

DEPARTAMENT FILOSOFIA

MIGUEL ASÍNS ARBÓ, MÚSICA Y CINEMATOGRAFÍA.
ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL DE SUS COMPOSICIONES EN
LA FILMOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA BERLANGA

JOSÉ MIGUEL SANZ GARCÍA

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 12 de desembre de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Román de la Calle de la Calle
- D. José Luis Palacios Sanz
- D^a. Pilar Pedraza Martínez
- D^a. Teresa Catalán Sánchez
- D. Ricard Huerta Ramón

Va ser dirigida per:

D. Álvaro Zaldivar Gracia

D. Francisco Carlos Bueno Camejo

©Copyright: Servei de Publicacions
José Miguel Sanz García

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7454-2

D.L.:V-1345-2009

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación



**MIGUEL ASÍNS ARBÓ:
MÚSICA Y CINEMATOGRAFÍA.
ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL DE SUS COMPOSICIONES EN LA
FILMOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA BERLANGA**

Tesis Doctoral

Presentada por:

D. José Miguel Sanz García

Codirigida por:

Dr. D. Francisco Carlos Bueno Camejo

Dr. D. Álvaro Zaldívar Gracia

Valencia, 2008

INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	VI
I. ASÍNS ARBÓ Y SU CONTEXTO	1
I.1. Rasgos sociológicos y culturales contemporáneos al compositor.	1
I.2. El contexto musical	14
I.2.1. Música popular: nacionalismos, folclorismos, casticismos, costumbrismos,... y otros ismos.	25
I.3. Miguel Asíns Arbó en la música española	38
I.3.1. Aspectos biográficos	38
I.3.2. La recepción y valoración de Miguel Asíns Arbó en la historia de la música española	51
I.3.3. Poética y estética del compositor	59
II. LA MÚSICA DE ASÍNS ARBÓ.....	69
II.1. Hacia una catalogación definitiva de su obra	69
II.2. Análisis de obras significativas según las principales líneas de creación.....	85
II.2.1. La música orquestal: Suite española.....	88
II.2.2. Música vocal: Seis canciones españolas sobre textos de Antonio Machado.....	110
II.2.3. Música para banda: Diego de Acevedo.	161
II.2.4. Música para piano: Tres sonatas para piano	170
II.2.5. Adaptaciones de otros compositores: Pavana para una infanta difunta, de Maurice Ravel.....	185
II.2.6. Música popular: los cancioneros.	200
II.3. Características generales de su lenguaje musical.	208

III. ASÍNS ARBÓ Y LA COMPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA...	210
III.1. El cine español	210
III.1.1. Posguerra y la autarquía (1939-1950)	213
III.1.2. La normalización en el entorno del pacto hispano- americano (1951-1962).	223
III.1.3. El desarrollismo (1963-1975).	237
III.1.4. La transición (1975-1985)	246
III.2. Música y cine	253
III.2.1. Antecedentes históricos.....	253
III.2.2. Reflexiones estéticas.....	261
III.2.3. La música en el cine español.....	272
III.2.3.1. Hasta el sonoro	272
III.2.3.2. Clásicos en el cine español.....	289
III.2.3.3. Los clásicos del cine español	303
III.2.4. Música, músicos y cinematografía	309
III.3. Miguel Asíns Arbó en el cine español	314
IV. LUIS GARCÍA BERLANGA Y MIGUEL ASÍNS ARBÓ.....	332
IV.1. La cinematografía de Luis García Berlanga	332
IV.2. Metodología analítica.....	403
IV.3. Análisis Músico-visual.....	412
IV.3.1. Plácido (1961).....	415
IV.3.2. Las cuatro verdades (1963).....	465
IV.3.3. El verdugo (1963)	492
IV.3.4. La vaquilla (1985).....	545
V. CONCLUSIONES	603
VI. BIBLIOGRAFÍA	612

VII. APENDICES DOCUMENTALES.....	640
VII.1. Catálogo de su obra	641
VII.2. Ediciones de obras del compositor.	842
VII.3. Grabaciones de obras del compositor.	845
VII.4. Textos del compositor.	864
VII.4.1. Los 25 años de Diego de Acevedo.	864
VII.4.2. Las clases de Don Manuel Palau.	871
VII.4.3. El pasodoble	876
VII.4.4. Textos autobiográficos.....	905
VII.4.5. La fortuna de ser músico.....	910
VII.5. Miguel Asíns Arbó y Luis Garcia Berlanga.	
Cronologías.....	914
VII.6. Manuscritos de las obras analizadas en el apartado II	
(apartado incluido en el DVD anexo)	
<i>VII.6.1. Suite española.</i>	
<i>VII.6.2. Seis canciones españolas.</i>	
<i>VII.6.3. Diego de Acevedo.</i>	
<i>VII.6.4. Tres sonatas para piano.</i>	
<i>VII.6.5. Pavana para una infanta difunta.</i>	
<i>VII.6.6. Cançons velles amb músiques novelles.</i>	
VII.7. Obras musicales de Miguel Asíns Arbo, por Vicente	
J.Tena. (Apartado incluido en el DVD anexo).	
VII.8. Películas, guiones y partituras originales utilizados	
por el compositor. (Apartado incluido en el DVD anexo).	

VII.8.1. Plácido.

VII.8.1.1. Película.

VII.8.1.2. Guión de la película.

VII.8.1.3. Partituras pertenecientes a la película.

VII.8.2. Las cuatro verdades.

VII.8.2.1. Película.

VII.8.2.2. Guión de la película.

VII.8.2.3. Partituras pertenecientes a la película.

VII.8.3. El verdugo.

VII.8.3.1. Película.

VII.8.3.2. Guión de la película.

VII.8.3.3. Partituras pertenecientes a la película.

VII.8.3.3.1. Fox.

VII.8.3.3.2. El obciso Narciso.

VII.8.4. La vaquilla.

VII.8.4.1. Película.

VII.8.4.2. Guión de la película.

VII.8.4.3. Partituras de la película.

INTRODUCCIÓN:
ESTADO DE LA CUESTIÓN.
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

Miguel Asíns Arbó: música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga, es un trabajo que pretende un doble objetivo: por una parte ahondar en la figura de un músico paradigmático de su tiempo, y de otra, profundizar en una de sus líneas de producción más original y personal: la música para cine. Con ella contribuyó a la creación de una de las filmografías clave de la España contemporánea: la obra de Luis García Berlanga.

Miguel Asíns Arbó reúne una serie de circunstancias cuya contextualización general y análisis particular resultan necesarios. Un músico cuya extraordinaria etapa de formación se ve truncada, como la de prácticamente toda su generación, por una Guerra Civil en la cual incluso se ve forzado a combatir. Un creador que, pese a

la extraordinaria aceptación de su obra, optará por el trabajo en el ejército como director músico de bandas militares para poder subsistir. Un estudioso que hará de su formación autodidacta –tanto musical como humanística-, una constante en su evolución intelectual, como así lo atestigua su extraordinaria biblioteca personal. Un compositor representante de una generación puente, marcada por la guerra: el alumno de Manuel Palau que se convierte en maestro de compositores como Amando Blanquer. Un artista que sabrá compatibilizar, personal, ideológica y artísticamente, su oficio castrense con la producción para un cine como el de Ferreri o el del propio Berlanga, tan poco afines a la *oficialidad*. Por todo ello, el presente trabajo adquiere necesariamente una naturaleza interdisciplinar, trascendiendo planteamientos únicamente historicistas o analíticos, musicales o cinematográficos.

Hasta el presente, no existe un estudio específico sobre la figura del compositor, su obra o sus rasgos estilísticos. El conocimiento –y *reconocimiento*- como compositor cinematográfico es una labor pendiente que las siguientes páginas pretenden iniciar.

El doble objetivo anteriormente expuesto viene tratado en cuatro grandes apartados que pretenden, en primer lugar contextualizar, presentar y profundizar en la obra tanto del compositor como del cineasta, indagando en las circunstancias de sus respectivas líneas de creación. Posteriormente se analiza cada una de las cuatro películas en las que colaboraron músico y director: *Plácido*, *Las cuatro verdades*, *El verdugo* y *La vaquilla*, mostrando el marco particular de cada una, y analizando la relación entre la música y la imagen, con la finalidad de explicitar las claves de dicha

interrelación. Precisamente *La vaquilla*, de 1985, producción postrera –y en cierta manera *desplazada* en la relación del compositor con García Berlanga- supone el límite *autoimpuesto* dado el objetivo del trabajo.

El primer apartado, *El músico y su contexto*, analiza el marco de la creación musical en la España de la posguerra, haciendo hincapié en los condicionantes socioculturales, las principales tendencias estéticas en las que contextualizar la obra del compositor, y los condicionantes personales del propio autor. Este apartado resulta especialmente importante, ya que la figura del compositor no ha sido hasta el momento tratada en profundidad, como puede observarse al cotejar la bibliografía.

En el segundo apartado, *La música*, se analiza la obra del compositor en dos planos bien diferenciados. Por una parte, mediante la realización de una catalogación de la obra, y por otra, a través del análisis de una selección de obras, que pretenden mostrar los principales rasgos de su lenguaje musical, presentes posteriormente en su obra cinematográfica.

En un plano puramente cinematográfico, el tercer apartado pretende ser un acercamiento analítico a la producción española, previa a la irrupción del compositor y del cineasta. En *Asíns Arbó y la composición cinematográfica* se describen las características y rasgos que condicionarán a ambos artistas y la evolución histórica de un arte sobre el que los distintos poderes siempre tuvieron especial cuidado, conscientes del potencial mediático del mismo. Igualmente se ha realizado una breve evolución de las tendencias y

músicos fundamentales en el cine español, que suponen el referente ineludible a nuestro compositor.

El cuarto apartado, *Miguel Asíns Arbó y Luis García Berlanga*, comienza presentando a modo descriptivo la producción del director valenciano para, tras acometer determinadas aclaraciones terminológicas, realizar un análisis músico-visual de las cuatro películas citadas, mostrando las claves de una simbiosis entre imagen y música que convierten a estas cuatro obras en auténticos referentes estéticos, cuatro testigos únicos para la mejor comprensión de un tiempo que es padre del nuestro.

AGRADECIMIENTOS:

Quiero y debo agradecer a *Doña Fina Cebrián Collado*, viuda del compositor Don Miguel Asíns Arbó, todas las facilidades que me ha ofrecido en el conocimiento de la persona y el músico; en el manejo de los documentos, partituras y objetos del compositor, y sobretodo por el cariño y tesón que me ha transmitido en el trabajo que hemos desarrollado juntos a lo largo de estos últimos años.

Agradecer igualmente a *Maria José y Miguel*, hijos del compositor, la ayuda prestada.

A mis codirectores de tesis, *Dr. D. Francisco C. Bueno Camejo y Dr. D. Álvaro Zaldívar*, por su apoyo incondicional en mis *intermitencias*.

Al personal de la Sección de Música de la Biblioteca Valenciana, por su diligente trabajo.

A *Miguel Ángel Alonso, Guillermo Nevot y Raquel Nevot* por su apoyo técnico.

A *Eva* por todo lo demás.

I. ASÍNS ARBÓ Y SU CONTEXTO

I.1. Rasgos sociológicos y culturales contemporáneos al compositor.

Escoger bien una carrera no es, en ocasiones, tan fácil como parece a simple vista. Claro que nos referimos a una carrera adecuada a nuestras posibilidades, a nuestra forma de ser, que nos guste, que incluso, seamos felices con ella. Una carrera debe ser para toda la vida. Para escoger bien, tenemos que ser sinceros consigo mismos y no dejarnos deslumbrar por el brillo del dinero, el dinero es secundario. Debemos escoger lo que nos guste de verdad y luchar por ello, si es preciso. Escoger una carrera es tanto o más trascendental que casarse¹.

De esta manera iniciaba Miguel Asíns Arbó uno de sus últimos escritos. En él intuimos al hombre sincero, sencillo y apasionado, que tuvo que sortear los mil y un obstáculos que la sociedad española de posguerra planteaba a todo aquel que pretendiera abrirse camino en el mundo del arte, y más concretamente en el arte sonoro. Y es que esa *carrera* a la que se refiere el compositor, evidentemente transcurre en un entorno que la matiza y condiciona.

El presente capítulo pretende ser un marco en el cual poder situar la figura de Miguel Asíns Arbó, a través de una aproximación a los principales momentos históricos, rasgos sociológicos y culturales de la España en la que vivió. Así mismo se hace un recorrido por el panorama musical de estos años, con especial hincapié a su entorno

¹ Escrito proveniente de *La fortuna de ser músico*, texto del compositor Miguel Asíns Arbó que podemos encontrar en los apéndices documentales (VII.4.5.), y que supone el breve pero sentido testamento de un artista que visiona su vida desde sus últimos días.

particular. La ordenación responde a un criterio cronológico, tal y como los historiadores han dividido el largo período que nos ocupa.

El comienzo de su etapa de creación coincide prácticamente con el fin de la Guerra Civil (su formación se vio interrumpida por el conflicto bélico), y se desarrolló a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX. El largo período de régimen franquista determina unas circunstancias que condicionarán en gran medida la vida sociopolítica, cultural y por tanto musical.

Tras el anuncio del fin de la guerra, el 1 de abril de 1939, España quedó exhausta en todos los sentidos, sufriendo las consecuencias de un conflicto que había durado prácticamente tres años. El florecimiento cultural previo al conflicto bélico se vio drásticamente interrumpido². La guerra supuso una auténtica criba al posterior desarrollo cultural y social.

La Guerra Civil evidenció dos modelos de cultura totalmente antagónicos³. La cultura se convirtió en un vehículo ideológico ante

² Como muestra de dicho auge sirvan las palabras del historiador Gabriel Jackson: *Las décadas del desarrollo económico y demográfico fueron también testigos de un importantísimo renacimiento cultural en España, un período de logros en las artes y las ciencias comparable tan solo en su esplendor al Siglo de Oro. Los novelistas Galdós y Pío Baroja; los filósofos Unamuno y Ortega y Gasset; los poetas Antonio Machado, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén; el compositor Manuel de Falla; los pintores Picasso, Miró y Dalí; los filólogos Menéndez Pidal y Américo Castro; los historiadores Menéndez y Pelayo y Claudio Sánchez Albornoz; los médicos Ramón y Cajal y Gregorio Marañón, todos ellos figuras de primer rango en la civilización europea. Muchos críticos aseguran que ninguna nación puede vanagloriarse de haber tenido en el siglo XX una pléyade de poetas como España...* JACKSON, G.: *La República Española y la Guerra Civil*. Barcelona, Crítica, 1999, p. 32.

³ *La pugna ideológica, el antagonismo de dos escalas de valores, se expresará en las ideas básicas y en las categorías que forman cada modelo de cultura. Ahondando más en este proceso, esos modelos de cultura conducen a cosmovisiones opuestas; y son esas cosmovisiones o concepciones del mundo las que, a fin de cuentas, legitiman a cada uno de los bandos. Hay un modelo de cultura de la democracia como hay otro del César, hay uno de la revolución como hay otro de la tradición, aunque estos términos puedan parecer extremos...* TUÑÓN DE LARA, M.: "La cultura durante la guerra civil", en AA.VV. (Solar

el que ningún intelectual podía quedar al margen⁴, y el propio período de la guerra fue el caldo de cultivo del que surgieron multitud de manifestaciones culturales de evidente contenido y función ideológica.

Tras el triunfo de uno de los bandos, dicho trasfondo ideológico se convierte en una consigna fundamental de la creación artística⁵.

Las personas son catalogadas según su posicionamiento ante el conflicto⁶. Los intelectuales y artistas, como todos los miembros de la sociedad, se sitúan ante la nueva situación: se integran, se exilian, se automarginan, promocionan, sobreviven, se inhiben... Nombres como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael

Cubillas, J. D. dir.): *La Guerra Civil Española, Vol. 17, La cultura*. Barcelona, Ediciones Folio, 1996, p. 7.

⁴ *Tratándose del hecho específico de la guerra civil española haríamos una clasificación muy esquemática en:*

a) *Intelectuales cuya obra o cuyo comportamiento -o ambos- significan ya un compromiso político o social antes de la guerra.*

b) *Aquellos que sin haber llegado a ese nivel de compromiso, lo aceptan de buena gana, por razones ético-morales, una vez empezada la contienda. Son los que llamaríamos comprometidos coyunturalmente.*

c) *Los comprometidos geográficamente, cuya obra o actitud están condicionadas por el deseo de no enfrentarse con el Poder de sus respectivas zonas.*

d) *Una serie de intelectuales, muy prestigiados y conocidos, que no optaron por ninguno de los bandos, a los que comunmente se les agrupa bajo el sobrenombre colectivo de la tercera España... Idem, p. 17.*

⁵ *El sistema educativo se limpió de todos los instructores de izquierdas y liberales, y se renovó siguiendo las mismas directrices del autoritarismo nacional y el tradicionalismo religioso contenido en la Ley de Ordenación Universitaria de 29 de julio de 1943 y la Ley de Educación Primaria del 17 de julio de 1945... PAYNE, S.G.: *El primer franquismo. Los años de la autarquía*. Madrid, Historia 16, Col. Historia de España (Coord. Tusell, J.), 1997, p. 102.*

⁶ *Un aspecto importante de la cultura española de los años 40 y 50 que no debe olvidarse era la cultura de la emigración y del exilio, que produjo escritores e intelectuales sobre todo en las Américas. Había desde novelistas ya mayores como Max Aub y Ramón J. Sender, pasando por historiadores de cierta edad como Sánchez Albornoz y Castro, hasta filósofos como Eduardo Nicol y José Ferrater Mora. Esta bifurcación geográfica y cultural fue una característica constante de los primeros años del franquismo... Idem, p. 105.*

Alberti, León Felipe, Jorge Guillén, Salinas, Luis Cernuda, Max Aub, Francisco Ayala, José Benjamín, Coromines, Luis Buñuel, Ramón J. Sender, Mercé Rodoreda, Corpus Varga, Joan Miró, Salvador de Madariaga... suponen una pérdida de intelectuales y artistas, cualitativa y cuantitativamente, trascendental para la cultura española del momento.

