están bien logradas" fueron algunas de las notas de los ponentes, quienes subrayaron la calidad de las interpretaciones.

Merece la pena comentar los honorarios detallados en la documentación conservada. Quien más dinero cobró no fue Marquina (350.000 pesetas), ni Paso en concepto de derechos de autor (200.000 pesetas), ni mucho menos el compositor por las canciones, orquestaciones, música incidental y dirección musical (60.000 pesetas), sino Fernando Fernán Gómez: nada menos que medio millón de pesetas. Silvia Pinal cobró 400.000 y Catalina Bárcena 300.000 pesetas. Estos hechos ponen de manifiesto la relevancia de Fernán Gómez (popular actor y director teatral también vinculado a los comediógrafos de *La Codorniz*), el alto caché de la actriz mexicana y el escaso valor económico de la labor del compositor.

Fernando Fernán Gómez era un actor labrado en el teatro que había iniciado su carrera en los años cuarenta, estrenando varias obras de Jardiel Poncela, comedias de Carlos Llopi y Miguel Mihura (Pérez Rasilla 2021). En 1954 era ya un actor de cine consagrado, en 1955 participó en las Conversaciones de Salamanca, estuvo implicado en la modernización del cine costumbrista y en el segundo lustro de la década rodó comedias muy populares y rentables, dirigidas por Pedro Lazaga o por él mismo. El actor se sentía cómodo en aquellas comedias donde confluían la tradición del costumbrismo del sainete y el humor astracanesco (Ros Berenguer 1996, 115). De hecho, tras rodar *¡Adiós Mimí Pompón!*, en 1961 el actor dirige y protagoniza *La venganza de don Mendo*, una astracanada basada en el juguete cómico de Muñoz Seca del mismo título (de 1918). Podría decirse que la ironía, sátira, humor codornicesco, fantasía, transgresión tolerada (como la del sainete), astracán, parodia, buenos diálogos y adaptaciones teatrales de autores importantes configuraban el universo artístico del actor, un universo en el que encajaba el film *¡Adiós Mimí Pompón!*. Tampoco era la primera vez que el actor trabajaba con Marquina: en 1950, había protagonizado *El capitán Veneno*, junto a Sara Montiel, con banda sonora de Cristóbal Halffter.

En cuanto a Silvia Pinal, era una popular actriz mexicana que además tenía cualidades de cantante y bailarina, con experiencia en el teatro musical en México, donde había interpretado varios musicales importados de Broadway. En 1960, Silvia Pinal ya había ganado varios premios Ariel y estaba inmersa en una fase de promoción internacional. En España, acababa de protagonizar *Maribel y la extraña familia* (dirigida por José M^a Forqué): una adaptación de una comedia de Miguel Mihura estrenada en septiembre de 1959. Esta comedia cinematográfica, con leves toques de intriga y detalles de humor negro, fue coproducida por Tarfe Films, con guion de Marquina en colaboración con Forqué, Vicente Coello y el propio Mihura: un film oportunista para aprovechar el éxito de la obra teatral de Mihura y prolongarlo en el cine, con un gran director y unas cuidadas interpretaciones (Ríos Carratalá 1999, 219-220), por lo que abundan los puntos de contacto con *¡Adiós Mimí Pompón!*. La película se estrenó en octubre de 1960 en Madrid, en pleno rodaje de *¡Adiós Mimí Pompón!*, con éxito popular. El año en que se estrena *¡Adiós Mimí Pompón!*, 1961, Silvia Pinal rueda *Viridiana* a las órdenes de Luis Buñuel y desde entonces se convertiría en "actriz fetiche" del afamado director. Cabe añadir que Catalina Bárcena estaba considerada una de las tres grandes actrices del teatro español del siglo XX junto a Margarita Xirgu y María Guerrero (Gómez García y Checa Puerta 2024).

¡Adiós Mimí Pompón! se estrenó en Barcelona el 21 de febrero y en Madrid el 12 de junio de 1961: permaneció en cartel catorce días en todos los cines en los que fue estrenada. Las

reseñas oscilan entre el entusiasmo de algún crítico y el escepticismo de otros. En *ABC* (edición Andalucía) se ponderó no solo el ingenio inagotable de Paso, también la dirección impecable de Marquina, las canciones de Montorio, las interpretaciones actorales y unas situaciones teatrales “con tal acierto desarrolladas que en la pantalla adquieren valores fílmicos incomparables”. Añadía el crítico que la espectacular locura, los “episodios desorbitadamente codornicescos”, el tema trepidante y una risa continua conforman esta cinta divertidísima e inspirada.¹⁸ No fue tan benévolo el crítico de *ABC* en Madrid, quien consideró que la parodia del cine de terror de Paso perdía al trasplantarse al cine, la acción quedaba difuminada y languidecía: una vez presentados los tipos dementes, el interés del espectador “no se sostiene”, pese a la buena dirección de Marquina y el excelente trabajo de los intérpretes.¹⁹

Música, locura y humor codornicesco

El film *¡Adiós Mimí Pompón!* combina la intriga policíaca y el humor macabro en una comedia que explota tres elementos presentes en el vodevil de Paso: la sátira de lo francés (que la música subraya con parodias frecuentes de *La Marsellesa*), la burla de la *Belle Époque* (estilizada en el personaje de la cupletista, sus canciones y su mundo frívolo y ridículo), la parodia irónica del cine de terror (con la colaboración de la música incidental), a lo que se puede añadir la burla de la autoridad (simbolizada en el inspector de policía, parodia de Sherlock Holmes, de nuevo con la inestimable ayuda de la música). La banda sonora es una herramienta imprescindible para configurar un discurso fílmico acorde con el humor negro y astracanesco, y se convierte en una metáfora sonora de la locura grotesca y cómica, activadora del *suspense* y la parodia a partes iguales, en un ambiente de humor absurdo, ingenioso y de diálogos desternillantes. De hecho, quizá lo mejor de la película –aparte de unos diálogos de comedia negra hilarantes y unas excelentes interpretaciones– fuera la banda sonora, particularmente la música incidental.

En este sentido, en *¡Adiós Mimí Pompón!* la música incidental es muy distinta a la de anteriores películas de Montorio influidas por el cine hollywoodiense, más convencionales, según el modelo de continuidad narrativa y dramática, generosa en minutaje, que aportaba carga emotiva, connotaciones ideológicas, caracterizaba a los personajes y que hacía uso de la técnica del *leitmotif* (véase Gorbman 1987; Flinn 1992). Como otros compositores españoles, Montorio había explotado este modelo entre 1940 y 1960, que se completaba con la introducción de abundantes canciones populares y números de swing (véase Dapena 2002; López 2012; Miranda 2016 y 2018). No obstante, la música de *¡Adiós Mimí Pompón!* también se aleja de otras propuestas ensayadas en el cine disidente de los años cincuenta, en particular las comedias negras de Bardem y Berlanga, que articularon la crítica al franquismo a través de elementos esperpénticos y recursos del neorrealismo. Bardem y Berlanga trabajaron con compositores como el argentino Isidro Maiztegui y Miguel Asins Arbó respectivamente, quienes se decantaron por la austeridad musical, renunciaron al sinfonismo narrativo en favor de *scores* dramáticos sobrios, de escaso minutaje, con gran economía de medios, y profundizaron en la psique de los personajes bajo la influencia del cine italiano, junto a un uso pionero del *jazz* y músicas preexistentes (véase Sanz García 2009; Fouz Moreno 2022).

18. A. S. “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Proyección de las películas *Adiós Mimí Pompón* y *A 23 pasos de Baker Street*”. 1961. *ABC*, Sevilla, 29 de abril, p. 54.

19. Donald. “Informaciones teatrales y cinematográficas. Proyección de las películas *Adiós Mimí Pompón* y *Yo no creo en los hombres*”. 1961. *ABC*, Madrid, 14 de junio, p. 31.

¡Adiós Mimí Pompón! era una comedia comercial ajena al cine disidente de los cincuenta y también al cine críptico "de autor" en ciernes (el llamado "nuevo cine español") que, entre 1962 y 1967, modificaría los paradigmas musicales del cine clásico "de género" con la colaboración de compositores más jóvenes, de la Generación del 51: Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Antonio Pérez Olea o Cristóbal Halffter, entre otros, profundizarían en la sobriedad, experimentación, las posibilidades de la atonalidad, sonidos electrónicos, silencios prolongados y músicas preexistentes, tanto académicas como populares y cargadas de connotaciones ideológicas (véase Vernon y Eisen 2006; Vesga 2016). Con todo, sin llegar ni mucho menos a ese nivel de experimentación, para *¡Adiós Mimí Pompón!* Montorio escribió bloques musicales de una sorprendente ambigüedad tonal, en ciertos momentos rozando la atonalidad, algunos influidos por el jazz, pero que no resultan hirientes sino, sobre todo, desconcertantes y graciosos. Quizá el rechazo de las reglas de la tonalidad convencional –bien asentada en la moral hegemónica burguesa– fuera una estrategia para construir un universo sonoro adecuado a la ausencia de moral o a la moralidad absurda de los psicópatas protagonistas; psicópatas como Heriberto, que abofetea cruelmente a su hermana (cuando esta le acusa de ser un celoso patológico), que opina que las autoridades "pertenecen a una sociedad podrida y pecadora" –mientras él asesina a sus esposas para que no tengan la oportunidad de ser infieles–, o que regala a su madre la calavera de un "mongólico" [sic] recién nacido; psicópatas como su madre, una aparentemente inocente ancianita coleccionista de calaveras y cómplice de los asesinatos de su hijo, quien piensa que los policías son unos "bárbaros [...] que pueden creer que está mal lo que tú haces", se queja de la inmoralidad de la época, convencida de que su retoño es un hombre honesto, digno y honrado, y es admiradora del talento de Parpadón, a quien considera un artista y no un criminal.

En este vodevil negro, la sutil sátira de la institución del matrimonio (en plena dictadura franquista) exigía una propuesta original, atrevida pero no experimental en exceso, y que además privilegiase los diálogos. Esto explica por qué en este film la música no funciona como depósito de las emociones, quizá también porque sus protagonistas no sienten ni padecen como las personas cuerdas. Con todo, pese a que la música no es un significante de la emoción y actúa como factor de continuidad solo ocasionalmente (en las secuencias de mayor comicidad y gestualidad y menor diálogo), es un elemento de señalización narrativa (las entradas de los bloques musicales asumen una función de puntuación e ilustración) como es habitual en el cine clásico norteamericano (véase Gorbman 1987, 73).

En el film hay 26 minutos y medio de música extradiegética, en 31 bloques –se suprimieron tres en el proceso de montaje–:²⁰ un minutaje equidistante entre la sobriedad del cine español de vanguardia y la exuberancia musical del cine clásico de influencia norteamericana. Dado que los cuatro números diegéticos suponen un metraje de 10 minutos, el minutaje total de la música en *¡Adiós Mimí Pompón!* es de 36 minutos y medio.²¹ Con estos materiales, Montorio diseñó una banda sonora musical que cumple varias misiones: acentuar los elementos paródicos y astracanescos del vodevil negro, simbolizar la locura de los personajes psicóticos

20. Se entiende por "bloque musical" cada uno de los fragmentos de música incidental que se suceden a lo largo del film: en las partituras manuscritas y en los guiones se numeraban según el orden de sucesión para facilitar el proceso de montaje y se anotaba la duración de estos, en muchas ocasiones rectificadas según las necesidades de dicho proceso.