Los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil vienen condicionados por la guerra europea y el posicionamiento de España ante ésta. Marca un período (1939-1945), que Javier Tusell llama *la tentación fascista e imperial y las luchas internas*⁷, de consolidación del nuevo régimen político, con las consiguientes luchas intestinas y recelos propias del nuevo reparto de poder. España mantiene un difícil papel de neutralidad ante el conflicto europeo. Este paisaje debemos completarlo con la evidente y lógica precariedad económica y social.

El mundo cultural e intelectual se reorganiza según los cánones de la cultura falangista⁸ y la cultura católica⁹. Se crean

⁷ La periodización del franquismo utilizada parte de la obra de TUSELL, J.: *La dictadura de Franco*. Barcelona, Altaya, Colección Grandes Obras de la Historia, Vol. 1, (Dir. de la col.: Fernando Castillo), 1996, pp. 251-264.

Es interesante hacer notar como los diferentes historiadores coinciden en la periodización de la etapa franquista, si bien no en la definición de los períodos. Así, este primer período es designado por el profesor Enrique Moradiellos el *período de hegemonía del nacional-sindicalismo* en su libro *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad* (Madrid, Síntesis (Proyecto Editorial Historia de España. Tercer Milenio. Dir.: Elena Hernández Sandoica), 2000, pp. 63-93).

Otra clasificación igualmente significativa puede ser la establecida por el sociólogo José Vidal-Beneyto, el cual divide el franquismo en una primera *etapa totalitaria* (1939-1945); la del *integrista autocrático* (1945-1959); la del *autoritarismo tecnocrático* (1959-1970); y la de la *pretransición democrática* (1970-1975). De su discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universitat de València-Estudi General, el 20 de noviembre de 2006: *Una década prodigiosa: Los años 60 entre reformas y rupturas*.

⁸ Planteados como en la obra de pensadores y escritores como Dionisio Ridruejo, Eugenio Montes, Mourlane Michelena, Foxà, Sánchez Mazas, Samuel Ros y otros.

nuevas instituciones culturales en el marco del nuevo orden como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1939), con su propia Editora Nacional, sustituyendo a la Junta para la Ampliación de Estudios; revistas y publicaciones como *Arriba*, *Pueblo*, *Vértice* (1937-1946) o *Escorial* (1940-1950), *Revista de Estudios Políticos* (creada en 1941 por la “Falange Universitaria”), *Arbor*, revista del CSIC, aparecida en 1944, crearon una dirección en la opinión pública. Estaban reguladas por la Ley de 22 de abril de 1938 y controladas por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior¹⁰. En este primer momento podemos observar figuras literarias como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Gerardo Diego, Rafael Sánchez Mazas, Francisco Javier Conde, etc.

El 29 de julio de 1943 se implantó la Ley de Ordenación Universitaria, y el 17 de julio de 1945 la Ley de Educación Primaria, con lo que se reordenaba legislativamente el sistema educativo de acuerdo a la cosmovisión franquista.

El cine, uno de los artes a los que el compositor dedicará gran parte de su obra, pasa igualmente a ser un canal de difusión del nuevo orden, con películas propagandísticas como *Raza*, estrenada el 8 de enero de 1942 bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia, con guión del propio Franco, o *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942).

⁹ *Se revalorizó el pensamiento tradicional católico (Balmes, Donoso Cortés, Menéndez Pelayo); se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales más “establecidas”: al paisajismo y al retrato, al drama convencional, a la narrativa tradicional.* FUSI, J.P.: *Un siglo de España. La cultura.* Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 1999, p.103.

¹⁰ A partir de 1951 el control pasaría al Ministerio de Información y Turismo.

De 1945 a 1959 podemos hablar de una etapa de predominio del nacional-catolicismo¹¹. Tras el fin de la guerra europea, España comienza el nuevo período de posguerra con la presión que su posición ante el conflicto generará a nivel internacional. España y el régimen franquista se ven ignorados y repudiados por los países vencedores, y condenados al ostracismo en actuaciones como la Conferencia de Postdam (agosto de 1945), la resolución condenatoria de la Asamblea General de la ONU de 1946 (que aconsejaba incluso la retirada de embajadores) o la denegación de ayuda económica por parte del gobierno norteamericano para la reconstrucción europea: el “Plan Marshall” de 1947. El Régimen se aferra pues a una “política de aguante”, basada en ideales nacionalistas, fuertemente católicos y anticomunistas. Ante la situación política que se avecinaba, Franco trató de eliminar los elementos más claramente fascistas, tildando él mismo su régimen como *una democracia orgánica y católica*¹², si bien en la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado (marzo de 1947) se definió al régimen político español como *un Estado católico, social y representativo, que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino, otorgando la Jefatura del Estado al Caudillo de España y de la Cruzada*.

Poco a poco esta situación se suavizó, y los países que en principio más se habían opuesto al régimen español, comenzaron a

¹¹ Según la citada terminología de Enrique Moradiellos. Javier Tusell divide a su vez un primer período que designa *la supervivencia exterior e interior*. Es una etapa en la que España busca un puesto a nivel internacional, y los años entre 1951 y 1959 son denominados *el apogeo del régimen* (TUSELL, J.: *La dictadura de Franco*. Op. cit., pp. 251-264).

¹² Este término aparece en un discurso de Franco ante las Cortes el 14 de mayo de 1946.

tener contactos diplomáticos y financieros. En 1950 dicha rehabilitación se plasmó revocando la resolución condenatoria de la Asamblea General de la ONU de 1946. En 1953 se firma un concordato con el Vaticano que contenía *un reconocimiento del régimen a cambio del restablecimiento completo de la confesionalidad católica del estado y de los privilegios legales e institucionales del culto y clero*¹³. La situación se fue normalizando hasta el ingreso definitivo de España en la Asamblea General, en 1955. A muchos países les interesaba la integración estratégica de España en el ambiente de guerra fría, si bien dicha integración era políticamente inaceptable de manera abierta. Debido a esta importancia estratégica, se entablaron contactos bilaterales entre Estados Unidos y España, por el que se intercambiaban ayudas económicas por disponibilidad logística¹⁴.

La cultura se vio marcada por dos influjos muy poderosos: el pensamiento y la acción de la Iglesia Católica y la Falange, que en esta década irá perdiendo terreno ante la presión universitaria, hasta llegar a las crisis de 1957. El arte se debate entre intentos tímidamente vanguardistas y las obras “oficiales” y faraónicas, de exaltación nacional, propias de una estética fascista, como la construcción del Valle de los Caídos, entre 1940 y 1959.

No obstante, son unos años donde, pese a la difícil situación social y cultural, se crean grandes obras en el campo de la literatura y el pensamiento, coincidiendo con este movimiento mínimamente

¹³ MORADIELLOS, E.: *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Op. cit., p. 101.

¹⁴ Ver TORTELLA, G.: “El despliegue industrial”, en *El desarrollo de la España Contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*. Madrid, Alianza, 2003, pp. 255-306.

aperturista de los años 50. Obras como *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela; *Nada*, (1945), de Carmen Laforet; *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo; *El camino* (1950), de Miguel Delibes; *La colmena* (1951), también de Camilo José Cela; o *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio son bien representativas del alto nivel de las obras que se escriben.

El cine, como analizaremos más ampliamente en el apartado III.1., pasa a ser uno de los estandartes más significativos del momento, con películas épicas o de temática militar, como la ya citada *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia (estrenada en 1942) o *¡A mí la Legión!*, de Juan de Orduña del mismo año; históricas, como *Locura de amor*, (1948), del mismo cineasta, o *Jeromín* (L. Lucia, 1954); religiosas, como *Marcelino Pan y vino* (L. Vajda, 1954); románticas, como *El último cuplé* (J. de Orduña, 1956) o folklóricas, donde se popularizará la figura de intérpretes españolas como Estrellita Castro, Concha Piquer, Imperio Argentina o Juanita Reina. Estos géneros cinematográficos se verían impulsados con la creación de TVE¹⁵ en 1956.

Es éste un cine en el que se presenta una sociedad feliz, optimista, temperamental, folklórica, fiel reflejo de los valores de unos ideales a los que se aspira, frente a la situación real de la

¹⁵ *El 28 de octubre de 1956 comenzaron oficialmente las emisiones regulares en España. Los programas inaugurales se iniciaron a las 20:30 y el contenido consistió en la retransmisión de una misa, unos discursos oficiales, la exhibición de dos entregas del NO-DO, unos reportajes filmados y las actuaciones de unas orquestas y de los ‘Coros y Danzas falangistas’. Las emisiones se hacían desde un ‘chaletito’ del Paseo de la Habana madrileño que disponía de un minúsculo plató de unos cien metros cuadrados. Durante casi tres años TVE fue una televisión local con ámbito de cobertura limitado exclusivamente a la ciudad de Madrid. AA.VV.: “Historia de la televisión”, en <http://recursos.cnice.mec.es/media/television> (MEC, 2007).*

mayoría de españoles. De forma paralela surgirá un nuevo estilo de hacer cine, con claras influencias del neorrealismo italiano: es precisamente el cine de Luis García Berlanga, -que analizamos pormenorizadamente en el apartado IV.1.-, el Berlanga de *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952) o el Juan Antonio Bardem de *Muerte de un ciclista* (1955).

El Plan de Estabilización y Liberación aprobado el 21 de julio de 1959 supone un cambio en la historia del régimen. Fruto de las transformaciones que la sociedad y la política iban generando, supuso un gran cambio en la política económica. *La España franquista que apuesta por el capitalismo de mercado del mundo occidental, por sus valores y comportamientos, y que busca integrarse en la Comunidad Europea, no tiene más remedio que abrir sus puertas e intentar homologarse con los principios y los usos europeos. Para lo que necesita renunciar a sus viejos modos tradicionales y autoritarios y acometer una modernización acelerada*¹⁶. La nueva política, *caracterizada por la búsqueda del rigor presupuestario, la restricción crediticia, la devaluación de la peseta, el final de los intervencionismos estatales obsoletos, la congelación salarial y la progresiva apertura de la economía española al exterior sentaron las bases para un espectacular crecimiento económico a partir de 1960 que transformaría radicalmente la estructura social española*¹⁷.

¹⁶ Del discurso de investidura como Doctor Honoris Causa del Profesor Doctor D. José Vidal-Beneyto en la Universidad de Valencia. En el mismo, titulado *Una década prodigiosa: Los años 60 entre reformas y rupturas*, el sociólogo valenciano hace un repaso a la etapa tratada. Discurso pronunciado en el Aula Magna de la Universitat de Valencia-Estudi General, el 20 de noviembre de 2006.

¹⁷ MORADIELLOS, E.: *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Op. cit., p.

Esta etapa, que podemos designar de *desarrollo*, mantiene sus rasgos fundamentales hasta 1969¹⁸. La sociedad sufre profundas transformaciones debido, en gran medida, a este cambio económico. España se “europeíza”. Las ciudades crecen a gran velocidad y el mundo rural comienza un período de largas transformaciones. Todo esto conlleva el alcance de nuevos niveles de bienestar social y el renacimiento de la conflictividad laboral. Comienza a surgir un movimiento asociativo en el ámbito laboral y estudiantil, fundamentalmente, si bien no se permitieron los partidos políticos.

El movimiento asociativo, y la conflictividad social e ideológica naciente se evidenciarán en la Universidad, donde se demandaba un proceso de democratización en la enseñanza, y consecuentemente en la sociedad. *El problema de la Educación respondía, por tanto, a algo mucho más profundo: a la deslegitimación cultural e ideológica que el régimen de Franco experimentaba ante la Universidad*¹⁹. Este empuje liberalizador se plasma incluso en el plano legislativo, con la Ley de Prensa de 1966, que supone el comienzo de una tímida liberalización institucional de la cual se favorecería toda la intelectualidad.

La producción cultural abandona progresivamente los criterios oficialistas de las décadas anteriores para aproximarse más a lo social, como se muestra en la literatura, con el realismo social (Juan

135.

¹⁸ Moradiellos etiqueta esta etapa como *La fase autoritaria del desarrollismo tecnocrático*, enclavándola entre 1959 y 1969. Idem, pp. 137-173.

Por su parte, Tusell subdivide la etapa en dos partes: un primer momento que llama *el desarrollo* (1959-1964), y *las alternativas de la apertura* (1964-1969). TUSELL, J.: *La dictadura de Franco*. Op. cit. pp. 257-259.

¹⁹ FUSI, J.P.: *Un siglo de España. La cultura*. Op. cit., p. 126.

Goytisolo, Joan Marsé, Juan García Hortelano, etc.) o el cine (con obras como *Plácido*, película de Berlanga del año 1961, analizada en el apartado IV.3. del presente trabajo, o *La caza*, de Carlos Saura dirigida en 1965). Existe toda una línea de pensamiento (que para nada debemos imaginar como homogénea), que cada vez más se va acercando hacia el ideario socialista, desde la literatura, la filosofía, la economía o la historia.

El arte se reorienta hacia el *informalismo* y la abstracción, con grupos como “El Paso”²⁰ o la “Escuela de Cuenca”²¹, si bien existen artistas que continúan con una estética realista, acercándose a la idea del arte como muestra de la realidad. Esto puede apreciarse en iniciativas como el “Equipo crónica” o “Crónica de la realidad”.

El franquismo llega a su fin: es la etapa que podemos designar como *el tardofranquismo*²² (de 1969 a 1975). El 22 de julio de 1969, Don Juan Carlos es nombrado como sucesor “a título de rey”, fruto de un largo y difícil proceso político, entre inmovilistas o continuistas, y aperturistas o reformistas, que institucionalizaba la política franquista. Carrero Blanco forma un gobierno “monocolor” en octubre de 1969, y se erige como el símbolo de la permanencia del régimen más allá de la vida de Franco²³, y en Presidente del Gobierno en 1973, ante el alarmante estado físico del general.

²⁰ Compuesto por Antonio Saura, Feito, Manuel Millares (colaborador de Zaj), Rafael Canogar, Suárez, Juana Francés, Rivera y el escultor Pablo Serrano.

²¹ Formado por Fernando Zobel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda.

²² Moradiellos denomina esta etapa *El tardo-franquismo: la crisis y agonía final del régimen (1969-1975)*.

²³ *El programa político del nuevo Gobierno consistía en una combinación de estricto “continuismo” institucional bajo un régimen autoritario y de promoción del desarrollo económico y el bienestar material como fórmulas y recetas clave para la legitimación*

El régimen se ve acuciado por diferentes problemas: los conflictos obreros, el problema del mundo universitario contra la ideología del régimen, el emergente terrorismo de ETA (que comenzó a asesinar en el verano de 1968), el cambio de actitud de la Santa Sede tras el Concilio Vaticano II, y la división interna de los dirigentes del régimen.

En 1970, siendo Villar Palasí Ministro de Educación desde 1968, se aprueba la Ley General de Educación. No obstante, ésta importante ley no conseguiría detener el conflicto universitario. Villar Palasí fue cesado poco después.

En diciembre de 1973 Carrero Blanco, en ese momento ya Presidente del Gobierno, un gobierno encargado de continuar el régimen con la nueva figura del futuro monarca Don Juan Carlos, es asesinado por ETA. Este acontecimiento supuso la agudización de la crisis del régimen, que formó un nuevo gobierno con Torcuato Fernández-Miranda, para ser sustituido nuevamente por Carlos Arias Navarro en enero de 1974. Tras un recrudecimiento de la política del gobierno (con ejecuciones y conflictos abiertos con la Iglesia Católica), ante los crecientes problemas, un nuevo hecho se señala como crucial: Franco muere el 20 de noviembre de 1975, tras un largo período de enfermedad.

Juan Carlos de Borbón es proclamado como rey el 22 de noviembre en las Cortes, comenzando –o más bien prosiguiendo- el azaroso y difícil camino hacia la democracia española, que se

social y aceptación popular. MORADIELLOS, E.: *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad.* Op. cit., p. 171.

materializaría con la promulgación de la Constitución Española de 1978.

El mundo cultural de esta época previa a la muerte del general tenía una conciencia abiertamente democrática. Los pensadores, historiadores, literatos, artistas, periodistas... orientaban su trabajo hacia un cambio político, que en lo social ya había comenzado y parecía imparable. Se retoma un lenguaje de modernidad antagónico con el régimen, que marcará la evolución de lo que podemos llamar la cultura de la transición.

I.2. El contexto musical

La música de cualquier época es fiel reflejo de la sociedad que la crea, a la que devuelve sus frutos en un determinado marco histórico y sociocultural. Las generaciones del 98 y del 27 son claros y estimulantes ejemplos de un auge musical español que se dio en los últimos años del siglo XIX, y en los años previos al año 1936, respectivamente. Nombres como Felipe Pedrell (1841-1922), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946), Conrado del Campo (1878-1953), Joaquín Turina (1882-1949), Oscar Esplá (1886-1976), y la aparición en estos años del *Grupo de los Ocho*²⁴, y de los autores del grupo homónimo del área catalana²⁵, evidencian dicho apogeo. Éste iba a posibilitar el acercamiento a las vanguardias musicales europeas, sobretodo centradas en el área francesa, como muestran las trayectorias Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Joaquín Turina, que se iba a ver truncado por la guerra civil.

En el transcurso de la misma, algunos compositores fallecen, como el burgalés Antonio José Martínez Palacios (1902-1936); otros compositores marchan de España²⁶: Manuel de Falla²⁷, Jaime

²⁴ O *Generación de la república*, según el término acuñado por Adolfo Salazar: Jesús Bal y Gay, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, y Gustavo Pittaluga. Cfr. AA.VV. (García del Busto, J.L., dir.): “Los músicos de la República”, en *Cuadernos de música*. (Año I, nº 1, s.f.).

²⁵ Entre los que Tomás Marco sitúa a Roberto Gerhard, Grau, Gibert, Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper y Ricardo Lamote de Griñón. MARCO, T.: *Historia de la música española, Vol. 6: El Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1998, p. 130.

²⁶ La relación de autores que quedan o marchan de España no pretende ser un catálogo exhaustivo, sino una muestra significativa de la dramática y difícil situación de los músicos de ese momento. *En lo que se refiere a la música, una generación casi completa, la del 27, queda borrada del mapa español y sólo será parcialmente recuperable... Hay un vacío en la creación que será llenado por figuras que, a lo mejor en otras circunstancias, no*

Pahissa (1880-1969) y Julián Bautista²⁸ (1901-1961) a Argentina; Baltasar Samper (1888-1966), Rodolfo Halffter (1900-1987), Jesús Bal y Gay (1905), Rosa García Ascot (1906), o Gustavo Pittaluga (1906-1975) se refugian en Méjico; Oscar Esplá va a Bélgica; Salvador Bacarisse (1898-1963) a Francia; Robert Gerhard (1896-1970) a Gran Bretaña; Ernesto Halffter (1905-1989) a Portugal; Gustavo Durán (1906-1969) a Estados Unidos; Federico Elizalde (1907-1979) a Filipinas (de donde era originario); o Enrique Casal Chapí (1909-1977) a la República Dominicana y Uruguay, entre otros. Muchos compositores (y músicos, en su acepción más amplia) optan por quedarse: Juan Lamote de Griñón (1872-1949), Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), Joaquín Turina (1882-1949), Julio Gómez (1886-1973), Jesús Guridi (1886-1961), Ricardo Lamote de Griñón (1890-1962), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Federico Mompou (1893-1987), Jacinto Guerrero (1895-1951), Eduardo Toldrá (1895-1962), Juan José Mantecón (1897-1964), -quizá el autor más teórico de la Generación de la República-, Pablo Sorozabal (1897-1988), Manuel Blancafort (1897-1987), Fernando Remacha (1898-1984), Joaquim Homs (1906)... y un largo etcétera.

habrían llegado a serlo... Idem, p. 163.

²⁷ El caso de Manuel de Falla ante la Guerra Civil puede ser paradigmático de la situación del artista ante la guerra. Persona superada por los acontecimientos, tras la invitación de la Institución Cultural Española de Buenos Aires para dirigir una serie de conciertos en conmemoración de sus bodas de plata, Falla residirá allí hasta su muerte, acaecida el 14 de noviembre de 1946. El músico tratará de superar los *desastres de la guerra* exiliándose de un mundo, el de las dos Españas, que le ha horrorizado profundamente. Embalsamados sus restos en Argentina, su cuerpo fue trasladado y enterrado en la Catedral de Cádiz. SAGARDÍA, A.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Escelicer, 1967, pp. 125-135. OROZCO DIAZ, M.: *Falla*. Barcelona, Ediciones Destino, 1985 (Biblioteca Salvat de grandes biografías, nº 31), pp. 178-182.

²⁸ Cuya figura recordaremos mas tarde amén su producción cinematográfica.

La música en España se aísla estéticamente²⁹, situación que perdurará prácticamente hasta la Generación del 51.

La composición española vuelve a planteamientos anteriores a Falla, salvo casos esporádicos como la obra de Xavier Monsalvatge, en creaciones como las *Canciones Negras* (1956). Compositores como Joaquín Turina (director de la Comisaría Nacional de Música), Conrado del Campo, Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Jesús Guridi o Joaquín Rodrigo salvan una vida musical ambigua en lo estético y pobre en lo artístico. Un acontecimiento que debe tenerse en cuenta fue la creación de los festivales de música de Santander y Granada, que consiguieron dar un empuje al panorama musical español. Diversas iniciativas más se crean en este momento: en 1947 nace el Círculo Manuel de Falla³⁰ en Barcelona, que hasta 1955, presentará obras contemporáneas de autores nacionales y extranjeros.

Era una época difícil para todo tipo de músicos: intérpretes, compositores, profesores, musicólogos... Como plantea Tomás Marco:

(...) La situación social del músico en aquellos años, que no era

²⁹ (...) *Lo que sí ocurre es que la música que se produce en la nueva situación española se aísla, y eso será malo para ella porque cristalizará en torno a sí misma... Durante los tres años de Guerra Civil, la música española permanece aislada del exterior. Al terminar la guerra española estallará la Segunda Guerra Mundial, que prolonga la situación durante casi seis años, puesto que los escasos contactos que nos llegan de la Alemania nazi o la pequeña proyección de la música española hacia la misma no son precisamente los más adecuados... MARCO, T.: *Historia de la música española, Vol. 6: El Siglo XX*. Op. cit., p.164.*

³⁰ En el Círculo, apoyado por el Instituto Francés, colaboraron compositores como Juan Hidalgo, que después colaboraría en Zaj, José Cercón, José M^º Mestres-Quadreny, Juan Eduardo Cirlot, el gran crítico del arte, que también componía, Alberto Blancafort, hijo de Manuel Blancafort, Juan Comellas, etc.

*ciertamente muy buena. El profesional de la música era generalmente de modesta extracción social y fueran cuales fueren sus méritos profesionales, solía tener una clara carencia de formación musical. Por otra parte, su consideración por parte de una sociedad clasista y nada musical no era en absoluto alta y podía sufrir determinadas limitaciones e incluso vejaciones, por el mero hecho de dedicarse a la profesión musical. Una profesión que apenas podía considerarse como tal si se supone que la profesionalidad implica vivir de ese trabajo. Durante toda la década, un puesto musical fijo, incluso los de la Orquesta Nacional o los Conservatorios, difícilmente estaban pagados de forma que el músico se pudiera dedicar solo a él. De forma que el profesional multiplicaba y simultaneaba empleos mal pagados en orquestas, teatros, cafés, grabaciones de películas y todo lo imaginable. Ciertamente que este tipo de posibilidades proliferaban más que ahora, si bien se ha avanzado mucho en la dignificación social y económica de los puestos musicales*³¹.

En Valencia y su entorno puede igualmente observarse esta situación a través del análisis de la trayectoria profesional y personal de músicos como José Manuel Izquierdo³² (1880-1951), Manuel Palau (1893-1967), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Ricardo Olmos (1905-1985), Vicente Garcés³³ (1906-1984), Luis Sánchez (1907-1957), Vicente Asencio (1908-1979), o Emilio Valdés (1912), componentes estos últimos cinco del llamado *Grupo de los*

³¹ Tomás Marco acaba el artículo con las siguientes palabras: *No es ciertamente la década de los cuarenta un período brillante de la música española en ninguno de los aspectos. Con todo, tengo la impresión personal de que, desde muchos puntos de vista fue peor aún la de los cincuenta. El mismo desconcierto y desorganización de una situación de posguerra facilitaron una cierta libertad a la que no era ajena la imposibilidad de borrar totalmente el recuerdo de una situación anterior todavía muy cercana. En la década posterior esa memoria se debilita, el régimen se afianza y la música es controlada más férreamente, desaparecida la Comisaría Nacional de la Música y la propia figura de Joaquín Turina. Incluso el yermo creativo se acentúa más en los cincuenta que en los cuarenta, aunque a finales de la nueva década empiecen los primeros síntomas de una batalla que se va a plantear en toda su crudeza en los sesenta y cuyos resultados llegan a nuestros días.* . MARCO, T.: “Los años cuarenta”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Op. cit., 1987, Vol. II, pp. 405-406.

³² Algunos datos de la trayectoria personal de Manuel Palau y José Manuel Izquierdo pueden encontrarse en el monográfico dedicado por Salvador Seguí, *Manuel Palau* (Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1997, pp. 55-57).

³³ Cfr. ARRANDO, S.: *El compositor Vicent Garcés i Queralt*. Valencia, Fundació Bancaixa, 1998.

Jóvenes³⁴ y de instituciones como el Conservatorio de Valencia o la Orquesta Sinfónica³⁵.

Un excelente testimonio de la situación la podemos encontrar de la mano del entonces prometedor violinista, y posterior director de orquestas y bandas, José Ferriz:

³⁴ ***Una iniciativa juvenil valencianista***

En el día de hoy nace a la vida musical valenciana el “Grupo de los Jóvenes”, promoción de cinco compositores regionales aún no llegados a los treinta años. Nuestro primer acuerdo es ponernos en contacto con el pueblo valenciano, cuya ayuda tanto hemos de necesitar, para darle a conocer nuestros propósitos y la razón de nuestra existencia.

Es indudable la necesidad de aunar en una actividad conjunta los esfuerzos aislados de aquellos jóvenes músicos cuya base estética descansa en el arte popular del país, y no en el texto sino en el espíritu. Este punto de convergencia dentro de estilos y tendencias diferentes es el motivo de constitución del “Grupo”. La misma orientación técnica ha guiado precedentemente a algunos compositores valencianos, entre ellos Oscar Esplá y Manuel Palau, pero la amplitud de perspectivas de nuestros proyectos exige un nexo y una solidaridad perfecta entre nosotros.

Aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, a la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje. Un arte y una escuela que se manifiesten en todos los géneros, en el cuarteto, en la sinfonía, en la ópera, en el ballet...

Es una tarea larga y difícil la tarea que echamos sobre nuestros hombros. Confiamos, sin embargo, en su consecución porque nos alienta el pensamiento firme de que cuando nosotros no la pudiésemos realizar completamente, una nueva promoción saturada del fervor que nos inspira la llevaría a cabo. El “Grupo de los Jóvenes” hará cuanto le cumpla en la consecución de estos propósitos.

No basta no obstante con escribir las obras. Hay necesidad de un ambiente que las acoja y las sienta suyas. Y para esto se necesita la cooperación de la crítica en el libro y en la prensa, la divulgación por la radio y sociedades de conciertos, la creación de orquestas municipales que interpreten las partituras en su sentido original y auténtico, el máximo interés últimamente de las corporaciones provinciales por la cultura, estableciendo concursos, premios y subvenciones.

A todos ellos nos dirigimos exponiéndole nuestro ideal. Que cada uno cumpla con su misión como promete cumplir el “Grupo de los Jóvenes” esperan, Vicente Garcés, Emilio Valdés, Luis Sánchez, Vicente Asencio y Ricardo Olmos.

Valencia, 18 de enero 1934

Manifiesto del Grupo de los Jóvenes, publicado el 29 de enero de 1934 (En ARRANDO, S.: *El compositor Vicent Garcés i Queralt*. Op. cit., p. 31).

³⁵ LÓPEZ CHAVARRI, E.: *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia, Generalitat Valenciana-Música 92, 1992, pp. 157-168.

*La Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos ya es historia y el Sindicato del Espectáculo también. Ahora somos una profesión en paro total, sin ilusión, fracasada, rota, hambrienta: su local social se encuentra en la calle Ruzafa, que muy pronto se llamará “la acera del hambre”. Hay que salir a la calle con cautela, informarse de lo que hay que hacer para integrarse en la nueva situación y tratar de resolver algo tan importante como ganar algún dinero*³⁶.

El mundo musical, no obstante, se reorganizó a nivel nacional. Como escribiera Xavier Monsalvatge, *pese a todo, como propulsada por un resorte biológico, la celebración de conciertos fue normalizándose, restringiéndose a la actuación de artistas nacionales con algunas excepciones, sobretudo por lo que se refiere a los alemanes, varios de primera categoría*³⁷.

Surgió la Orquesta Nacional de España, idea latente en la República, que cristalizó en estos años (entre 1940 y 1942), siendo su primer director titular, (tras un período sin esta figura) Bartolomé Pérez Casas, antiguo director de la Orquesta Filarmónica de Madrid y de la Orquesta Nacional, creada efímeramente por la II República durante la guerra. Dicha orquesta fusionaba inicialmente Sinfónica y Filarmónica, estableciéndose inicialmente dos plantillas, A y B, idea que no prosperó³⁸. El primer concierto se realizó el 31 de marzo de 1942.

El resto de orquestas (Sinfónica de Madrid, Filarmónica de Madrid, Municipal de Valencia³⁹, Municipal de Bilbao...), sobrevivieron o se reorganizaron tras el conflicto bélico⁴⁰.

³⁶ FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Valencia, Institut Valencià de la Música (Serie Menor, nº 6), 2004, p. 85.

³⁷ MONSALVATGE, X.: *Papeles Autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, Col. Memorias de la Música Española, 1988, p. 47.

³⁸ Ver el capítulo “Orquesta Nacional” en el libro de DIEGO, G., RODRIGO, J. y SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España*. Op. cit., pp. 95-97.

³⁹ Aparecida como Orquesta Municipal de Valencia en 1943, tras diversas iniciativas

Determinados compositores de los que se quedaron, o regresaron inmediatamente tras acabar la guerra, pasarían a primer plano: el 26 de diciembre de 1939, Manuel Palau es nombrado catedrático interino de composición en el Conservatorio de Valencia, donde desarrollaría un importantísimo magisterio; el 9 de noviembre de 1940 se estrena en el Palau de la Música de Barcelona, el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, con Regino Sainz de la Maza a la guitarra y la Orquesta Filarmónica de Barcelona, bajo la dirección de César Mendoza Lasalle (la obra, no obstante fue escrita en París entre los años 38 y 39)⁴¹. Joaquín Rodrigo regresa a España tras haber residido en Friburgo y París, fundamentalmente, durante el período de la Guerra Civil, días antes de comenzar el conflicto bélico europeo⁴². A su vuelta es nombrado *Jefe de Arte y Propaganda* de la recién creada ONCE que dirigía Javier Tobar; el Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes le nombra profesor interino de Folklore del Real Conservatorio de Música de Madrid, y el director del diario *Pueblo*, Jesús Ercilla, le nombró crítico musical del mencionado periódico⁴³. Este hecho muestra la gran

sinfónicas previas a la guerra, bajo la dirección de Juan Lamote de Griñón. CLIMENT, J.: *Historia de la música valenciana*. Valencia, Rivera Mota, 1989, p. 152.

⁴⁰ Sobre los intérpretes, y las orquestas españolas en el período 1939-1949, resulta especialmente interesante por su contemporaneidad el libro de DIEGO, G., RODRIGO, J. Y SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España* (Op. cit.). En él se hace un repaso por diversas circunstancias de las orquestas municipales de Bilbao, Valencia, Barcelona, Valladolid o la Nacional entre otras.

⁴¹ KAMHI, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 121-125.

⁴² Es muy interesante para comprender la situación personal del músico del momento la lectura de los escritos de Rodrigo, en particular el epistolario entre Falla y Rodrigo, recopilado y comentado por Antonio Iglesias: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid, Alpuerto, 1999, pp. 222-245.

⁴³ KAMHI, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*. Op. cit. pp. 119-121.

convulsión que se está produciendo en las diversas instituciones en este momento de la historia española.

Este período de cambio, de búsqueda, cristalizará en la música española con la llamada *generación del 51*, cuyo objetivo fundamental será recuperar el tiempo perdido. Este grupo, heterogéneo en su composición, contará entre sus componentes músicos como Ramón Barce, Cristóbal Halfter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y Luis Campodónico, si bien esta composición variará con los años, en torno a diversas entidades o iniciativas como el *Aula de Música del Ateneo de Madrid*⁴⁴, el grupo *Zaj*⁴⁵, *Alea*⁴⁶, *Club 41*⁴⁷, etc. Si bien estos compositores comienzan

⁴⁴ El Aula de Música funcionó de 1958 a 1973 bajo la dirección de Ruiz Coca en el Ateneo de Madrid, acogiendo al autodenominado Grupo Nueva Música, colectivo tremendamente ecléctico en lo estético. Como fines del Aula, sirvan las propias palabras de Ruiz Coca: *Conexión de la música con el pensamiento y artes de nuestro tiempo. El Ateneo, sitio ideal para ello. Estudiar y cultivar temas y músicas con interés, en sí, aunque frecuentemente, no comerciales. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de nuestro siglo, hasta hoy mismo, sin acepción de estilos o personas. Constante atención a lo español, buena parte de cuyas obras se han estrenado en el Aula.* A través de conciertos y seminarios, se dio a conocer a la mayoría de compositores, intérpretes (Odón Alonso, Agustín León Ara, Carles Santos, etc.), teóricos y pensadores de la época (Antonio Iglesias, Enrique Franco, Fernández Cid, etc.). *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987. pp. 370-385.

⁴⁵ *Zaj*, término acuñado por Ramón Barce, sin una significación semántica concreta, parte de la iniciativa de Juan Hidalgo, tras sus estudios con Marchetti y Maderna. La primera reacción ante el grupo fue de escepticismo cuando no hostilidad. En su primer concierto, el 21 de noviembre de 1964, interpretaron obras de John Cage, Walter Marchetti, Ramón Barce y el propio Juan Hidalgo. De 1964 a 1968 supuso una experiencia de creación musical y estética, a la que se incorporaron autores (algunos de ellos ni siquiera músicos), como Manolo Millares, Tomás Marco, Llorenç Barber, etc. AA.VV.: *España en la Música de Occidente*. Op. cit. Vol.II. pp. 385-393.

⁴⁶ Iniciativa que surge de la mano de Luis de Pablo, con el mecenazgo de los Huarte, empresarios navarros, y ve, de 1965 a 1973 desfilar variadísimos compositores contemporáneos, tanto españoles (Carmelo Bernaola, Agustín Bertomeu, Gozalo Olavide o el propio Luis de Pablo, entre otros), como extranjeros (Donatoni, Stockhausen, etc.). Idem, pp. 394-397.

su obra en la década de los 50, será en el período en el que estamos en el que la generación tendrá su eclosión, tanto en número de estrenos como en la trascendencia de sus actuaciones.

Un hecho de gran importancia y significación fue el estreno en 1962, de la *Atlántida*, la obra inconclusa de Falla que acabara Ernesto Halffter. Tras estrenarse en Milán, la obra fue interpretada en San Sebastián, Granada, Santander y Madrid⁴⁸.

Paralelamente, una serie de compositores siguieron un itinerario fuera del grupo que llamamos generación del 51⁴⁹, desarrollando su obra desde los años sesenta hasta nuestros días, configurando sus propios caminos estéticos y profesionales, como Joan Guinjoan, Josep Soler, Leonardo Balada, Claudio Prieto, Agustín González Acilu, Agustín Bertomeu (como Miguel Asíns Arbó, director de bandas militares), Miguel Alonso, Gonzalo de Olavide, José Luis Delás, etc.