21. En el Archivo de la SGAE/CEDOA de Madrid se encuentra el Fondo Daniel Montorio, recientemente catalogado. En él se conservan algunos bloques musicales para orquesta (incompletos), borradores, un guion mecanografiado y las cuatro canciones (signatura MONTORIO/Cine-A.1).

desde una mirada humorística, paródica y no dramática, y jugar un papel relevante en la construcción del texto audiovisual.

En este sentido, la película es un ejemplo de cómo la música en el cine es un componente de estilo (*elocutio*) con un alto poder retórico (es decir, persuasivo) para involucrar al público en una historia inverosímil, fantasiosa, aterradora y graciosa a partes iguales. Si prestamos atención tanto al nivel de la construcción (sintaxis) como al nivel del significado (semántica) del texto audiovisual (Alcalde 2007, 219-220), comprobamos cómo la música incidental contribuye a crear la atmósfera de locura, sorpresa y humor macabro del vodevil, gracias a un mosaico de motivos desconcertantes, jazzísticos en ocasiones. Aunque son breves y se integran bien con las imágenes y los diálogos, estos motivos no tienen una relación concreta con los personajes sino con atmósferas, acciones, gestos y situaciones y no cumplen una función referencial desde el punto de vista narrativo, razón por la cual difícilmente pueden considerarse *leitmotifs* (véase London 2000).

No obstante, los bloques musicales diseñados por Montorio proporcionan coherencia orgánica tanto a nivel formal (algunos bloques comparten motivos) como de significado (la parodia del caos y la locura) y, en general, son empáticos con la situación en pantalla, añadiendo connotaciones irónicas. Algunos bloques se configuran como un decorado sonoro que ayuda al espectador a introducirse en la fantasía grotesca, o bien tienen una naturaleza gestual en sintonía con las imágenes. La sensación de modernidad se acentúa en otros bloques diseñados de forma que la música goza casi de total autonomía, pues tiene gran libertad a la vez que aporta a las secuencias un perfil formal y discursivo, y podría hablarse de “conversaciones musicales” (véase Alcalde 2007, 229): los diálogos absurdos de los protagonistas están sincronizados con los motivos musicales de manera perfecta, subrayando las pausas, inicios y finales de frases, lo que asimismo convierte a la música en un personaje más, con un gran trabajo tímbrico.

Teniendo en cuenta las taxonomías utilizadas por Audissino (2017, 125-150), podría decirse que la música de esta película tiene una función perceptiva más que emocional o cognitiva, tanto desde el punto de vista espacial (guiando la atención del espectador a las acciones y detalles visuales) como temporal (provocando un efecto rítmico y de dirección temporal), sobre todo gracias a los parámetros secundarios del texto musical (dinámicas, *tempi*, timbres, métrica). Asimismo, en *¡Adiós Mimí Pompón!* la música está motivada transtextualmente, dado que su propósito fundamental es ser una herramienta para la parodia, y no clarificar la narración ni involucrar al espectador afectivamente con los personajes. Así, aunque Montorio no renuncia al sinfonismo del cine clásico ni llega a la experimentación sonora del cine “de autor”, enfatiza el movimiento de las imágenes y explota con inteligencia las peculiaridades de los timbres individuales, bien de instrumentos poco frecuentes (como la flauta de émbolo y, en menor medida, el vibráfono), y de una manera notable el clarinete, clarinete bajo y la percusión (*blocks*, batería, gong, baqueta de timbales, caja china, xilófono, etc.). No parece que el objetivo de Montorio fuera utilizar y reforzar tópicos culturales cargados de valores ideológicos ni mucho menos profundizar en la psicología de los personajes, sino crear un decorado adecuado al humor macabro: en todo caso, podríamos atisbar cierta influencia del cine de animación.

La ironía ya está presente en la música de cabecera: una excelente combinación del tema de la marcha *¡Adiós Mimí Pompón!*, el inicio de *La Marsellesa* y una sorprendente fanfarria que recuerda la música de Copland, con detalles de color ingeniosos en la percusión. Marquina

saca un gran partido al prólogo del vodevil, situando tres números diegéticos (*misse-en-scène*) antes de que comience la trama vodevilesca, en los veinte primeros minutos del film, lo que se justifica argumentalmente por la profesión de Mimí: la marcha-habanera *¡Adiós Mimí Pompón!* (2:22-4:44), un *cancon* instrumental con ocho bailarinas (10:56-13:25) y el tango picarón bajo la influencia de las variedades (16:47-19:17). La marcha *¡Adiós Mimí Pompón!*, cantada ante unos eufóricos soldados franceses, sirve para presentar a la cupletista mientras las tropas corean el refrán: Renato Saintpaul y Olivier están entre el público como oficiales del ejército francés. El *cancon* tiene lugar en un lujoso local de variedades, en la fiesta de despedida de Mimí de los escenarios, la víspera de su boda: este espectacular número de baile, con orquestina de diez músicos en escena, interrumpe la acción para potenciar la visualidad. En esa fiesta, Mimí también canta el tango, que muestra el lado más gamberro de la cantante y otorga a la película una nota de transgresión: el texto sorteó el examen de la Junta de Censura gracias a algunos cambios en los versos del refrán, mucho más atrevidos en el vodevil, al aludir al opio y la morfina y, en general, al vicio. La estrofa comenzaba con los versos "Drogada aguardo/que venga mi Gerardo", mientras el refrán era aún más atrevido:

Refrán (vodevil)

*Me he puesto el opio, Gerard,
y la morfina también.
Esto del vicio, Gerard,
es una cosa, Gerard,
que sienta bien.*

Refrán (película)

*Me estás matando, Gerard,
y me das vida también.
Este castigo, Gerard,
es una cosa, Gerard,
que sienta bien.*

Este tango es un número arrevistado, de evidente intención paródica, con orquestina con bandoneón en el escenario (ocho músicos), interrumpido por una trifulca entre Heriberto y un espectador durante el interludio (que se escucha en *off*), incidente que en el vodevil ocurría en el Prólogo.