⁴⁷ Experiencia en el área catalana, con compositores como Josep M^a Mestres-Quadreny y Joan Cercós.

⁴⁸ Falla, pese a haber muerto en Argentina en 1946, fue la gran figura que la música de esta época siempre tuvo como referencia. Como se escribiera en el año 1949, *puede decirse que la vida musical de la posguerra se estabiliza con dos grandes acontecimientos: el estreno del Concierto de Aranjuez y el homenaje a Manuel de Falla*. DIEGO, G., RODRIGO, J. Y SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España*. Op. cit., p. 147.

⁴⁹ Tomás Marco nos clasifica en su libro *Historia de la música española* diversos grupos al margen de la generación del 51: los asimilados: *músicos que no participaron directamente en las primeras operaciones de ruptura, pero son cronológicamente coetáneos de los ya examinados y además, una vez que se incorporan a la vida musical, lo hacen con las mismas características de lenguaje* (Op. cit. p. 237); los moderados: *una serie de compositores pertenecientes a la misma generación que han practicado lenguajes más moderados, o con menor ruptura con los tradicionales, lo que no implica que siempre carezcan de interés histórico o musical* (Idem, p. 251); los intergeneracionales: *compositores surgidos después de la Generación del 51, pero bastante apegados a ella. Están lo suficientemente cerca de los del 51 como para no participar de algunas de sus características, y lo suficientemente lejos como para no confundirse con ella* (Idem, p. 266); y los jóvenes maestros: *son ya los jóvenes maestros y no cabe duda de que constituyen una nueva generación, la nacida después de 1950* (Idem, p. 291).

Otros continuaron un lenguaje musical muy personal, cada uno con su rasgo original. Es el caso de Antón García Abril⁵⁰, quien se distanciará del *Grupo Nueva Música* (del que comenzó formando parte), Amando Blanquer (quien recibiera clases particulares de composición de Miguel Asíns Arbó), Ángel Arteaga, Manuel Angulo, y un largo etcétera, alumnos en su mayoría de una generación de maestros como Conrado del Campo, Julio Gómez, Gomá o Manuel Palau, los cuales ampliaron estudios en las principales escuelas de composición, incorporando a la música española las vanguardias europeas.

A partir de esta década se solapa el trabajo de nuevas generaciones con el de las pasadas, constituyendo esta época un gran abanico de tendencias estéticas y búsquedas, bien individuales, bien colectivas. Surgen nuevas personalidades⁵¹ e iniciativas musicales.

No podemos acabar esta contextualización sin hablar del panorama valenciano⁵², el cual nunca abandonó nuestro autor, pese

⁵⁰ Acerca de su lenguaje musical y su valoración estética, véase ZALDIVAR GRACIA, A.: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001.

⁵¹ Lo que Tomás Marco llama “los jóvenes maestros”, compositores nacidos tras 1950, nombre que Marco da al capítulo 10 de su *Historia de la música española. Vol. VI. Siglo XX*. Op. cit. pp. 291-306.

El propio Asíns Arbó, en entrevista realizada tras el Premio Nacional de Música de 1950, y conservada en el AFMAA considera a *Esplá, Halffter y Rodrigo como nuestra avanzadilla musical, y como valores destacados en el ámbito nacional a Palau, Mompou, Guridi y Blancafort*.

⁵² Puede resultar muy ilustrativo el artículo aparecido en el periódico “Jornada”, el 21 de diciembre de 1943, titulado “Una copiosa producción musical inédita aguarda al 1944”, donde se presenta la obra, entre otros, de López Chavarri, Vicente Asencio, Matilde Salvador, Garcés, Rodríguez Pons, Palau, Bágüena Soler, Asíns Arbó, Mir o Lamotte de Griñón, por señalar los más importantes.

El propio Asíns Arbó, en entrevista realizada tras el Premio Nacional de Música de 1950, y conservada en el AFMAA considera la *Escuela valenciana como la más importante de*

a residir en Madrid. Tras el magisterio de Manuel Palau, la malograda historia del “Grupo de los Jóvenes”, la figura de Esplá y los popularísimos éxitos de Joaquín Rodrigo, toda una serie de compositores ocupan esta segunda mitad de siglo, si bien por sus características son difíciles de agrupar o clasificar⁵³. Estilísticamente, unos parten básicamente de la música popular, con un sentido y lenguaje que podemos denominar como tradicionalista (como el propio Asíns Arbó, Rafael Talens, Vicente Asencio o Bernardo Adam Ferrero), otros exploran más en las vanguardias, aproximándose al lenguaje serialista (como Francisco Llácer o Agustín Bertomeu), o buscan su propio lenguaje a través de la aplicación de nuevas técnicas (como Amando Blanquer, Luis Blanes, Francisco Tamarit, José Evangelista, Ramón Ramos o Cesar Cano), con lo que es bien difícil, dada la proximidad cronológica, agruparlos estilísticamente, o hablar de generaciones.

España en la actualidad. Los nombres de Rodrigo, Palau, Moreno Gans, Chavarri, Gomá, los esposos Asencio, Báuena, Olmos y Garcés, siempre aportan en sus obras algo interesante.

⁵³ Lo que hará concluir a algunos, como Josep Ruvira, en un sentido contrario al propio Asíns Arbó, de la inexistencia de una escuela valenciana. RUVIRA, J.: *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia, Alfons El Magnànim / IVEI, 1987, p.11.

I.2.1. Música popular: nacionalismos, folclorismos, casticismos, costumbrismos,... y otros ismos.

A veces la estilización parece vencida, pero no lo está. Es lo único invencible. Es lo único que se sobrepone al mundo en el mundo. Las revoluciones políticas pueden detenerse, duermen a veces, se eclipsan; pero la revolución del arte es permanente, abre su oficina con cada nuevo sol.

(...)

Claro que toda la historia de la política, de las religiones, de la filosofía, de la estética, de la retórica, ha sido evitar la eclosión de esa libertad, y se inventaron todas las maneras de contemporización para evitar esa libertad suprema, protuberante, empedernida. Debemos adelantar los tiempos a nuestros corazones. Quien no haga eso no es nadie.

(...)

Los que ofendieron a lo nuevo serán eternamente escarnecidos y todo el porvenir cuidará de desagaviar a lo nuevo tanto como de agraviarles a ellos.

Si lo nuevo se vuelve contra lo antiguo es porque lo antiguo repudia lo nuevo, pues de otro modo lo nuevo es tan comprensivo que admitiría lo antiguo en su tiempo y más si lo antiguo supuso renovación en su época, cualidad que es lo que únicamente lo legitima en el pasado⁵⁴.

Con estas proféticas palabras, extraídas del prólogo de *Ismos*, planteaba Ramón Gómez de la Serna, en 1931, con su mordaz e incisiva pluma, una realidad que iba a ser truncada por la guerra civil. La *edad de plata*⁵⁵ cultural que había precedido el conflicto, y que había posibilitado un acercamiento de la cultura española a los movimientos vanguardistas europeos⁵⁶, quedaba huérfana de

⁵⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Ismos*. Madrid, Espasa Calpe, 1931, pp. 13-17.

⁵⁵ Cfr. MAINER, J.C.: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1987.

BRIHUEGA, J.: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910.1931*. Madrid, Cátedra, 1979.

-----: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981.

-----: *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.

⁵⁶ (...) Ningún país, en el siglo XX, puede citar nombres tan universales como los que España ha dado al mundo: Antoni Gaudí, Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Juan Gris, Julio González, Salvador Dalí, Joan Miró y Antoni Tàpies, precursores y adelantados de las principales modalidades del arte del presente desde el modernismo, en 1880, hasta el

muchos de sus hijos, en un estado de postración e incertidumbre que solo el tiempo podría restaurar. Las nuevas directrices debían marcar una nueva orientación de la cultura y el arte⁵⁷. En el caso de la música, el vacío era igualmente acentuado⁵⁸. Las nuevas premisas del régimen, en su aislacionismo, alejaron a los músicos que quedaron de los lenguajes innovadores centroeuropeos, e incluso de la influencia francesa que había orientado la evolución de las florecientes generaciones prebélicas... que evidentemente fueron desprestigiadas por voces y plumas adictas al nuevo régimen:

(...) Los compositores sin formar aún se alzaron al cacicato musical, mezclándolo en confusión revolucionaria izquierdista. Salvador Bacarisse, con otros de su camaradería, mantenían una vanguardia ficticia e interesada en complicidad con algunos esnobistas inconscientes, entre quienes contaba algún aristócrata epatante⁵⁹.

(...) Oscar Esplá, compositor de mucho mérito y buen artista, fracasó merecidamente por prestarse a fines bastardos, llevando a su provecho e intereses toda su política musical disparatada y arbitraria. Hombre taimado y envanecido, con envidia hacia los más altos valores, su conducta le mezcló con lo peor del grupo revolucionario y hubo de expatriarse en huida de su responsabilidad⁶⁰.

Tradición, españolidad, pureza... son tres de los adjetivos que van a caracterizar los nuevos ideales que deben marcar la evolución

machismo, en el día de hoy. CIRLOT, J.E.: “Prólogo a la segunda edición”, en su obra *Diccionario de los ismos*. Madrid, Siruela, 2006, p. 50.

⁵⁷ (...) *en todos los regímenes autoritarios la escritura funciona como una buena conciencia y tiene por misión el hacer coincidir fraudulentamente el origen del hecho y su avatar más lejano, dando a la justificación del acto la caución de su realidad. Es lo que se podría llamar la escritura policial.* BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura*. Madrid, Siglo XXI, 1973, pp. 32-33.

⁵⁸ Cfr. SOPEÑA, F.: “Situación y problemas”, en *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1976, pp. 215-228.

⁵⁹ BOSCH, C.: *Mnème. Anales de música y sensibilidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 216.

⁶⁰ *Idem*, p. 227.

musical. Una serie de testimonios pueden acercarnos hacia los *nuevos ideales*. La exaltación de *lo nacional* frente a lo *foráneo* se muestra como uno de los rasgos principales:

*(...) Desde luego, como es natural, no nos ocupamos de las obras musicológicas traducidas, por muy importantes que sean y por muy benemérita que nos parezca la iniciativa editorial española al incluirlas en su catálogo o al editarlas con esmero y buen gusto, En este sentido se han hecho en España, en los últimos años, verdaderas maravillas que compensan con creces otros despistes o presentaciones mutiladas en pésima lengua de traductor a destajo*⁶¹.

*(...) tenemos actualmente, y no sólo en Madrid, sino en Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao y otras ciudades, críticos autorizadísimos que han sabido dar más de una lección de música en las columnas de su diario. Sin contar los artículos y ensayos de colaboración de eminentes escritores, con los que se enriquecería el más exigente libro antológico. Pero ya se comprende que el valorar y escoger todo lo bueno de esa siembra, de esa cosecha de todos los días, hubiera sido tarea abrumadora*⁶².

Igualmente, existe un espíritu, colectivo e irrefutable, contra lo novedoso: *el público, ese público en masa que, adherido a la inestable situación psicológica de guerra y postguerra, se rebela contra cualquier audacia*⁶³. Espíritu que es *un fenómeno europeo*⁶⁴ y probablemente americano, que tenderá hacia el folclore⁶⁵ y la

⁶¹ DIEGO, G., RODRIGO, J., Y SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España*. Op. cit., p. 8.

⁶² Idem, 9.

⁶³ Idem, 174.

⁶⁴ Idem, 175.

⁶⁵ *La Sección Femenina, tan ejemplarmente capitaneada por Pilar Primo de Rivera, ha sabido organizar, gracias a una red de regidoras e instructoras de Cultura y de Música, la vida femenina provinciana en orden a las actividades del espíritu y difundir entre las muchachas de toda España tan viva ansia de revitalización del tesoro tradicional de nuestros cantos y bailes, que hoy puede decirse que se superponen las más hermosas maravillas de muchos siglos de Historia, de gracia y de poesía. (...) la canción, el romance, el villancico, la copla popular venían olvidándose y bastardeándose al contagio insufrible de la plebeyez ambiente y al ataque monstruoso de toda la altavocería, cacofonía cinematográfica y mecanización coaligadas para raer hasta el último aroma de la*

tradición⁶⁶ como auténtica y única salvación. Un espíritu *depurador* que guía una finalidad redentora.

(...) Lo que pudiéramos decir de la política de arte musical había igualmente variado bastante con el nuevo régimen, manifestándose un encauzamiento oficial con la constitución de Agrupaciones adecuadas⁶⁷.

(...) La buena política musical exige la exigencia, un celo depurador y lenta colaboración y el encauzamiento en nuestra tradición, sin que venga en perjuicio influencias extranjeras que enriquecen y adquieren carta de naturaleza.

No está la cuestión en esa simplicidad empeñada en que habian de cantarse óperas en español. Cualquiera que sea italiana, francesa o alemana, seguirán siéndolo aunque se canten en nuestro idioma. Bien comprendo que se solicite eso, pero no por razones en pro de la ópera nacional, sino, sencillamente, por entender la trama de la acción.

Según he indicado en otro lugar, insisto en que nada tiene que ver el género de ópera con el de zarzuela española, aun cuando ésta esté contaminada de ella. Si se pretende crear una ópera nacional habrá de prescindirse de esa mesocracia musical de autores, cantantes y público.

Se necesitaría un artista de recia personalidad muy original para que tal género, fundando y fundamentando escuela, tuviera una eficiencia de modernidad; es decir, no resultara, aun dentro de un valor aislado, cosa vetusta sin verdadera sabia creadora, sin ímpetu en avance. Apoyándose en nuestra tradición literaria, y abundando en esencias temáticas, habría de arquear su flecha con un impulso capaz de clavarla en los más alejados confines, en los que dejara la huella de su origen.

No está al alcance de todos, y para realizarlo hace falta tanta ocupación como despreocupación.

Desgraciadamente observo, en los mismos días por los que esto escribo, que se sigue prestando aplausos y unas lisonjas de intereses creados al género zarzuelero en su más estereotipada vulgaridad amanerada y rancia, lo que daña mucho a la depuración y buen encauzamiento musical. Más que suprimir tales espectáculos pediría yo que se les clasifique debidamente, quitándoles categoría; no digo importancia, ya que la tienen perjudicial.

Hasta ahora espero en balde la cruzada en pro de las justas categorizaciones; pero no se predica todavía. ¿A qué se espera, en estos tiempos propicios a renovaciones?⁶⁸.

tradición venerable. Idem, p. 171.

⁶⁶ *Hace cuatro años nos decía Casella que el fenómeno más importante de la vida musical italiana... era el redescubrimiento de Brahms. Es el "punto de parada" agudizado entre nosotros, porque la gente de letras, los "intelectuales" –el escritor español tiene, en general, buen ojo para la pintura y mal oído para la música-, tampoco estimulan las creaciones dichosamente arbitrarias. Los más jóvenes se sienten muy a gusto entre el repertorio tradicional. Idem, p. 175.*

⁶⁷ BOSCH, C.: *Mnème. Anales de música y sensibilidad. Op. cit., p. 225.*

⁶⁸ *Idem, pp. 230-231.*

Estas características, fruto de unas directrices no siempre explicitadas, nos acercan a una serie de términos que comenzarían a ser frecuentes en las *orientaciones estéticas* del momento, tanto en las utilizadas por los autores de la época, como en los textos de estudiosos y teóricos posteriores⁶⁹: *popular, nacionalismo, folclorismo, casticismo, neocasticismo, costumbrismo, exotismo, etc....*

Será necesario por lo tanto precisar la significación de estos *ismos* musicales para utilizarlos con un máximo de precisión. El mismo uso de la palabra nos remite a aquellas vanguardias a las que España iba a dar la espalda, y cuyo referente sería sustituido por este nuevo vocabulario.

⁶⁹ (...) *el nuevo régimen propiciaba en todos sus actos un nacionalismo exacerbado. Sin embargo, el nacionalismo musical, que en su momento, especialmente con Falla, había sido una penetración de las nuevas tendencias europeas ya no estaba vigente en ese sentido. Por lo demás, no podían llegar nuevas corrientes en un clima aislacionista y las anteriores se olvidaban rápidamente tras la dispersión de la "Generación del 27". De esta forma, el nacionalismo que se empieza a practicar carece de poder renovador y es una especie de autocontemplación de un ombligo musical que hacía tiempo se había ajado. Oficialmente, todo nacionalismo quedaba bajo la advocación intocable de Falla, realmente, tenía muy poco que ver con lo que Falla había practicado y mucho menos con la línea, por ejemplo, del "Concierto". En realidad el nacionalismo que seguía era, en el mejor de los casos, el de Turina, aunque se hablará de Falla, y en muchos otros casos un simple nacionalismo se convierte rápidamente en un casticismo –nacionalismo por arquetipos- que amalgama una cierta tradición popular urbana, se nutre en algunas fuentes zarzueleras, y se vuelve a veces hacia el andalucismo convencional. En ocasiones intenta reavivar un casticismo andalucista y dieciochesco como si se quisiera volver a lo que ya mucho antes había realizado Granados, pero con el espíritu de la zarzuela regionalista. MARCO, T.: "Los años cuarenta", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, (edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo). Madrid, Instituto Nacional de Artes escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, Vol. II, p. 410.*

Ismo significa “perteneciente a”, pero también quiere decir lo que esa integración tiene de partidista, de fanática; los ismos verdaderos se producen desde el momento en que uno de los factores del complejo artístico se insurrecciona contra la armonía del conjunto y asume la dirección intencional-expresiva de la obra, con la consiguiente debilitación o aun desaparición de sus otros aspectos, buscando, en virtud de ese cultivo parcial, lo que Max Ernst denomina “intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu”⁷⁰.

Nuestros ismos se *insurreccionan* contra una armonía del conjunto, -el genuino mundo de los ismos europeos-, creando una nueva estética basada en la regresión como forma de creación de una *hispanica modernidad*. Los valores del pueblo y la tradición, *lo popular*, serán el germen de la misma. Repasemos pues determinadas apreciaciones semánticas que ayudarán a entender y valorar dicha modernidad.

El adjetivo *popular* viene definido en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, en su primera acepción como *perteneciente o relativo al pueblo*, y, en su sexta acepción, referido a la cultura *considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición*⁷¹. En lo referente a la música popular, Bela Bartok supone un referente ineludible y difundido en el ámbito español. En sus *Escritos sobre música popular* distingue una *música culta popularesca* (en otros términos, *la música popular ciudadana*) y *la música popular de las*

⁷⁰ CIRLOT, J.E.: “Prólogo a la segunda edición”, en su obra *Diccionario de los ismos*. Op. cit, p. 53.

⁷¹ Cirlot introduce en este punto un nuevo ismo: *el popularismo: (...) se entiende generalmente el arte del pueblo, creado anónimamente (...), y cuyo rasgo distintivo es la carencia de personalidades geniales y, por el contrario, la frecuencia de una capacidad artística innata que trabaja de ordinario sobre modelos estructurados a través del tiempo y de una tradición continuada*. Idem, p. 509.

aldeas (la música campesina). Siguiendo las definiciones del propio Bartok, la primera es definida como

(...) aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores diletantes pertenecientes a la clase burguesa y, por ello, difundidas sobre todo en la clase burguesa. (...) En cuanto a la música popular de las aldeas, la mejor definición capaz de comprender todas sus características es, sin más, la siguiente: debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos.

(...) A fin de completar esta definición, es necesario explicar también qué entendemos nosotros por clase campesina. Desde el punto de vista del folklore, llamamos clase campesina a aquella parte del pueblo que se ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y orales de acuerdo a las propias tradiciones, o aun de acuerdo a tradiciones extranjeras que ya instintivamente ella ha transformado y adaptado a su naturaleza⁷².

Tomás Marco aborda el problema haciendo una primera aclaración semántica, en su *Pensamiento musical y siglo XX*⁷³:

Antes de entrar de lleno en esa materia, me gustaría insinuar que hay una cierta confusión lingüística en lo que respecta al nacionalismo musical y que sería mucho más apropiado llamado sencillamente folclorismo. Lo que ocurre es que el término está tan arraigado que no me parece ya posible la sustitución. Siendo así, hay que aclarar a qué nos referimos concretamente. Si el primer nacionalismo musical surgió bastante ligado al nacionalismo político, el segundo, que es el que aquí nos atañe, está mucho más desligado de él. Además, aunque muchos nacionalismos musicales hacen uso profusamente del folclore –incluso, a veces, es la única base de los mismos–, veremos a lo largo de este libro cómo existen manifestaciones de nacionalismo musical, incluso bastante extremas, que poco tienen que ver con él. A sensu contrario, no todo empleo del folclore implica nacionalismo, tanto si es propio como, sobre todo, si es ajeno. Y, mientras el primer nacionalismo musical, que surge en el siglo XIX, no modifica sustancialmente el transcurso de la música sino que, más bien, se limita a vestir con ropajes cultos los temas populares, el segundo, el de los inicios del XX, busca en el folclore más que una utilización directa, elementos que le permitan transformar la música de concierto. Para acabar de añadir confusión podríamos insinuar que el uso del folclore no es siempre lo mismo que el uso de la música popular, pero es algo que ya nos encontraremos más adelante y de momento baste

⁷² BARTOK, B.: *Escritos sobre música popular*. México D.F., Siglo XXI, 1979, pp. 66-67.

⁷³ MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Op. cit., p. 26.

*tener presente que cuando hablamos de nacionalismo a principios del siglo XX, no lo hacemos con total propiedad y sería mejor hablar de uso del folclore*⁷⁴.

Es evidente, como señala el propio Marco, la existencia de un *continuo proceso de interinfluencia, más que de diálogo, entre la música artística o culta y la popular al menos desde la Baja Edad Media*⁷⁵, tal y como también señalara, entre otros, el propio Bartok⁷⁶. Pero el término *nacionalismo* ha sido asociado, al menos un *primer nacionalismo*⁷⁷ -autores que el propio Bartok denominará como “nacionales”-, tradicionalmente a la corriente romántica, *aplicado primordialmente a la ópera, por el uso de las lenguas particulares, pero también al sinfonismo con el uso de temas de origen popular y*

⁷⁴ El autor sigue señalando interesantes ideas aclaratorias al respecto: Así, en la página 28 de la citada obra señala que (...) *No está de más añadir que tanto los esbozos del nacionalismo musical como el uso del folclore no eran nuevos en Occidente. Incluso se ha atribuido a Eximeno, en pleno siglo XVIII, la afirmación tajante de que toda música debe surgir de su propia lengua y de las particularidades morfológicas de la misma y su música popular (...)*. Marco señala como dicha cita no ha sido encontrada directamente en los escritos de Eximeno, sino como cita en autores terceros.

⁷⁵ (...) *Por un lado, muchas melodías, danzas y temas presuntamente populares acaban por ser modificaciones de fragmentos musicales que saltaron desde la ventana de un palacio, desde la ceremonia religiosa o por cualquier otra vía indirecta. El proceso continuará incluso en las músicas populares de nacimiento moderno como son el flamenco, o especialmente el jazz e incluso en la contaminación que sufren las músicas de otras culturas con la música occidental de cualquier tipo, preferentemente la industrial. En sentido inverso, los músicos renacentistas y barrocos no tienen ningún empacho en tomar prestados elementos populares cuando les parece conveniente. La propia existencia y desarrollo de la suite desde las danzas tiene mucho que ver en ello aunque sería mucho decir que todas las danzas tengan un origen popular (...)*. MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Op. cit., p. 29.

⁷⁶ *La música culta no popular se ha sufrido casi siempre influencias de la música popular. Para no remontarnos con el pensamiento a épocas demasiado lejanas y todavía poco conocidas, bastará pensar en el papel que tocara a las melodías de los corales en la música de Bach. Mientras tanto, las pastorales, las musettes de los siglos XVII y XVIII no son en el fondo sino imitaciones de la música popular de entonces, que era ejecutada en cornamusa o cítara (...)*. BARTOK, B.: *Escritos sobre música popular*. Op.cit., p. 68.

⁷⁷ En contraposición al nacionalismo de principios del siglo XX, identificado en la obra y el pensamiento de autores como Bartok o Kodaly.

*también de danzas que aportaban su material rítmico*⁷⁸. Mas, siguiendo el pensamiento del propio Bartok, (...) *hay otro caso en el que podemos hablar de influencia de la música campesina: es cuando el compositor se vale de ella ya no textualmente, sino inventando por sí mismo la imitación de una melodía popular*⁷⁹. Y

*(...) aún puede manifestarse en una última manera. Puede suceder que el compositor no quiera elaborar melodías populares ni hacer imitaciones de ellas, proponiéndose, en cambio, que su música tenga la misma atmósfera propia de la música campesina. Hasta puede lograrlo. En este caso, puede decirse que el compositor se ha enseñoreado del lenguaje musical empleado por los campesinos, y que lo domina con la misma desenvoltura y perfección con que un poeta usa la lengua madre*⁸⁰.

Se hace necesario, pues, analizar los significados presentes en el diccionario de la Real Academia de la Lengua⁸¹ sobre estos términos:

Folclore: Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo.

Costumbrismo: En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región.

Casticismo: Afición a lo castizo en las costumbres, usos y modales. / Actitud de quienes al hablar o escribir evitan los extranjerismos y prefieren el empleo de voces y giros de su propia lengua, aunque estén desusados.

El folclore generaría el *folklorismo: ciencia de la creación popular, en todas sus manifestaciones relacionadas, en especial,*

⁷⁸ MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Op. cit., p. 30.

⁷⁹ BARTOK, B.: *Escritos sobre música popular*. Op.cit., p. 94.

⁸⁰ Idem, p. 95. Se ha optado por incluir la cita completa del texto debido a la evidente afinidad con el pensamiento de Asíns Arbó.

⁸¹ Vigésima segunda edición, en www.rae.es.

*con el arte o la artesanía*⁸². Como se ha indicado, existía una veneración, fruto del *nuevo* nacionalismo, por los aspectos raciales asociados a este concepto: *Solo de este folklore vivo*, el promovido en la España franquista por la Sección Femenina y el Frente de Juventudes, *podemos esperar algo de consecuencias hacederas y eficaces*⁸³. Por *folklorismo musical* –tal como lo define Cirlot– se entiende, por una parte, la creación espontánea popular; por otra, la composición culta inspirada directamente en las formas de ese arte de pueblo. Esta segunda acepción nos devuelve al concepto de Bartok (en su segundo postulado) y Marco. No obstante, Cirlot matiza una diferencia entre lo popular y lo folclórico:

(...) cuando se habla de música de uno de estos dos modos debe existir referencia concreta a uno de ellos, por cuanto expresan matices diferentes. Lo folklórico implica una elaboración más o menos profunda de lo popular, que es el producto neto de la creación anónima, sin variación alguna. Ambas maneras se relacionan, no obstante con lo popular. Lo que Salazar⁸⁴ considera como nacionalismo tradicional es el cultivo folklorista de las peculiaridades musicales de un determinado grupo étnico; así acontece con la mayor parte de la obra de Manuel de Falla⁸⁵, que, consciente y consecuentemente, trabaja sobre los moldes

⁸² CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Op. cit, p. 252.

⁸³ DIEGO, G., RODRIGO, J., y SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España*. Op. cit., p. 8.

⁸⁴ Cfr. SALAZAR, A.: “Nacionalismo y regionalismo”, en *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, pp. 267-271.

⁸⁵ *La persecución del “carácter”, del rasgo típico y encierto modo anecdótico de Albéniz, va a ser, en Falla, intento de evocación de ambiente. No es ya, pues, lo “pintoresco”, es la atmósfera sonora lo que se busca. Un intento análogo está realizado de un modo soberbio en la música de Claudio Debussy. Falla conversa largamente con él, le muestra sus borradores. El tópico “localista” español desaparece para dar lugar a la sugestión producida por elementos muy simplificados, por lo que pudiera llamarse simiente de estilo, por breves, insinuados detalles del canto popular sometidos a un tratamiento armónico adecuado que contribuirá a la sugestión. Procedimiento que presenta una triple ventaja: lo indígena queda reducido a sus núcleos vitales, que habrán de desarrollarse a través de la personalidad del compositor, en lugar del viejo sistema de que éste los utilice ya cuajados, como un cocinero aliña sus hortalizas; en segundo lugar, el plano poético en que el*

*rítmicos, melódicos y armónicos del modelo nacional. Por el contrario, el nacionalismo elemental prescinde de la adecuación exterior de la creación a la constante histórica, confiando en que la profundidad de las raíces comunes no permitirá que la música creada bajo tal independencia se sustraiga totalmente de ciertos caracteres nacionales*⁸⁶.

El *costumbrismo* cabría utilizarlo por analogía al género literario, como música descriptiva centrada en las costumbres⁸⁷, desde un punto de vista superficial, incidiendo en los elementos más reconocibles. Estaría íntimamente entroncado en lo que Salazar llama *regionalismo*, fenómeno antitético al nacionalismo, ya que *para un número muy abundante de compositores*, el planteamiento conceptual del que parte el nacionalismo no excedía un ámbito *local, provincial o regional*⁸⁸.

El *casticismo* aparece como un *giro de lo indígena, aplicado con exclusividad a lo español, en sus formas más características, traduciéndose al pensamiento extranjero como lo específicamente*

compositor se sitúa, más retirado de la impresión directa, es más intenso, posee mayor capacidad de evocación, al paso que exige una más intensa atención, porque ya no obra por “presentaciones”, sino por “reflejos”; en tercer lugar, el compositor, libre de fórmulas, ha de crear en cada momento su manera de expresión, cosa naturalmente admirable para el artista que viva exclusivamente de su invención propia, auténticamente suya. SALAZAR, A.: *La música contemporánea en España*. Op. cit., pp. 167-168.

⁸⁶ CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Op. cit, p. 253.

⁸⁷ Idem, p. 145.

⁸⁸ El texto prosigue: (...) *La posibilidad de trascender al movimiento europeo, mundial, en calidad de nación musical, quedaba reducida en ellos a una actividad cerrada y conclusa en el término de la región, de la provincia. Un crítico extranjero señalaba recientemente en un libro estimable sobre el estado musical en Europa después de la guerra [se refiere a la primera guerra mundial], esta cualidad provincial de nuestro arte. Nuestros compositores más eminentes que han sabido trascender de lo popular a lo universal por la magnitud de concepción de ese arte, nos han redimido de esa cualidad depresiva; mas sería, por otra parte, injusto el no reconocer la importancia que el esfuerzo de nuestros compositores regionales merece, porque merced a él se ha ido formando un mapa musical español perfectamente delimitado, bien definido en sus contornos.* SALAZAR, A.: *La música contemporánea en España*. Op. cit., pp. 268-269.

*propio, lo directamente emanado del plano racial-nacional*⁸⁹. En lo musical, supone una *inyección vital al neoclasicismo*⁹⁰, puesto que las referencias son a la edad castiza literaria por excelencia, la de un siglo XVIII visto a través de una mezcla de aristocracia y mafeza, tauromaquia y saraos, guitarreo y ambiente de tapiz goyesco interpretado a lo tonadillesco⁹¹. Y tiene especial importancia por el nuevo *ismo* creado por el compositor Joaquín Rodrigo: el *neocasticismo*. Este concepto, emparentado claramente con el neoclasicismo europeo, desde una óptica nacionalista, pierde su carácter vanguardista, tratando de restaurar unos valores tradicionales, un buen gusto y *mesura*⁹², que serán las señas de identidad del momento.

Como vemos, se trata de una serie de conceptos, que a la hora de aplicarlos a la obra de arte pueden venir diferenciados simplemente por un matiz, un contexto, o por la diferente percepción que en un momento dado un oyente, crítico o historiador de la música perciba. Dichos términos son prácticamente imposibles de aplicar en su totalidad a la obra de cualquier corriente o compositor

⁸⁹ CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Op. cit., p. 120.

⁹⁰ *A partir de la guerra civil y de la desmembración de la Generación del 27, el neoclasicismo no se extingue en España pero adquiere una vertiente mucho menos avanzada. Se puede decir que, junto a un nacionalismo regionalista y bastante regresivo, con una continuada marcha hacia el neoclasicismo, está presente de alguna manera en ciertos autores hasta final el del siglo, o al menos hasta que los posmodernismos coloquen el problema en otra dimensión. Un neoclasicismo que se convertirá en una corriente conservadora y restauradora enfrentada, como si de una especie de filosofía perenne se tratara, a los diversos intentos renovadores y cuya calidad técnica se suele situar en estadios anteriores no sólo a lo logrado por los músicos del 27 sino del propio Falla, pese a que éste acabe constituyendo una especie de referencia formularia a modo de santo protector para cualquier cosa que ocurra en la música española.* MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Op. cit., p. 149.

⁹¹ MARCO, T.: *Historia de la música española, Vol. 6: El Siglo XX*. Op. cit., p. 174.

⁹² *Ibidem*.

–mucho menos al *polifacético* Miguel Asíns Arbó–, con lo que trataremos de tenerlos en cuenta en su complejidad, a la hora de utilizarlos en cualquiera referencia diversa.

I.3. Miguel Asíns Arbó en la música española

I.3.1. Aspectos biográficos

Miguel Asíns Arbó nace en Barcelona en 1916⁹³, en el Hospital de San Pablo, fruto del matrimonio formado por Miguel Asíns Hernández y Francisca Arbó Arnau, valencianos ambos (él, nacido en Catarroja, y ella, en Benicarló). El nacimiento de Miguel Asíns Arbó en dicha ciudad puede considerarse circunstancial, ya que su padre, funcionario adscrito al Cuerpo de Policía como Inspector de Vigilancia, con destino en Valencia, pasó a prestar los servicios de su clase en Barcelona, con lo que el matrimonio se trasladó a la ciudad Condal en 1915, instalándose en la calle de Robador⁹⁴ donde Miguel vivió sus cuatro primeros años⁹⁵. Desde muy pronto su padre se preocupó por su formación musical, componiéndole incluso una pieza (*Miguelín*, vals para piano), que el pequeño Miguel interpretaba a la edad de tres años⁹⁶, mostrando su

⁹³ Mismo año que en el que nacen Joaquín Berná, Emilio López, Juan Eduardo Cirlot o Pedro Lerma; dos años antes que Matilde Salvador, esposa del gran compositor Vicente Asencio o Francisco Llacer Plà, por significar algunos de sus más insignes contemporáneos nacionales. MARCO, T.: *Historia de la música española, Vol. 6: El Siglo XX*. Op. cit. p. 346.

⁹⁴ A espaldas del Liceo, cerca de las Ramblas.

⁹⁵ El propio M. Asíns Arbó escribe: *Naturalmente, de los primeros cuatro años de mi vida, apenas si conservo algún recuerdo y si lo conservo son escenas borrosas que se confunden con los sueños. Puestos a recordar me parece vislumbrar que frente a nuestra casa había una pequeña tienda de baratijas con un escalón muy alto, al menos así me lo parecía a mi, a la entrada, al que me aupaba en demanda de unas gafas de colores. Que jugaba con los leones de Colón. Que mi padre me bañaba en sus brazos y una ola me arrebatava y cosas así...* ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Op. cit. p. 9.

⁹⁶ Sirvan las siguientes palabras del propio compositor para acercar la visión sobre su padre: *Mi padre antes de nacer yo había comprado su piano; este detalle basta para definirlo. Fue autoritario como correspondía a los tiempos, pero aunque me paralizaba con una sola mirada, lo quise. "Miguelín, al piano", ordenaba; y yo, como un autómatas. Además, tenía costumbre de dormir la siesta una hora, pero era yo quien había de despertarle haciendo ejercicios en el teclado, en Las Provincias, entrevista realizada por*

calidad de niño prodigio, como así lo evidencian las distintas reseñas en prensa que muestran su rápida evolución académica:



MIGUELITO ASINS ARBÓ
Niño de seis años, que en el examen libre efectuado en el Conservatorio de Música de Valencia ha aprobado el segundo curso de solfeo



MIGUELITO ASINS ARBÓ
Hijo del funcionario de Vigilancia Sr. Asins, que á los siete años ha terminado los estudios de solfeo y el primer año de piano con notas de sobresaliente

Imágenes publicadas en la revista Mundo Gráfico de 26 de julio de 1922 y 11 de julio de 1923 respectivamente, que informan de los progresos del joven estudiante.