Esta abundancia de música diegética en los minutos iniciales podría transmitir al espectador la idea de que la película sería un musical. Pero no es más que un espejismo, pues no hay otro número diegético hasta la cómica seducción de Mimí a Gastón (1:11:35-1:12:54): Montorio escribió una canción original nueva para Mimí, una java (aire de danza que procedía de un antiguo baile proletario parisino, muy de moda en el teatro frívolo en los años de entreguerras), acompañada al piano por Gastón (con acompañamiento de orquesta y acordeón en *source scoring*).²²

De este modo, dos números diegéticos (el tango y la java) explotan el potencial paródico y grotesco de la trama, mientras que la marcha y el *cancon* abundan en los elementos espectaculares. En el primer caso, se trata de un recurso habitual en el cine español, particularmente en el género de la comedia. Si en las comedias republicanas se había explotado el potencial paródico de las canciones y ritmos populares, después de la Guerra Civil los realizadores españoles continuaron utilizando los números diegéticos como sutiles "espacios de subversión" (Miranda 2016), lo que tendría continuidad en los años cincuenta.

22. En *Scoring for Films* (1971) Earle Hagen introduce este concepto para referirse a la combinación de *source music* (música diegética) y *source scoring* (música extradiegética) en una secuencia. Es un recurso habitual en el musical cinematográfico: la voz de la cantante es diegética pero no así el acompañamiento de la orquesta.

En los primeros minutos de la cinta también se explota la parodia: tras la actuación ante las tropas, se produce un ataque enemigo por sorpresa. En ese momento, sale la luna llena y Mimí experimenta un brote psicótico, empuña una ametralladora y secunda a los soldados en una secuencia de comicidad grotesca. La escaramuza está precedida del bloque musical 2 (7:48-8:03) que comienza con un acorde en los metales y un redoble de platillos y continúa con unos trémolos en la cuerda (con diseño melódico ascendente) que crean expectación, un motivo cómico en la flauta de émbolo y caja china (que simboliza el cómico brote psicótico-lunar) y una paráfrasis del inicio de *La Marsellesa*. El motivo asociado a la transformación lunática de Mimí es simpático y burlón y reaparecerá al final del film en los bloques 27 (1:21:18-1:23:21) y 28 (1:24:01-1:24:51), cuando la cantante entra en un nuevo episodio de locura: no tiene condición de *leitmotif*, pues aunque pudiera interpretarse como índice indexical (véase Scheurer 2008, 29) –dado que para los espectadores no pasa desapercibida la relación entre la luna y la flauta de émbolo–, carece de condición emocional-narrativa y solo se escucha en tres ocasiones, las dos últimas muy distantes en el tiempo respecto a la primera.

Montorio diseña varios temas circunstanciales convencionales, como el de Lorenza (en el bloque 4), para pequeña orquesta con piano y acordeón, una sinécdoque de lugar,²³ en este caso la campiña francesa: la cámara muestra unas panorámicas de Limoges, mientras la joven pedalea en su bicicleta camino de la botica donde trabaja Gastón. Marquina explota la comicidad y la parodia en la presentación del policía en el *chateau* (inicio del Acto I en el vodevil) y, más tarde, en su posterior allanamiento mientras la familia está cenando (comienzo del segundo cuadro del Acto I en el vodevil). Saintpaul va vestido a lo Sherlock Holmes, fuma en pipa y la música subraya la parodia a través de un picaresco y cómico clarinete, instrumento que, en ocasiones, se asociará con el detective. La música de esta secuencia (bloque 8) se inicia con un alarido de Lorenza y explota la expresividad cómica de los solos del clarinete, combinada con el lirismo de los violines: de este modo, se crea un contraste desconcertante entre misterio y lirismo irónico, pues la fotografía familiar es solo aparentemente amable. El espectador sabe que doña Dorotea está loca, pues la anciana ha conocido a Parpadón (escondido en su jardín) y ha hecho amistad con él, admirando su nuevo artefacto explosivo.

Montorio explota los golpes musicales,²⁴ como por ejemplo cuando Saintpaul dice haber contado una chimenea de más en la casa, y a doña Dorotea se le cae el bastidor de su labor: la música del bloque 9 se inicia en ese instante con un golpe en el timbal y una nota tenida en el clarinete. Este bloque 9 es una original conversación musical entre la flauta (motivos de connotaciones pastorales), arpa (*glissando* asociado a doña Dorotea), caja china y trompetas en sordina (presentación de la oca, que bordea el surrealismo), clarinete (representa al policía), vibráfono y violines (nerviosos y rápidos cromatismos ascendentes transmiten *suspense*) y percusión (expresan amenaza y comicidad a partes iguales).

23. Una sinécdoque es un signo que funciona como un determinante de identidad que connota una serie de elementos paramusicales, como otro tiempo (en la historia), otro lugar u otra cultura, utilizando códigos fácilmente descifrables por la audiencia: en este caso el perfil melódico asociado al piano y acordeón que empatiza con las idílicas imágenes. En 1959, Zofia Lissa, en *Ästhetik der Filmmusik*, obra pionera sobre el análisis y funciones de la música en el cine, se refería a este tipo de signo sonoro como indicador de estilo (véase Tagg 2013, 486-487).

24. Efecto musical muy breve que tiene la finalidad de destacar una acción, la aparición de un personaje, un cambio de plano o un zoom rápido, habitual en el cine de terror y que con frecuencia crea un efecto de discontinuidad.