En 1920 la familia retorna a Valencia⁹⁷, con dos hijos: Miguel y Francisca nacida este mismo año. Tras pasar unos días en Catarroja, -en casa de su abuela paterna Teodora-, en un piso de la calle Poeta Llobart y en otro de la calle Colomer, se instalaron en el número 37 de la calle Torno del Hospital, semiesquina a la calle del Pilar.

A los cuatro años ingresó excepcionalmente en el Conservatorio de Valencia, donde desarrollaría su carrera académica, siendo sus profesores en dicho centro, a lo largo de los

Maria Ángeles Arazo, y publicado el 22 de julio de 1979.

⁹⁷ Debido a un nuevo traslado de su padre.

años, Amancio Amorós, de Solfeo; José Bellver Cortés y Emilio Fornet, de Piano; Benjamín Lapiedra, de Violín; Pedro Sosa, de Armonía –área en la que obtendría Premio Extraordinario, en 1935-; Jacinto R. Manzanares, de Contrapunto y Fuga; y Manuel Palau de Folklore y Composición –igualmente obtuvo Premio Extraordinario, en 1941-. Sorprende encontrar noticias en la prensa de la época donde aparecen reseñas sobre su evolución académica:

Un músico precoz:

En el examen libre verificado este año en el Conservatorio de Música de esta capital, ha aprobado el segundo curso de solfeo el niño de seis años Miguelín Asíns Arbó, hijo del funcionario de Vigilancia don Miguel Asíns, profesor a su vez de tan admirable precocidad. Lo que nos complace hacer público para que sirva de estímulo general⁹⁸.

Durante su formación participó en la Orquesta del Conservatorio como violinista⁹⁹. Tras esta fase en la que coordina el estudio del violín¹⁰⁰ y del piano, se inclinará progresivamente hacia este último.

De 1930, en pleno período de formación encontramos su primera obra: *¡Viva Madrid!*, para piano. En 1935 obtiene el Diploma de 1ª clase de Armonía¹⁰¹.

La Guerra Civil española interrumpió temporalmente su formación académica. Por pertenecer al reemplazo de 1937, es

⁹⁸ En *El Pueblo*, 29-VI-1922.

⁹⁹ *Tocando el violín en la orquesta del Conservatorio, tuve ocasión de conocer algunas obras del malogrado Francisco Cuesta, cuya delicadeza e inspiración influyeron en mi formación y cuya aportación a la música valenciana pienso que no ha sido debidamente valorada....* ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Op. cit. p. 18.

¹⁰⁰ Entre sus condiscípulos y amigos se encuentran Abel Mus y Pascual Camps, quienes posteriormente serán intérpretes de sus obras.

¹⁰¹ En *El Diario de Valencia*, en el periódico *Las Provincias*, y en *El mercantil valenciano* de 12 de julio de 1935, aparece publicada la lista de todos los diplomados.

llamado a filas ese mismo año, participando en dicha guerra en el Frente de Teruel, como soldado de artillería en el bando Republicano. Al finalizar la contienda, en 1939, le faltaban dos cursos de composición, que terminó bajo la tutela de Manuel Palau¹⁰². Esta relación trascendería de lo académico a lo personal, manteniendo a lo largo de sus vidas una larga y entrañable amistad. Estos son los años en los que comienza su fructífera y premiada trayectoria como compositor¹⁰³, con ejemplos como *Dos cançons patriòtiques per a infants* (1939) para voz y piano, Premio de Música

¹⁰² En una entrevista realizada en el periódico *Jornada*, el día 7 de diciembre de 1944, el compositor rememora esta primera etapa de su vida:

-Casi sin poder jugar, en la edad de las diversiones, a pesar de lo que me gusta la música empiezo a odiarla. Sólo encuentro algún placer en la armonía y en improvisar al piano. Ya entonces empiezo a emborronar papeles... Cursados los estudios de piano y violín, me entrego a la composición con mayor gozo. Y empiezo a escribir música en abundancia; escribir, para mí, es tan necesario como el respirar. Conservo muchas de estas composiciones. Y no deja de ser divertido, el ojear de vez en cuando estas obritas que en aquel tiempo consideraba maestras.

-Bueno Miguel, "la guerra ha terminado".

-Entonces busco alguien que me enseñe lo mucho que ignoro. Y encuentro a Palau. Don Manuel, antes, se había interesado por mí. Al encargarse de la clase de Composición en el Conservatorio, acudo a sus lecciones que, primero, me envuelven en el caos más completo. Hay que rehacer muchas cosas y trabajo intensamente con él: la técnica moderna, los modos griegos, los sistemas tonal y semitonal, el impresionismo, el politonalismo, etc... Adaptada a mi visión de este nuevo panorama, poco a poco, voy viendo claro y empiezo a soltarme. Una de mis primeras composiciones de posguerra, es el "Himno a la Noche", que me estrenó Abel Mús en la Filarmónica.

Sobre ésta época encontramos igualmente:

En el año 1939, volví al viejo Conservatorio valenciano de la plaza de San Esteban, para concluir mis estudios musicales interrumpidos por la guerra. Me quedaban los dos últimos cursos de Composición dedicados, principalmente, a la práctica de las formas sinfónicas y la orquestación. Se trataba de las materias quizá más importantes de la carrera. Por ello fue una gran suerte para mí que, precisamente a partir de aquel curso 1939-40, se hiciese cargo de la cátedra D. Manuel Palau Boix, cuya creciente fama estaba respaldada por un importante número de obras...

ASÍNS ARBÓ, M.: "Las clases de don Manuel Palau", en la Revista del Archivo de Arte Valenciano, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Año L, Valencia, 1993, pp. 196-197.

¹⁰³La obra de Asíns Arbó fue muy premiada desde sus inicios. Los mismos aparecen incluidos en el catálogo de su obra.

en los Jocs Florals de la Sociedad Lo Rat Penat de Valencia, en 1939¹⁰⁴; *Mona*, para piano, de este mismo año; *Mártires de Torrent*, marcha fúnebre, Premio del Ayuntamiento de Torrente, (1940); *Seis canciones españolas amorosas* (1940), el *Concierto para piano en Sol menor* (1940), obra escrita para el Premio de Composición del Conservatorio, con el que consigue la Mención de Honor en el Concurso Nacional de 1942¹⁰⁵ (mérito que repetiría en 1943¹⁰⁶ con su “*Sonata en mi menor*” para violín y piano), o sus *Pinceladas campestres*¹⁰⁷. Sus obras comienzan a aparecer en los programas, interpretándose en numerosas ocasiones junto con las de su maestro Palau.

En 1944, ante su difícil situación económica, y orientado por su amigo Vicente Mas Quiles, ingresa por oposición en el Cuerpo de Directores de Músicas Militares del Ejército de Tierra¹⁰⁸. En dichas

¹⁰⁴ (...) *Y para que conste, firman la presente acta en Valencia del Cid, a 27 de julio de 1939. Año de la Victoria. Claudio Miralles de Imperial y Gómez, Barón de San Petrillo, Teodoro Llorente, Román Perpiñá, Juan Feltrer Feltrer, José María Ibarra Folgado, Pascual Asíns Lerma, Manuel Sigüenza, Eduardo López Chavarri, Joaquín Rieta Sister, José Domínguez Boví, Francisco García Gascon, Andrés Real Merlí, José Gasch Juan, José Casanova Dalfó, presidente, y Jaime Ferrer Vercher, presidente.* Texto extraído del acta que se conserva en el archivo familiar de Miguel Asíns Arbó (AFMAA).

¹⁰⁵ Dicho año el premio fue concedido al *Concierto Heroico* de Joaquín Rodrigo, estrenado por D. Bartolomé Pérez Casas con la Orquesta Nacional el 7 de Mayo de 1942. KAMHI, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de Nuestra vida.* Op. cit. pp. 357-360.

La obra fue estrenada con éxito por el pianista Leopoldo Querol y la Orquesta Municipal de Valencia, el 10 de diciembre de 1944, según artículo aparecido en el periódico *Jornada* de 7 de diciembre de 1944, firmado por *Federico*.

¹⁰⁶ El premio recayó en la *Sonata en fa sostenido menor para violín y piano* de José Moreno Gans (1897-1976). El resto de menciones fueron para Manuel Palau (*Sonata en si menor*), Germán Álvarez (*Sonata en do menor*), y Oriol Llimona (*Sonata en fa mayor*). SEGÚÍ PÉREZ, S.: *Manuel Palau.* Op. cit., p. 49. El dato es igualmente recogido en LÓPEZ CHAVARRI, E.: *Compositores valencianos del siglo XX.* Op. cit. p. 135.

¹⁰⁷ Obra estrenada por don José Peris, *alumno de octavo curso*, en el Conservatorio de música de Valencia, según noticia recogida en el diario *Levante* de 23 de noviembre de 1941.

¹⁰⁸ Como escribirá el propio compositor en su apunte biográfico: *Me puse un poco de moda*

oposiciones obtiene el número 1 de su promoción¹⁰⁹, siendo destinado, en 1945, al regimiento de Infantería “España 18” de la guarnición de Bétera (Valencia). Y es que

(...) si fueron muchos los excelentes instrumentistas de viento y percusión que proliferaron al calor del auge que tomaron las bandas militares, también los compositores y directores tuvieron ahí una oportunidad para desarrollar sus condiciones musicales sin agobios económicos. Ahí están Frühbeck de Burgos, Pedro Pírfano, Asins Arbó, Manuel Galduf y muchos más. Algunos se jubilaron ejerciendo el cargo, y a otros les sirvió de antesala para alcanzar la fama dirigiendo importantes orquestas¹¹⁰.

y me puse a escribir más que el tostado. Obras de piano, un cuarteto de instrumentos de arco, canciones y obras orquestales, y esto haciéndome los materiales yo solito, o sea que gastaba más que ingresaba. La vida cada vez más cara. Eso sí, la crítica elogiaba mis obras pronosticándome un gran porvenir, pero "de forment ni un grá" como decimos por aquí. Así que, por si acaso metí las críticas en un saco y me presenté a unas oposiciones para Director de Músicas Militares del Ejército de Tierra, con tan buena fortuna que aprobé, con el número uno de la promoción. Esto ya era algo. (Este documento completo podemos encontrarlo transcrito en el anexo VII.4.4.).

En su discurso “Mis experiencias musicales” encontramos al respecto:

Mis éxitos iniciales no tenían traducción precisa, bien es verdad que mi sentido práctico de la vida ha sido siempre escaso por no decir nulo y finalmente tuve que aprovechar la primera coyuntura que llegó en forma de oposiciones para el Cuerpo de Directores de Músicas Militares del Ejército de Tierra, en el que ingresé con el número uno de mi promoción.

Este decisivo paso me llevaba a una fuente de experiencias distintas a las experimentadas hasta entonces ya que el mundo de la banda entraña una concepción de la música algo diferente. Quizá esta solución adoptada por rol pueda parecer algo limitada y posiblemente, haya sido, de alguna manera, una rémora en mi trayectoria artística, pero lo cierto, es que en el ejercicio diario de mi cargo en las músicas militares, adquirí gran práctica en el campo de la instrumentación y la dirección. Son estos dos aspectos importantes en la formación del compositor y aunque de la banda a la orquesta existe un gran trecho, tanto por sus instrumentos como por su repertorio, he llegado a una especialización en la instrumentación bandística donde, al contrario que en la orquesta, no es fácil hacer sonar bien una obra. Y antes de seguir adelante debo advertir que la dirección jamás me ha interesado y ha sido para mí puramente ocasional. Mi vocación de siempre fue crear, componer. Es algo que me absorbe y apasiona tanto, que me resulta difícil compartirlo con otra actividad aun dentro de lo musical.

¹⁰⁹ Según artículo publicado en el periódico *Jornada* fechado el 7 de diciembre de 1944, y firmado por *Federico*, fue preparado por Néstor Martínez.

¹¹⁰ FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Op. cit. pp. 102-103.

A partir de este momento su producción compositiva se intensifica, sobretodo en tres géneros: canciones para voz y piano (como las *Seis canciones populares españolas*, de 1947 o las *Seis nanas*, de 1952), música sinfónica (*Leyenda*, de 1946, para orquesta de cuerda; *Obertura al Cantar de los Cantares*, de 1948; *Capricho*, de 1949, scherzo sinfónico, etc.), y piezas para piano (como las *Tres danzas españolas*, de 1948; o *Ensueño*¹¹¹, del año posterior).

Es ascendido a Capitán Director Música el año 1947, cargo que compatibilizará con su actividad como compositor. Son unos años de frenético trabajo al ejercitar sus diversas facetas como músico, que si bien no darán gran número de obras (comparativamente con otras etapas de su vida), se verán recompensadas con diversos importantes premios y reconocimientos que potenciarán su carrera compositiva: en 1948 obtiene el Premio Eduardo Aunós¹¹², convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid; dos años más tarde obtiene el Premio Nacional de Música con las *Seis canciones españolas*, para voz y piano, sobre textos de Antonio Machado¹¹³; en 1954, el Premio Ciudad de Barcelona con el poema sinfónico *Alvargonzález*. Sus obras, son estrenadas por los principales directores y orquestas del momento: Ricardo Lamote de

¹¹¹ Pieza dedicada a la entonces su prometida M^a Josefa Cebrián Collado.

¹¹² Premio en la modalidad de Canciones. Ese mismo año recibieron igualmente el premio D. Esteban Vélez, y D. Victoriano Echevarría, este último en la modalidad de sonata.

¹¹³ Éste premio motiva, como testimonio una noticia publicada en el diario *Levante* el 26 de mayo de 1951, escrita por Gomá, un homenaje en el Conservatorio de Música de Valencia, siendo director el Sr. Aldás, con la interpretación de la *Suite ampurdanesa*, la *Leyenda de las islas Medas* y *Fiesta en las ramblas de Figueras*, a cargo de la pianista Ángeles Redón, de la clase del maestro Magenti; la *Serenata antigua*, interpretada por el violinista Pascual Camps y el pianista Daniel de Nueda; *Retorno al vals* y *Cuatro danzas españolas*, para orquesta; y las *Cuatro canciones para voz y orquesta*, sobre textos de J. Lacomba, con la solista Emilia Muñoz, y el propio compositor dirigiendo la Orquesta Municipal.

Griñón, José María Machancoses, Ataulfo Argenta, Eduardo Toldrá, etc.

El 6 de julio de 1951 se casa con María Josefa Cebrián Collado¹¹⁴, a quien había conocido en 1949, en el Baile de la Inmaculada que se celebrara en el Casino Militar de Bétera (Valencia). Fruto del matrimonio nacerá, en 1952 su primer hijo, Miguel, al que seguirá en 1957 María José.

En 1954 compone su primera partitura para el cine: *Rebeldía*, dirigida por José Antonio Nieves Conde, el creador del emblemático film *Surcos* (1951). Este hecho es fundamental en su vida. El cine, como muestra el presente trabajo, se convertirá en uno de los campos en los que más desarrollará su actividad creadora, componiendo a lo largo de su vida más de cuarenta bandas sonoras. Aún en Valencia realizará música para cine (*La ciudad perdida*, *La gata*, *Los peces rojos* en 1955; *La espera* y *Todos somos necesarios* en 1956...), aunque poco a poco esta dedicación le hará vincularse cada vez más a Madrid, donde tiene que viajar constantemente. Esta atracción profesional le llevará a pedir el traslado a la capital¹¹⁵, lo que conseguirá en 1958, trasladándose como Director Músico del Regimiento de Infantería León 18.

¹¹⁴ Como escribiera el propio Miguel Asíns Arbó, en nota manuscrita *Mª Josefa Cebrián Collado, esposa de Miguel Asíns Arbó, ha nacido en Ontur. Tiene las carreras musicales de Solfeo, Armonía y Piano cursadas en el Conservatorio de Valencia, todas ellas con la calificación de Sobresaliente. Tiene, asimismo, el título de bachiller maestra. Es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia. Hoy es también una aventajada pintora en la modalidad de acuarela. Como es sabido, Mª Josefa y su esposo son autores del Himno de Ontur. Ella de la letra y él de la música.*

¹¹⁵ (...) *Como todos los artistas que buscan un amplio horizonte, en 1958, y con bastante pena, tuve que decidir establecerme en la capital. Me habían propuesto hacer la banda sonora de una película y descubrí un nuevo camino en la composición (...).* Palabras del compositor, entrevista realizada por María Ángeles Arazo, y publicada en *Las Provincias* el 22 de julio de 1979.

Realiza la música para las películas de Marco Ferreri¹¹⁶ *Los chicos* (1960) y *El cochecito* (1961), lo que le pondrá en contacto con el mundo cinematográfico del momento¹¹⁷. Ello hará que el propio Luis García Berlanga cuente por primera vez con el compositor para su película *Plácido* (1961), lo que inaugurará la fructífera colaboración de la que es objeto el presente trabajo¹¹⁸.

Su carrera castrense continua, y en 1961 es ascendido a Comandante Director Músico. En 1962 es destinado a la Música del

¹¹⁶ (...) *Es todo un tipo, bohemio, genial. Recuerdo que el fox lo hice con tres instrumentos: un bombardino, un bajo y una caja china* (...) Ibidem.