La llegada de los recién casados y la presentación de Mimí a la familia son hábilmente ilustrados por Montorio con la técnica del *underscoring* para arropar los diálogos (bloques 10 y 11).²⁵ En el bloque 11 Montorio se decanta por un contraste de motivos graciosos en percusión (con caja china), y reutiliza materiales del bloque 9: tras las presentaciones, Dorotea tanea la cabeza a Mimí para calcular sus medidas. A través del contraste tímbrico, la música resulta desconcertante, como los personajes, y la secuencia (ya sin música) llega al clímax cuando entra Lorenza, histérica, confesando a gritos que está embarazada de nuevo ("Soy una carroña miserable [...] soy una pecadora") y le pide a Mimí que la escupa.

Con el bofetón de Heriberto a su hermana empieza el bloque 12, que precede al desconcierto de Mimí subrayado con las trompetas y *glissandos* en el arpa. De nuevo Montorio utiliza motivos del bloque 9 (que no guardan relación con los personajes), y finaliza el bloque con un tema en el clarinete bajo que incrementa el *suspense*, misterio y tensión, e ilustra la preocupación de Mimí. Hay otros golpes musicales: en el gong, por ejemplo, cuando Dorotea muestra la nueva caldera a su hijo y le explica sus detalles técnicos (bloque 13). Mientras madre e hijo planean el asesinato de Mimí, la música (bloque 14) se hace cómicamente oscura y atemorizante.

Marquina crea secuencias nuevas para el allanamiento del policía, para los frustrados intentos de asesinato de Mimí y para la muerte accidental de Parpadón en el jardín (que en el vodevil no se llevaba a escena): en todas ellas, la música extradiegética cumple un importante papel. La música del bloque 15 (investigación de Saintpaul) es sigilosa y a la vez paródica, con una notoria función perceptiva-espacial y algunos detalles de *mickeymousing*.²⁶ El policía entra furtivamente en la casa (tema en la flauta con un contramotivo cómico en el clarinete bajo simulando sus pasos), se agacha y esconde tras un sillón (breve motivo de tresillos en el clarinete y descenso cromático en el vibráfono) mientras doña Dorotea atraviesa el salón (tema furtivo en clarinete bajo y trémolos en cuerda que crean *suspense*), se levanta de nuevo (motivo de los tresillos en el clarinete) pero ha de esconderse otra vez (descenso cromático en vibráfono) ya que aparece Lorenza (motivo breve en trompetas en sordina). Saintpaul sale del escondite (se repite, por tercera vez, el motivo en el clarinete y vibráfono) y se asoma al comedor donde la familia está cenando (tema en *legato* en el clarinete). Finaliza el bloque en *underscoring*, mientras Mimí y Gastón charlan sobre las drogas de moda, una parodia de la *Belle Époque*: ella reconoce haber fumado opio y haber consumido morfina, otro detalle transgresor pero adornado de un humor absurdo.

El bloque 16 es el más extenso de todo el film, dos minutos y medio, y contribuye a hacer avanzar la acción. La familia se dispone a tomar el café y Saintpaul ha de esconderse de nuevo. Montorio utiliza materiales procedentes del bloque 15 y también crea nuevos efectos: *glissandos* en la percusión (la anciana atraviesa el salón y el policía se agacha detrás del sofá Louis XV, nuevo detalle de *mickeymousing*), melodía en violines que subraya la complicidad de madre e hijo (procedentes del bloque 11), motivo de la oca (mientras Arcadia y Mimí charlan en el porche). El tema del clarinete en *legato* del final del bloque 15 (asociado a la cena en familia) reaparece en el bloque 16 en el vibráfono (mientras toman el café),

25. El término *underscoring* hace referencia a cómo la música extradiegética se entrelaza con los diálogos, sin estorbar e impedir una adecuada comprensión de estos, para lo cual se requiere una intensidad baja, de forma que el espectador puede, en ocasiones, no ser del todo consciente de su presencia.

26. Recurso procedente del cine de animación, que consiste en una perfecta sincronización de la música con los movimientos y gestos de los personajes: la música enfatiza las imágenes, abunda en la comicidad y la fantasía, y en ocasiones puede llegar a difuminar los límites entre música y efectos de sonido.

en el oboe (cuando Saintpaul contempla la succulenta comida en la cocina), en los violines (Heriberto saca un cuchillo del aparador para matar a Mimí): este tema parece relacionarse con actividades domésticas cotidianas, simpáticas o bien aterradoras. En estos bloques 15 y 16 la música tiene un importante papel a nivel formal-sintáctico, concebida como un mosaico de motivos y temas que proporcionan coherencia estructural interna y en relación con las imágenes, si bien están ausentes las connotaciones emocionales y dramáticas.

Otros bloques son episódicos, empáticos con los diálogos y las situaciones: se suceden los golpes musicales y se explotan los timbres con un generoso uso de la percusión (*blocks*, batería, gong, baqueta de timbales). Es el caso del bloque 17, que incluye unos motivos españoles (otra sinécdoque, pues Mimí propone a su marido viajar a España), mientras se suceden los intentos frustrados de asesinarla. El bloque 18 es de naturaleza acumulativa y aparentemente caótico, como la situación que se precipita en el clímax dramático, con reiterados intentos de asesinar a Mimí: de nuevo la música tiene una función perceptiva espacial y temporal. Montorio utiliza materiales de los bloques 12 y 15 para subrayar la parodia. Por ejemplo, Saintpaul está en la cocina comiendo y ha de esconderse, pues Dorotea entra a buscar una maza para asesinar a Mimí: la glotonería del policía está arropada por la cabeza del tema de *La Marsellesa* en trombones, una sutil parodia de los cuerpos de seguridad del Estado. Cuando Dorotea se dirige al salón con la maza gigante, descubre al policía, lo que se sincroniza con nuevo motivo (vibráfono, trompetas y trombones en *wah-wah*): le saluda como si nada, y Saintpaul se escabulle (motivo cómico en clarinete y fagot procedente del bloque 16).