¹¹⁷ En entrevista periodística conservada en el AFMAA, realizada tras el estreno de *Plácido* (no se ha localizado periódico ni fecha), el autor cita, entre sus próximos proyectos (...) *una película en Italia y otra de Ferreri, que se llamará "El Castillo", dirigida por el mismo que triunfó con "El cochecito". Por cierto, que he terminado la película "Plácido", dirigida por Luis García Berlanga, y de la que espero muchos éxitos.* El proyecto no se llevó a cabo. Como narraría Rafael Azcona años después, ("Rafael Azcona habla de Marco Ferreri", entrevista concedida a Serge Toubiana, en www.cervantesvirtual.com), «*Tal vez debería hablarle de los proyectos por los que Marco tenía apego, pero que no pudo realizar*», comenta Rafael Azcona. «*Estaba en Ibiza, donde el correo y el teléfono funcionaban mal, España era pobre. Marco me llamó para que me fuera a Italia, pero no le respondí: debía tener algo mejor que hacer en cuestión de mujeres. Un día, sentado en la terraza de un café, vi llegar a un hombre con un sombrero de paja. Era Marco. Le había hecho saber mi adoración por Kafka y hablamos de hacer El castillo. Venía para anunciarme que esta vez podíamos empezarlo. Cogimos el avión para Barcelona y, a continuación, nos fuimos a visitar un pueblo, Alhama de Aragón, con un balneario. Allí es donde Marco quería rodar su Castillo y, en efecto, era absolutamente kafkiano. Permanecimos allí dos semanas, con los enfermos. Había un hotel de lujo, lleno de alfombras, de lámparas refinadas, de estatuas. Si recorrías un pasillo hasta el final, llegabas a una puerta y, de pronto, te encontrabas en un hotel de segunda categoría, sin tapices, ni estatuas, ni nada. Se acababa el lujo. Y si seguías avanzando, otra puerta te conducía a un lugar espantoso, un antro atestado de pobres, de familias miserables que cocinaban en los pasillos. ¡Menudo espectáculo! En el parque, había un mausoleo que mandó erigir el fundador del balneario y un lago con aguas con barro, muy calientes, llenas de peces enormes que te seguían como perrillos para coger migas de pan. ¡Increíble! Allí inventamos una historia formidable inspirándonos en El castillo. Marco llamó a un dentista de Nueva York que, según creo, era propietario de los derechos, pero pedía demasiado dinero para nosotros. Un millón de dólares, o de pesetas, ya no me acuerdo. Lo abandonamos. Pero L'Audience salió de ahí. El guión es sencillo, sin complicaciones. Cuando Marco hizo la película, Italia vivía un momento difícil, al borde del golpe de Estado, así que introdujo unos elementos de actualidad que no estaban en la historia, lo que nunca hizo en otra película».*

¹¹⁸ Dicha colaboración viene desarrollada y analizada en el apartado IV del presente trabajo.

Regimiento de Zapadores de Madrid Nº I, y en 1966 a la Música del Regimiento de Infantería Inmemorial Nº I.

En este puesto compondrá una obra clave en su producción bandística, adaptación de una serie televisiva: la suite, de 1967, *Diego de Acevedo*. Esta pieza supondrá un gran éxito y será rápidamente incorporada al repertorio de las Sociedades Musicales. Es el punto en el que comienza su producción bandística, principalmente en forma de suites, que serán ampliamente reconocidas y premiadas: en 1973 recibe el Premio Maestro Villa¹¹⁹ por su composición *Viejos aires de la vieja España*. Coincide este momento en la vida del compositor con un alejamiento de la composición cinematográfica¹²⁰ (desde 1970 hasta 1985 no compondrá música para largometrajes).

En 1974 es becado por la Fundación Juan March¹²¹ de Madrid para la composición de una obra sinfónica. Fruto de este mecenazgo

¹¹⁹ Premio que recibiría tres veces a lo largo de su vida.

¹²⁰ En estos años sí compondrá música para diversas series televisivas, tales como *España Siglo XX* (serie de trece capítulos dirigidos por Ricardo Blasco, 1970-1971), o *La música militar en España* (serie de trece capítulos dirigidos por Ricardo Fernández de la Torre, 1979).

¹²¹ Dicho año son becados en España igualmente, de 24 solicitudes, Luis Blanes Arqués, quien compone la *Música para instrumentos de viento, órgano y timbales*; Francisco Cano Pérez, que compondrá la ópera *Biángulo*; Ángel Martín Pompey, con sus *Variaciones sinfónicas para solistas, coro mixto y gran orquesta*; Claudio Prieto Alonso, que aporta su *Sinfonía evolutiva para coro y orquesta*; y Matilde Salvador Segarra, que compondrá *Les hores*, para coro, solistas y grupo instrumental sobre quince poemas del libro del mismo título de Salvador Espriu. Gonzalo de Olavide y Casenave fue becado ese mismo año para componer una obra por medios electroacústicos e instrumentales en el Estudio de Música Contemporánea de Ginebra.

En el Anuario de la Fundación Juan March del año 1974 puede leerse: *Nace en Barcelona en 1916. Titulado en Armonía y Composición por el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Profesor de Música, Compositor y Director de Orquesta Militar. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Música de la Dirección General de Bellas Artes en 1950. AA.VV.: Anuario de la Fundación Juan March, 1974. Madrid, Fundación Juan March, 1974. p. 61.*

es la obra *Don Quijote en el Toboso*, de 1975, para gran orquesta sinfónica.

En 1976 pasó a la situación de retiro del Ejército, incorporándose al Conservatorio Superior de Madrid, como Profesor de Repentización y Transposición, consiguiendo rápidamente una amplia aceptación en el seno del claustro y del alumnado¹²².

El 8 de mayo de 1979 ingresa como Académico correspondiente¹²³ en la Academia de San Carlos de Valencia¹²⁴, en la cual colaborará al lado de otros académicos como José Báguena Soler, Francisco León Tello, Eduardo López Chavarri o Salvador Seguí. En este marco escribirá diversas disertaciones y

¹²² El compositor escribe en “Mis experiencias musicales”, sobre su etapa en la cátedra:

Mis experiencias musicales tienen ahora como marco la cátedra de Acompañamiento del Real Conservatorio de Música de Madrid. Desde esta primera escuela de la Música de España que tan grandes figuras ha albergado, al volver la vista atrás para contemplar todo el camino andado, desde la óptica de la enseñanza, me ha sorprendido el bagaje de conocimientos que ni yo mismo sospechaba poseer y que he ido acumulando. El protagonismo corresponde aquí a la juventud estudiosa que viene a reclamar año tras año el fruto de aquellas experiencias musicales que fui adquiriendo en largos años de práctica e incesante lucha y que yo deberé proporcionarle generosamente con amor y alegría. Y la cátedra de Acompañamiento será una especie de cajón de sastre, del que surgirán soluciones para toda una nueva teoría de problemas y mis experiencias, lejos de perderse, florecerán de nuevo y servirán para que muchos otros puedan aprovecharlas en beneficio de la música y del arte en general.

¹²³ La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos distingue Académicos de número, de honor, correspondientes o supernumerarios. Miguel Asíns Arbó fue nombrado correspondiente: *Artículo 9: El título de académico correspondiente se conferirá a persona que residiendo en España o en el extranjero, merezcan tal distinción por sus trabajos artísticos, por sus obras o escritos sobre Bellas Artes o por los servicios que hayan prestado a las mismas, a los artistas o a la propia Academia.*

Los académicos correspondientes deberán dar a conocer a la Academia periódicamente las actividades propias que desarrollen en los distintos campos de las Bellas Artes, así como entregarán, en su caso, un ejemplar de las publicaciones que realicen, con destino a la Biblioteca de la Academia. Estatutos, Valencia, 1999, p. 12.

¹²⁴ *Asimismo, han sido nombrados Académicos correspondientes los ilustrísimos señores don José Manuel Pita Andrade, Director del Museo del Prado, y don Joaquín Pérez Villanueva, catedrático; así como don Enrique Segura Iglesias y don Miguel Asíns Arbó, en Madrid...* TAULET, E.: Crónica académica. Revista del Archivo de Arte Valenciano, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Año L, Valencia, 1979, p. 138.

conferencias, como “Experiencias de mi vida musical”, el 14 de marzo de 1980, “Manuel Palau, creador de la moderna escuela valenciana de Composición”, el 23 de marzo de 1993, o la disertación con motivo de la “Presentación de un concierto inédito” suyo, para voz y piano, interpretados en sesión pública de 11 de junio de 1996¹²⁵. Igualmente estrenará algunas de sus composiciones: *Cançonetes de Agredols*, *Canciones para el recuerdo*, etc.

En 1985 se retira de su puesto en el Conservatorio de Madrid, centrándose desde este momento en la composición.

¹²⁵ *En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a los compañeros de la Academia por ofrecerme la oportunidad de presentar en este concierto algunas de mis últimas obras, entre las que figuran, como casi siempre, los temas valencianos, tan entrañablemente habituales en mi quehacer musical.*

En esta ocasión tan grata para mí, especialmente por estar con vosotros, he sentido la necesidad de componer unas canciones al estilo valenciano sobre epigramas de poetas festivos tan famosos como: Bernat i Baldoví, Sanmartín i Aguirre, Constantí Llobart y Salvador Estellés.

*En realidad, no tengo noticias de que este género literario, burlesco, tan celebrado en reuniones y fiestas de antaño, haya servido a los compositores actuales para tejer nuevas músicas o melodías. Quizás esto se deba a su estilo desenfadado, pero la verdad es que en esto estriba, precisamente, lo que me ha atraído: su gracia pícaro y sus ocurrencias de doble filo que, a mi parecer, encajan en el humor valenciano. De esta forma han nacido, sin ningún remilgo y un tanto frescachonas, estas *Cançonetes del Agredols*, para gente curiosa y sencilla.*

*En cuanto a la música empleada, pienso que encaja dentro de un estilo propio de la época, entre finales del siglo pasado e inicios del actual, es decir, entre la tonadilla, la zarzuela, el couplet y hasta el foxtrot. Con todos estos elementos, combinados según los textos epigramáticos, las *Cançonetes del Agredols* se moverán como pez por el agua y sus variadas peripecias nos pedirán una sonrisa en la primera parte del programa.*

La segunda parte estará integrada por tres epigramas castellanos anónimos, cuyo estilo difiere sensiblemente de los valencianos, ya que con unos textos verdaderamente impecables y una música que puede hacemos recordar vagamente la opereta, nos trasladan a otros tiempos no muy lejanos cuando ésta estaba tan en boga.

*Finalmente: *Canciones para el recuerdo* es una obra formada por tres canciones originales de la poetisa María Guerra. Estas canciones, tituladas: I. Los días que pasaron, II. Cuando llegue el invierno y III. El baile, siguen una línea tierna y delicada, de un romanticismo exquisito.*

Tal que así es el concierto inédito de esta velada, para un público inteligente y amable al que desearía no aburrir demasiado. Muchas gracias por vuestra atención.

En 1996 muere a la edad de 80 años¹²⁶, tras una penosa enfermedad que no le impidió acabar sus días con la actividad sobre la que articuló su vida: la composición. Acabó componiendo las melodías de un ciclo de canciones sobre poemas de Rafael Alberti. Las *Albertianas* fueron su última creación, que no pudo concluir¹²⁷.

¹²⁶ *Fallecimientos de académicos. La corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de su miembro... También ha sido pérdida significativa para la corporación la del académico correspondiente D. Miguel Asíns Arbó, Miembro de la misma desde el año 1979, músico y compositor de origen valenciano, recientemente fallecido. Fue también Miembro de la Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España y estaba en posesión de la Cruz de San Hermenegildo. Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre sus obras principales destacan sonatas líricas, canciones para canto y orquesta, coplas, poemas sinfónicos y otros...* TAULET, E.: “Crónica académica”. Revista del Archivo de Arte Valenciano. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Año LXXVII, Valencia, 1996, pp. 230-231.

Pocos días después, la XVII Mostra de Valencia, en el marco del V Congreso Internacional de Música de Cine, le rendiría un sentido homenaje.

¹²⁷ Para dichas melodías ha sido compuesto un acompañamiento a cargo del músico valenciano Ferran Ferrer. La obra se estructura en diez poesías partiendo de la obra *Marinero en tierra*, del poeta gaditano: *Nana de la cigüeña*, *Nana de la Cabra*, *¿Para quién?* (de la *Nana de la tortuga*), *Mi amante*, *Nana del niño malo*, *La niña se va al mar*, *Nana del capirucho*, *Dime que sí*, *Del barco que yo tuviera*, *Si Garcilaso volviera (con él)*.

I.3.2. La recepción y valoración de Miguel Asíns Arbó en la historia de la música española

Analizar la figura de un artista contemporáneo conlleva los riesgos de una subjetividad que sólo el tiempo puede diluir. Es por ello, que un buen punto de partida puede ser el análisis de, si no todas, las más significativas referencias bibliográficas que sobre el compositor han aparecido hasta la actualidad.

Si bien los monográficos sobre el autor son hoy por hoy prácticamente inexistentes¹²⁸ –no existe una bibliografía ni estudio publicado sobre el compositor-, su pista puede rastrearse en distintas fuentes, cotejando así las distintas consideraciones que la figura del músico ha suscitado.

Ateniéndonos a un criterio cronológico, encontramos en primer lugar la obra de Antonio Fernández-Cid, *La música española en el siglo XX*¹²⁹, que sitúa al autor como *de filiación artística*

¹²⁸ En la actualidad, como se muestra en la bibliografía general, contamos como principales fuentes de la obra del compositor:

AKER, Y. Y SUÁREZ-PAJARES, J.: *Miguel Asíns Arbó*. Madrid, SGAE Fundación Autor, Catálogos de compositores, 1995.

SANZ GARCÍA, J. M.: *Miguel Asíns Arbó y su obra para banda sinfónica*. Trabajo de Investigación codirigido por los doctores D. Román de la Calle de la Calle y D. Francisco Carlos Bueno Camejo. Universidad de Valencia. Departamento de Filosofía y CC de la Educación. Departamento de Filosofía. Área de Estética. Valencia, s.e., 2002.

SANZ GARCÍA, J. M.: “La obra del compositor Miguel Asíns Arbó: hacia una catalogación definitiva de su obra”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Excma. Dip. de Zaragoza, 2004.

TENA, V. J.: *Obras musicales de Miguel Asíns Arbó*. Valencia, s.e., 1974. La obra, manuscrita, fue realizada gracias a la subvención de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. En ella, tras una biografía, se catalogan las obras depositadas en la Hemeroteca Municipal de Valencia. Ver anexo documental VII.3.

Según Eduardo López-Chavarri, existe una monografía de J. Aragón dedicada a Miguel Asíns Arbó. No se ha localizado. LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Compositores valencianos del siglo XX*. Op. cit., p. 213.

¹²⁹ FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*. Madrid, Publicaciones de la

netamente valenciana, dentro de su apartado *Músicos de Cataluña y Levante*. En esta obra se le reseña como *cultivador fundamental de música cinematográfica sin abandonar la sinfónica*¹³⁰.

José Climent describe su obra como *de corte clásico, pero con el empleo de la armonía moderna*, en su *Historia de la música contemporánea valenciana*¹³¹.

En 1982, Tomás Marco caracteriza la obra de Miguel Asíns Arbó como una *producción de carácter ecléctico, en la que se dan cita los nacionalismos regionales y un cierto neoclasicismo formal*

Fundación Juan March, Colección Compendios, Riodurero, 1973, p. 132.

¹³⁰ Referencia completa:

De 1916 es el barcelonés MIGUEL ASÍNS ARBÓ, cuya filiación artística es netamente valenciana, ya que desde los cuatro años hasta su traslado profesional a Madrid, en misiones de director castrense, reside sin interrupción en la ciudad del Turia. Estudia en el conservatorio con Manuel Palau. Se haya en posesión de múltiples galardones y premios. Pertenece al cuerpo de Directores de Músicas Militares. Cultiva con especial atención, sin abandonar la sinfónica, la música cinematográfica. Un Concierto para piano y orquesta, el poema sinfónico Alvargonzález, un Cuarteto, Dos melodías levantinas, Seis canciones españolas, con texto de Machado –premiadas-, constituyen su fundamental producción. Ibidem.

¹³¹ La referencia completa es la siguiente:

Un músico militar. Aunque nacido en Barcelona -1916-, Miguel Asíns Arbó es hijo de padres valencianos y su estancia en Valencia, donde ejerció la profesión como músico militar y en cuyo Conservatorio se formó, le ha hecho enrolarse en el mundo de la música y, también, de los músicos valencianos.

Es uno de los alumnos de Manuel Palau, y su obra sigue las enseñanzas de su último maestro. Es obra de corte clásico, pero con el empleo de la armonía moderna. Con el Premio Nacional de Música de 1950 con Seis canciones españolas sobre poemas de Antonio Machado, logró crearse un nombre nacional que luego acrecentó con el Premio Ciudad de Barcelona, 1953, por su poema sinfónico Alvargonzález. Tiene una larga producción de música de cámara, destacando sus “lieders” y el Concierto en sol m para piano y orquesta.

Ha colaborado en la formación de muchos directores de banda que, aprovechando los años de servicio militar, han pasado por sus filas.

En el último centenario de San Vicente Ferrer, de 1955, obtuvo el Premio de Composición del Himno al Santo, con texto de José M^a Bayarri. Rompió el ritmo del texto literario y consiguió un himno libre, pero el pueblo no lo entendió y pasó al mundo del olvido.

En la actualidad sigue trabajando y componiendo, si bien da la impresión de que sigue el mismo lenguaje musical que le llevó a sus grandes éxitos...

CLIMENT, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia, Del Senia al Segura, 1978. p. 128.

que desemboca en el eclecticismo. Siguiendo las palabras de Marco, su estilo no es por ello muy definido y le ha servido tanto en el terreno de la música cinematográfica como en el de la creación pura. Respecto a su obra para orquesta, anota Marco: destaca su poema sinfónico Alvargonzález (1953), -Esta obra obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona¹³²- entre una producción bastante amplia y no muy personal¹³³.

Josep Ruvira le ubica, junto a Oscar Esplá, Manuel Palau, Vicente Asencio, Matilde Salvador, o Vicent Garcés como un revisionista, con la *tentación de operar sobre el folklore como fuente de inspiración artística, (...) aunque tal revisión por lo general no haya sobrepasado los techos formales de lenguajes como el impresionista, cuya práctica puede ser hoy tildada de moderantismo¹³⁴. Folklore o folklorismo* son constantes por las que los musicólogos o críticos que analizan la música española en general, y valenciana en particular, del siglo XX se ven obligados a tratar, por lo que en nuestro estudio se analizará de manera particular¹³⁵.