En el vodevil, tras la muerte fortuita de la oca a manos de Heriberto cae el telón que marca el final del Acto I. En el film, tras la muerte del animal a mazazos en la oscuridad y el histerismo de Arcadia, la caldera (recalentada) explota y Heriberto resulta herido. La convalecencia de Heriberto permite a Marquina rodar nuevas secuencias con cómicos diálogos. Heriberto ha instalado gas en el invernadero para un nuevo intento de asesinato mientras Arcadia, de luto, organiza el funeral de la oca, que contará con la asistencia del alcalde, por cierto.

Los bloques musicales se suceden con nuevos temas circunstanciales libres, empáticos, que persiguen la continuidad musical, uniendo planos, mientras continúan explotándose los golpes musicales. Madre e hijo, desesperados, acuden a Parpadón para asesinar a Mimí. Tras la java, hay dos bloques importantes en un momento de clímax dramático: Gastón, rechazado por Mimí, hace amago de suicidarse con una pistola y Mimí huye al jardín donde Parpadón intenta asesinarla con una sierra. En el jardín, Saintpaul hace señas a Gastón, a quien se le dispara accidentalmente la pistola (que mata a Parpadón), y se desmaya cómicamente. El bloque 24 acompaña esta graciosa secuencia de un minuto y medio, con un gran trabajo tímbrico y gestual: descensos cromáticos en semicorcheas en *tutti* (Gastón cae al suelo), motivo en trombones con redoble de plato en batería y caja (Gastón está atontado), solo en el clarinete bajo con un contramotivo en trompetas en sordina (procede del bloque 15, mientras Parpadón acecha a Mimí), acordes en el vibráfono que marcan la alternancia de planos entre Mimí (escondida) y Parpadón (al acecho). La conversación por señas entre el policía y Gastón se ilustra con un diálogo entre oboe y clarinetes (mancebo y policía respectivamente), que subraya los cambios de plano con detalles de *mickeymousing*, y finaliza con un golpe musical: sonido del disparo y motivo gracioso en un solo de trombón con sordina (desmayo de Gastón).

El bloque 25 (los gendarmes se llevan el cadáver de Parpadón) parafrasea el inicio de la marcha fúnebre de Chopin y luego se procede, como en bloques anteriores, con un mosaico

de motivos breves y eficaces que subrayan la acción, el movimiento y la comicidad. Como hemos avanzado, el tema de la luna reaparece en los bloques 27 y 28, cuando Mimí tiene otro brote psicótico. El bloque 27 (de 2 minutos) comienza con un golpe musical (acorde en los metales) que da paso al motivo de la flauta de émbolo: el monólogo de Mimí va acompañado (en *underscoring*) por unos trémolos en las cuerdas (connotan terror), la flauta de émbolo y el motivo deformado del inicio del refrán de la marcha *¡Adiós Mimí Pompón!* en trompas y corno (que simboliza la transformación oscura y psicótica de Mimí). Mimí amenaza a la familia con una pistola y les narra sus "inevitables" asesinatos con todo detalle, mientras suena un recuerdo a la música del bloque 3 (su pasado), sincronizada con las frases de la cantante. El bloque finaliza cuando Mimí saca una pistola y les encañona.

En el bloque 28 (de 50 segundos), un solo de trompa acompaña al motivo de la luna en la flauta de émbolo, hasta que aparece el policía (paráfrasis de *La Marsellesa*). En *underscoring*, se suceden temas libres y regresa el recuerdo del bloque 3 (es la gran vedete de París). Finaliza el bloque bruscamente, cuando el psiquiatra le arrebató la pistola. Montorio utiliza, de forma irónica, un recuerdo de *La Marsellesa* y la cabeza del tema de *Adiós Mimí*, literal en la trompa en el bloque 29, cuando la cantante es detenida.

El final de la película es creación de Marquina. Parpadón había diseñado una bomba programable que doña Dorotea, fascinada, aprende a programar. La noche de la detención, la anciana programa el artefacto explosivo para asesinar a Mimí, pero se olvida de ella. El último bloque musical comienza cuando Dorotea se acuerda de la bomba, a punto de explotar. En ese instante Mimí irrumpe en la casa y les encañona: ha sobrevivido al accidente del furgón policial y les impide desactivar la bomba. Entonces se escucha un coro masculino que canta *¡Adiós Mimí Pompón!* (en *off*), mientras la cámara hace un *travelling* y un *zoom* al primer plano de la bomba. Un repentino cambio de plano muestra a las tropas francesas regresando a sus hogares mientras cantan la famosa marcha, interrumpida por el sonido de la explosión, que acaba con Mimí y con toda la familia.

Conclusiones

Hemos analizado una película producto de la colaboración de dos autores, Alfonso Paso y Daniel Montorio, vinculados o inspirados, en distintos momentos de su trayectoria, al humor de un grupo de dramaturgos estrechamente ligados al cine y agrupados, tras la Guerra Civil, en torno a la revista satírica *La Codorniz*: ambos fueron muy prolíficos, con gran éxito de público, en ocasiones con varias obras simultáneamente en cartel en varios teatros madrileños, abarrotados, y ambos fueron marginados o ignorados por la academia hasta fechas recientes, quizá por haber sido lo que podríamos llamar "autores de frontera", situados en algún lugar entre la cultura popular (teatro musical, cine, comedia) y esa otra más elitista, la del teatro de ensayo, el cine "de autor" y la música "de vanguardia". Incluso los humoristas de *La Codorniz*, antecedentes directos de Alfonso Paso, sufrieron el "ostracismo académico", quizá por haber cultivado la comedia del disparate, apostado por la trivialidad y la intrascendencia, y renunciado al liderazgo intelectual porque decidieron "disfrutar y hacer disfrutar" a través del goce de la vida y la "comedia de la felicidad" (Ríos Carratalá 2013, 18 y 26).

El análisis de la música de *¡Adiós Mimí Pompón!* confirma el oficio y creatividad de Montorio, quien supo encontrar un registro musical adecuado para el vodevil negro de Paso, y escribió

una música muy eficaz para una comedia popular y, al mismo tiempo, original y novedosa para 1960. Para que la música cumpliera una función gestual, retórica y paródica, Montorio realizó un extraordinario trabajo tímbrico, con una instrumentación original, rechazó explotar la función emocional, narrativa (renuncia a la técnica del *leitmotif*) y cognitiva, y se decantó por una música incidental con una función básicamente perceptiva y estructural, que subraya la gestualidad de los actores en un contexto de humor macabro, sin restar protagonismo a los diálogos hilarantes de Paso.

En segundo término, la música es una herramienta para la parodia, de tal manera que los números diegéticos son imprescindibles, en particular el tango transgresor y la java, mientras que la marcha *¡Adiós Mimí Pompón!* y el *cancon* son números más espectaculares en la tradición de la revista, muy del gusto del público. La música incidental sinfónica de Montorio también subraya los elementos paródicos, vodevilescos y macabros: fanfarrias, pasajes que bordean la atonalidad, parodias de *La Marsellesa*, interesantes conversaciones musicales, y llaman la atención los puntuales efectos de contrapunto en la relación entre música e imágenes, que contribuyen a crear desconcierto.

Asimismo, la música es un elemento de demarcación para la sucesión de las secuencias y los puntos de articulación de los diálogos. Los inicios y finales de los bloques musicales están coordinados con los diálogos, sorpresas, cambios de plano o movimientos de cámara, abundan los golpes musicales, hay alguna sinécdoque ocasional y efectos de *mickeymousing*. En algunos bloques, la música forma parte del paisaje de locura, llegando a convertirse en decorado, otras veces se subordina a las imágenes, gestos y movimientos de los personajes, y en alguna ocasión llega a moverse con autonomía y libertad, de manera que aporta a la secuencia una fisonomía marcada.

Por todo ello, sería justo afirmar que en este film, que de alguna manera es también una reflexión sobre el matrimonio, la música aporta elementos innovadores que suponen un soplo de aire fresco en un cine comercial condicionado por la censura franquista. En el contexto cinematográfico y musical de 1960, la banda sonora de *¡Adiós Mimí Pompón!* resulta más novedosa de lo esperado en un compositor con el perfil de Montorio, cuya obra es necesario seguir explorando para contribuir a un mejor conocimiento de la música de cine del franquismo, rica, variada y versátil tanto en el cine popular “de géneros” como en el cine de vanguardia.

Bibliografía

- Aguilar, Santiago y Felipe Cabrerizo. 2019. *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Alcalde de Isla, Jesús. 2007. *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua.
- Alonso González, Celsa. 2018. “Daniel Montorio y Eduardo G. Maroto: *Los cuatro robinsones* (1939), del juguete astracanesco al cine musical”. *Revista de Musicología* XLI (1): 199-233.

- _____. 2022. "La viudita naviera (Luis Marquina, 1961): Paquita Rico entre el carnaval de Cádiz y la rumba habanera". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 26: 215-242.
- _____. 2024a. "Copla and Flamenco in Spanish Republican Cinema: the cantaor Angelillo and Luis Buñuel in Filmófono". En *Popular Music in Spanish Cinema*, editado por Lidia López, 26-40. Londres: Routledge.
- _____. 2024b. "Copla, melodrama and *Star Persona* in the Spanish Cinema of the 1950s: Antonio Molina and Daniel Montorio". En *The Routledge Handbook of Spanish Film Music*, editado por Laura Miranda, 131-142. Londres: Routledge.
- Audissino, Emilio. 2017. *Film Music Analysis: a Film Studies Approach*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Barrero Pérez, Óscar. 2018. "La comedia española entre 1961 y 1970: ¿un caso de ingeniería social?". *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 50. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-50/la-comedia-espanola-entre-1961-y-1970-un-caso-de-ingenieria-social/>.
- Barreiro, Javier. 2004. *Maestro Montorio. Medio siglo de música popular española*. Aragón: LCD Prames (Libro-Disco).
- Benet, Vicente J. 2012. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Besó Portales, César. 2008. "Humor macabro en el teatro de Alfonso Paso". *Especulo. Revista de Estudios Literarios* XIII (38). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/alfpaso.html>.
- Dapena, Gerard. 2002. "Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema, 1940-1950". *Music in Art* 27(1-2): 141-151.
- Egea, Juan. 2013. *Dark Laughter. Spanish film, Comedy and the Nation*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Flinn, Caryl. 1992. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Fouz Moreno, María. 2022. *La música de Isidro B. Maiztegui en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad*. Granada: Libargo.
- García Soriano, Esther. 2014. *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/3bfadea4-ba1f-4212-a15e-c46dbed4b8b0>.
- Gómez García, Alba y Julio Checa Puerta. 2024. *Catalina Bárcena, voz y rostro de la Edad de Plata*. Madrid: Bala Perdida.

- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huerta, Javier. 2003. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos.
- López González, Joaquín. 2012. “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”. En *La música en el lenguaje audiovisual*, editado por Eduardo Viñuela y Teresa Fraile, 41-59. Sevilla: Arcibel.
- _____. 2024. “Popular Music and Ideology in Spanish Musical Cinema in the 1950s”. En *Popular Music in Spanish Cinema*, editado por Lidia López, 83-93. Londres: Routledge.
- Lluís i Falcó, Josep. 2009. *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals.
- London, Justin. 2000. “Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score”. En *Music and Cinema*, editado por James Buhler, Caryl Flinn y David Neumeyer, 85-96. Hanover: Wesleyan University Press.
- Marquerie, Alfredo. 1960. *Alfonso Paso y su teatro*. Madrid: Escelicer.
- Marsh, Steve. 2006. *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the Weakening of the State*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Miranda González, Laura. 2018. *Canciones en el cine español. Período de autarquía (1939–1950)*. Santander: Shangrila.
- _____. 2016. “The Spanish Cinema Soundtrack in the 1940s: Songs for a New Regime”. *Widerscreen* 3-4 (Elokuvamusiikki ja elokuvien äänimaisema – Film Music and Cinematic Soundscapes). <http://widerscreen.fi/numerot/2016-3-4/the-spanish-cinema-soundtrack-in-the-1940s-songs-for-a-new-regime/>.
- Oliva, César. 2002. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Oltra, Juan Vicente. 2017. “Introducción”. En *Alfonso Paso. Los pasos perdidos. Recopilación de artículos de prensa*. Madrid: Ediciones Barbarroja.
- Padrol, Joan. 1986. “Evolución de la banda sonora en España”. En *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*, coordinado por Fernando Calvo. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Payá Beltrán, José. 2015. “Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo”. Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/52050>.
- Pérez Perucha, Julio. 1983. *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Pérez Rasilla, Eduardo. 2000. “Alfonso Paso (1926-1978), de la popularidad al olvido”. *Ade* 82: 134-138.

_____. 2007. "El humor en los personajes de Alfonso Paso (entre el humor malhumorado y el humor como desahogo)". *Anales de Literatura Española* 19: 205-217.

_____. 2021. "Fernando Fernán-Gómez, actor de la comedia española de su tiempo. Los personajes de Jardiel Poncela, Mihura, Llopis y Alfonso Millán interpretados por Fernán-Gómez". *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 11. <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum11/monografico/fernando-fernan-gomez-actor-de-la-comedia/pagina1.html>.

Ríos Carratalá, Juan Antonio. 1999. *El teatro en el cine español*. Valencia: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

_____. 2013. *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*. Barcelona: Ariel.

Ros Berenguer, Cristina. 1996. *Fernando Fernán-Gómez, autor*. Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/9981>.

Sánchez Salas, Daniel. 2011. "Marquina Pichot, Luis". En *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal, América*, vol. 5, 479-482. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Sanz García, José Miguel. 2009. *Miguel Asins Arbó. Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis de Doctorado, Universitat de Valencia. <https://roderic.uv.es/items/ebdb76ba-4961-48f9-8709-d5c831ea78e8>.

Scheurer, Timothy E. 2008. *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*. Jefferson: McFarland & Company.

Sirera, Josep Lluís. 1995. "Alfonso Paso: esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta". En *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, editado por Wilfried Floeck y Alfonso de Toro, 97-123. Kassel: Reichenberger.

Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York y Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.

Vernon, Kathleen M. y Cliff Eisen. 2006. "Contemporary Spanish Film Music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". En *European Film Music*, editado por Miguel Mera y David Burnand, 41-59. Londres: Ashgate.

Vesga Naranjo, Catalina. 2016. *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/94b6c2cc-75bf-4b93-8716-641f4e2bcf42>.

Zatlin, Phyllis. 1968. "Macabre Humor in the Contemporary Spanish Theatre". *Romance Notes* 9: 201-205.

Fuentes documentales (primarias y secundarias)

- Biblioteca Nacional (Madrid). *¡Adiós Mimí Pompón!*, caricatura de un melodrama de horror en un prólogo y dos actos (Mss/22554).
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Expediente de rodaje nº 151-60, Caja 36/04822.
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Expediente de Calificación y Censura, nº 21875. Caja 36/03811.
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Expediente de censura cinematográfica, nº 22029. Caja 36/03816.
- Archivo de la SGAE/CEDOA (Madrid). Fondo Daniel Montorio. Bloques musicales para orquesta (mss), guion mecanografiado y cuatro canciones de la película *Adiós Mimí Pompón* (MONTORIO/Cine-A.1)
- DVD *¡Adiós Mimí Pompón!* editado por FILMAX, en la Colección “Grandes Comedias del Cine Español”. ©DL 49403, 2007.
- A. S. “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Proyección de las películas *Adiós Mimí Pompón* y *A 23 pasos de Baker Street*”. 1961. *ABC*, Sevilla, 29 de abril.
- Cabero, Juan Antonio. 1936. “Estrenos. La hija del penal en Rialto”. *Heraldo de Madrid*, 15 de enero.
- Donald. “Informaciones teatrales y cinematográficas. Proyección de las películas *Adiós Mimí Pompón* y *Yo no creo en los hombres*”. 1961. *ABC*, Madrid, 14 de junio.
- García, Pío. 1960. “Producir una película no es igual que financiarla” dice Luis Marquina, que ha vuelto con *Adiós Mimí Pompón*, a sus tareas de director”. *Primer Plano* 1052, 11 de diciembre.
- “Daniel Montorio, el músico de las películas españolas”. 1934. *Heraldo de Madrid*, 27 de junio.
- “Hoy en RIALTO. ¿Qué es *La hija del penal?*”. 1936. *Heraldo de Madrid*, 13 de enero.
- “Autocrítica de *¡Adiós Mimí Pompón!*, que esta noche se estrenará en La Comedia”. 1958. Informaciones teatrales y cinematográficas. *ABC*, 27 de agosto.
- “En la Comedia se estrenó *Adiós Mimí Pompón* de Alfonso Paso”. 1958. Informaciones teatrales y cinematográficas. *ABC*, 28 de agosto.