Miguel Asíns Arbó aparece en el libro *Compositores Sinfónicos Valencianos¹³⁶*, como *compositor fecundo y laureado*. En

¹³² Nota al pie en el original.

¹³³ MARCO, T.: *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Op. cit. p. 190.

¹³⁴ La referencia completa aparece como sigue:

La tentación de operar sobre el folklore como búsqueda de identidad y como fuente de inspiración artística, ha sido constante en nuestro siglo, y exponentes valencianos de esta revisión, como Oscar Esplá, Manuel Palau, Vicente Asencio, Matilde Salvador, M. Asíns Arbó o Vicente Garcés, no han escaseado, aunque tal revisión por lo general no haya sobrepasado los techos formales de lenguajes como el impresionista, cuya práctica puede ser hoy tildada de moderantismo...

RUVIRA, J.: *Compositores contemporáneos valencianos*. Op.cit., p. 10.

¹³⁵ Ver el apartado I.2.1 de la presente Tesis Doctoral.

¹³⁶ Valencia, COSICOVA/Generalitat Valenciana, 1990, pp. 27-33.

dicha fuente, se plantea un catálogo de su obra, así como una somera biografía. Dicho libro exalta su lado más emocional: *Ferviente enamorado de Valencia y sus tradiciones, Miguel Asíns Arbó, encuentra sus más nostálgicos y cálidos acentos cuando canta a la “terreta”*.

El profesor valenciano Eduardo López-Chavarri Andújar recogía en 1992 en su obra *Compositores valencianos del siglo XX*, tras realizar una completa reseña de Miguel Asíns, las palabras del propio compositor describiendo su propio estilo: *soy incapaz de sentirme ser de otra galaxia y escribir música cósmica*¹³⁷.

En 1995, Javier Suárez Pajares le sitúa, en la introducción del anteriormente citado catálogo sobre el compositor,

*(...) dentro del contexto estético de aquellas generaciones de músicos españoles que surgieron del magisterio, directo o indirecto, de Manuel de Falla, Conrado del Campo, Manuel Palau o Joaquín Zamacois, y bajo la influencia, aceptada y asumida de la música moderna que se centraba en torno a París (Francia). De este modo, los principios básicos de tonalidad y formalidad son dos características técnicas de la música de Asíns Arbó y dos premisas de su estética como lo son en la mayoría de músicos de su tiempo y entorno social*¹³⁸.

¹³⁷ Dichas palabras son a su vez recogidas por el profesor Lopez-Chavarri Andújar (*Compositores valencianos del siglo XX*. Op. cit., p. 214), de una entrevista realizada por M^a Ángeles López Arazo y publicada en *Las Provincias* el 22 de julio de 1979.

¹³⁸ La referencia completa sigue de esta manera: (...) *El apoyo substancial en la música popular como fuente de ideas para la creación es otra consecuencia de la filiación de Asíns Arbó a la corriente musical de su tiempo de formación. Hay ciertos matices, sin embargo, que constituyen el estilo personal de Asíns Arbó y que se pueden sintetizar en los siguientes términos.*

Asíns Arbó hace uso extensivo de los temas de origen popular, no procedentes tanto de la investigación como del propio acervo cultural del autor (...) Esta es la razón por la que los temas que aparecen en sus obras más complejas a veces no son folklóricas en el sentido estricto, sino más bien populares, calificación mas general en la que queremos incluir, como de hecho se hace generalmente, obras de creación individual, concreta e inalterada que han pasado a la memoria del pueblo como cosa propia.

(...) El uso que hace Asíns Arbó de los temas se basa en una ley que se ha impuesto el propio compositor: no repetir una misma idea temática sin que exista una variación subyacente ya sea en la propia idea temática, en el acompañamiento armónico o

Carlos Colón, retomando la descripción de Tomás Marco, realiza una amplia reseña sobre el compositor, donde aparece vinculado –*curiosamente, dada su pertenencia al cuerpo de directores de músicas militares- a realizadores inquietos y a películas de acerada y no tan subterránea crítica hacia el régimen*¹³⁹.

El *Diccionario del Cine Español*¹⁴⁰, realizado bajo la dirección de José Luis Borau, realiza una interesante introspección en la obra del compositor, reseñando cómo

(...) buena parte de las peculiares melodías y orquestaciones de Asíns Arbó permanecen en la memoria vinculadas fundamentalmente a la obra sainetera y esperpéntica de Luis García Berlanga y Marco Ferreri para los que crea, en títulos como Plácido (1961), Las cuatro verdades (1962), El verdugo (1963), Los chicos (1959), El cochecito (1960) o La vaquilla (1984), una modalidad sonora de sainete moderno puesta en pie de manera tan simple (sólo aparentemente: la operación está erizada de problemas teóricos y armónicos) como plena de talento: se toma una melodía sencilla extraída del folclore o de cualquier volandera cancioncilla popular, se desarrolla de forma austera y con ausencia prácticamente total de subtemas y se orquesta a través de una inesperada combinación de instrumentos de madera, consiguiéndose así una traducción sonora y melódica de la mezquindad y la pobreza vistas a través del prisma del sarcasmo. De todas formas, esta aportación de Asíns Arbó a la formalización sonora del esperpento cinematográfico es tan reducida como limitado es el segmento del cine español al que corresponde tan enjundiosa corriente. El resto

simplemente en la textura del acompañamiento. Por lo demás, la gran pasión de Asíns en el terreno de la técnica compositiva, ha sido la armonía y esto es algo perfectamente perceptible en la audición de su música siempre atractiva en su discurso armónico, intencionadamente sorpresiva, y libre con respecto al uso de la disonancia. En un plano mucho más puntual, no podemos dejar de citar la tendencia de Asíns Arbó hacia detalles que podríamos denominar humorísticos como glissandi, o deliberados acompañamientos marcadamente vulgares en una música que generalmente se mueve entre las categorías de los alegres y lo lírico. AKER, Y. y SUÁREZ-PAJARES, J.: Miguel Asíns Arbó. Op. cit. pp. 7-8.

¹³⁹ COLÓN PERALES, C., INFANTE DEL ROSAL, F. y LOMBARDO ORTEGA, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997. pp. 88-89.

¹⁴⁰ AA.VV. (Borau, J.L., director): *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, p. 95.

de sus partituras ha dejado testimonio del rico melodismo de su trabajo, de frecuente inspiración folclórica, orquestado en ocasiones con irónica solemnidad que diríase evocar una pretenciosa banda musical pueblerina (...).

Salvador Seguí¹⁴¹ le sitúa, entre los alumnos de Manuel Palau, entre *los de la promoción posterior a la guerra civil*, junto a José Báguena Soler, o Maria Teresa Oller.

El Diccionario Espasa dedicado al *cine español*¹⁴² escrito por Augusto M. Torres, y prologado por Manuel Gutiérrez Aragón, es uno de los lugares en los que la figura de Miguel Asíns Arbó no sale especialmente bien parada, pues de su obra se dice que es *tan personal como poco acorde con las películas*. Posteriormente el autor escribe que del resto *de su nada atractiva filmografía, integrada por casi cuarenta títulos, sólo destaca El buen amor (1963), de Francisco Regueiro, junto al tendencioso documental Morir en España (1965), de Mariano Ozores.*

La *modernidad* de las aportaciones de Asíns Arbó a la producción de Berlanga y Ferreri es valorada por Roberto Cueto, cuando en su libro *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, escribe¹⁴³:

¹⁴¹ SEGUÍ, S.: *Manuel Palau*. Op. cit., pp. 61-62.

¹⁴² TORRES, A. M.: *Diccionario Espasa. Cine español*. Madrid, Espasa, 1999, p. 75. Este diccionario parte de una edición anterior publicada en formato bolsillo por la misma editorial Espasa en mayo de 1994 (si bien la consultada por mi es la segunda, edición revisada y actualizada, publicada en noviembre de 1996). Curiosamente esta edición, cuantifica las películas de Miguel Asíns Arbó en *casi cuarenta títulos*, mientras la primera edición las cuantifica en *más de cincuenta títulos* (Idem, p. 89).

¹⁴³ CUETO, R.: “Introducción. Breve historia de un arte en la sombra”, en *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Ayuntamiento de Alcalá de Henares / Fundación Colegio del Rey / Comunidad de Madrid/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003.

Las aportaciones más novedosas se producirán más bien al final de la década [de los cincuenta] y comienzos de la siguiente, cuando la mirada costumbrista y sainetesca es sustituida por un ácido realismo crítico ejemplificado por directores como Ferreri y Berlanga: las partituras de Miguel Asíns Arbó para Plácido (Berlanga, 1961) y El verdugo (Berlanga, 1962) ya vienen marcadas por un tono populista debidamente intelectualizado, un poco a la manera de las bandas de Nino Rota para el primer Fellini (...)

Una modernidad que será descrita a lo largo del presente trabajo.

Finalmente, qué mejor que rescatar las palabras que el propio Luis García Berlanga le dedicara en el libro de entrevistas realizado por Jess Franco, *Bienvenido Mister Cagada*¹⁴⁴. En el mismo, el director comenta:

Me gustaría, respecto a La vaquilla, señalar la espléndida banda sonora de Asíns Arbó, que me había fascinado en Plácido a pesar de mi insensibilidad musical.

Asíns Arbó era un músico valenciano que había colaborado conmigo varias veces. Pero, como era un músico de verdad y no de relumbrón, como en lugar de ir a los cócteles se iba a casa a escribir música, no lo consideraban y no le daban cuartel. En este caso, lo pude imponer porque, al tratarse de una película de la guerra española, hacían falta unas músicas de banda militar, de pasodobles, de marchas guerreras, un territorio que él dominaba de tal manera que nadie me lo podía discutir. Y no me lo discutieron, afortunadamente (...).

*Asíns Arbó es perfecto, porque es un músico que entendió muy bien, desde la primera película que hicimos juntos, que a mí lo que me gustaba era el mundo... medio cutre y paródico de un Nino Rota o alguien así. Sé que Nino Rota o Rusticelli no son precisamente Beethoven, pero no me importa nada, porque no creo, como he dicho, en la música de películas (...)*¹⁴⁵.

¹⁴⁴ FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Madrid, Aguilar, 2005, pp. 211-213.

¹⁴⁵ *Ibid.* pp. 212-213.

Paradójicamente, quien esto afirma ha contado en sus películas con compositores, además de Miguel Asíns Arbó (*Plácido*, 1961; *La muerte y el leñador*, 1962; *El verdugo*, 1963; *La vaquilla*, 1984), de la talla de Jesús García Leoz (*Esa pareja feliz* 1951; *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, 1952), Juan Quintero (*Novio a la vista*, 1953), Angelo Francesco Lavagnino y Guido Guerrini (*Calabuch*, 1956), Franco Ferrara (*Los jueves, milagro*,

La figura del compositor ha estado igualmente presente en múltiples noticias de prensa, gracias, sobretodo, a la gran cantidad de premios que el compositor iba cosechando a lo largo de su trayectoria.

Desde su más temprana infancia encontramos su presencia: desde el diario *El Pueblo*, de 29 de junio de 1922, al *Diario de Valencia* de 12 de julio de 1935, en el que el compositor recibe, *tras las oposiciones a premio de las asignaturas que se cursan en este Centro docente, el Diploma de Primera Clase* de la asignatura de Armonía, muchas son las referencias en prensa que del compositor encontramos. Asimismo, son numerosas las entrevistas aparecidas en prensa, siendo destacables aquellas en las que el propio compositor aporta información especialmente relevante sobre su obra o su entorno musical. Se ha optado por incluirlas como notas al pie, o en aquellos lugares en los que aportan información adicional.

1957), Astor Piazzola (*La boutique*, 1967), Antonio Pérez Olea (*¡Vivan los novios!*, 1969), Maurice Jarre (*Tamaño natural*, 1973) o Luis Mendo y Bernardo Fuster (*Todos a la cárcel*, 1993, *París-Tombuctú*, 1999).

I.3.3. Poética y estética del compositor.

Definir la concepción creadora de un compositor siempre es tarea ardua, por los múltiples procesos de elección y búsqueda que, en un aspecto personal o técnico, intervienen en dicha actividad¹⁴⁶. Es por ello que, antes de tratar de definir una serie de rasgos que, por generales, resultarían siempre incompletos y matizables, vale la pena seguir rescatando algunas de las palabras del compositor, en concreto aquellas en las que el joven creador reflexiona sobre dicho proceso.

En una entrevista periodística¹⁴⁷, el joven compositor escribía la siguiente denuncia:

Un espíritu de renovación se opone al de conservación que con el siglo anterior sigue sobreviviéndose. La vuelta al empleo de los modos griegos, el sistema tonal, el impresionismo, la politonía, etc., son muestras fehacientes del esfuerzo constante que realizan los compositores por escapar de lo común y vulgarizado en demasía. El arte necesita estar en un constante estado de fluidez para vivir.

En la música moderna, debemos ver ante todo una plena identificación con la vida actual. Nervio, obliteración absoluta de alteraciones o intervalos de tipo sentimentalista, omisión innecesaria de frases innecesarias: es decir, el empleo en la construcción de la obra, de los materiales estrictamente precisos. Sencillez, esta parece ser la orientación seguida por los compositores modernos.

¹⁴⁶ Como plantea la compositora Teresa Catalán, (...) *la búsqueda de la identidad de un lenguaje propio desde donde planificar esos equilibrios y esos compromisos, supone una verificación con sus propios recursos y con otros materiales o procedimientos, que el creador deberá sumar o descartar conscientemente –siempre en la mentada búsqueda activa– aunque tropiece con abundantes tensiones.* CATALÁN, T.: “Problemas de la transmisión de la composición actual”, en *Música y Educación*, N° 68, Diciembre 2006, p. 29. Lección magistral dictada en el solemne acto académico de Apertura de Curso y entrega de Premios y Diplomas, celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Diciembre de 2005.

¹⁴⁷ Dicha entrevista se conserva, sin fecha ni fuente localizable, en el AFMAA. No obstante, el texto es datable entre 1942 o 1943, ya que en la reseña final del escrito, al citar el catálogo de su obra, el redactor escribe: (...) *un “Concierto para piano y orquesta” –segundo premio del último concurso Nacional de música- (...).*

Actualmente, a mi juicio, la música presenta una perspectiva en la que los perfiles puros tienden a desaparecer. Se inicia un periodo ecléctico. Esto no quiere significar agotamiento de posibilidades en los estilos o tendencias. Queda mucho por decir todavía dentro de los lenguajes impresionistas duodécuple, politonal, etc..., Ahora bien, ¿el procedimiento? ¿La manera?... Este es el secreto a dilucidar¹⁴⁸.

Asíns Arbó, quien se siente influenciado por Albéniz, Falla, Ravel y Stravinsky¹⁴⁹, plantea ya algunos de los signos que marcarán su obra. No obstante es interesante notar la evolución de su pensamiento *estético-musical*.

El creador no emerge sin conciencia ni conocimiento y en nuestra tradición, raramente ha carecido de espíritu de investigación y quizá por ello de una tendencia de cambio constante. Éste puede ser el fundamento de su necesidad de comprender el mundo en el que está inmerso en una búsqueda permanente de la coherencia, el orden y el principio ético materializado en la curiosidad intelectual. Quizá, éstas han sido y son las razones que le impulsan al progreso...¹⁵⁰

Dicho progreso lo constatamos en 1979, cuando el compositor declara: (...) *Mi música es realista; esto es, si fuera pintor, pertenecería a los figurativos; soy incapaz de sentirme ser de*

¹⁴⁸ El texto prosigue en su siguiente párrafo de la siguiente forma: *Voy a la música, con la inteligencia despierta y los ojos bien abiertos. Entre la gran masa de aficionados que llenan nuestras salas de concierto, existe un buen número que ante la audición, cierran los ojos entregándose así al goce de la música. Pudiera creerse que lo hacen para concentrar toda su atención en los órganos auditivos, pero estoy seguro que esos aficionados son simplemente consumidores de música –la que sea- que después de un concierto lamentable, rompen inopinadamente en aplausos aguardando “la de regalo”. El verdadero oyente no cierra los ojos en el concierto. Mientras su espíritu va asimilando la belleza de la música, su mirada queda presa del intérprete, quien con sus movimientos naturales, le da a entender de antemano las diferentes gradaciones del sentimiento y el matiz general de la obra. Aquí está precisamente una de las ventajas del directo sobre la radio (...).*

¹⁴⁹ Como declarara en entrevista periodística, conservada en el AFMAA, realizada tras ganar el Premio Nacional de Música de 1950.

¹⁵⁰ CATALÁN, T.: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2003, p. 24.

*otra galaxia y escribir música cósmica*¹⁵¹. Evidentemente, las *experiencias musicales* han hecho que aquel compositor que apuntaba *hacia los procedimientos de la música contemporánea centroeuropea*, que recorría el camino audaz *con unos pasos vacilantes, indecisos pero valientes*¹⁵², tienda hacia una estética conservadora, en una búsqueda constante de la sencillez y la claridad basada en la música popular, como senda a través de la cual llegar a un público del que siempre tratará de estar próximo:

*(...) Cuando empecé en los años treinta quería romper los moldes convencionales, a pesar de que mi música estaba algo influenciada por las danzas moras y valencianas de Paco Cuesta, un compositor que falleció muy joven pero que dejó profundas huellas en mi línea estética. Poco a poco fui evolucionando hacia la perfección, buscando también la comprensión del gran público. Mi música puede definirse como auténticamente popular, donde se intuye el canto a la tierra, el mar, las costumbres y las gentes de Valencia. Por tanto, contiene ritmo, colorido y cadencias muy enraizadas con nuestro folklore*¹⁵³.

Sin tratar aún de realizar por el momento un análisis exhaustivo de los rasgos del compositor –propio del apartado II-, un primer elemento, esencial por el carácter vertebrador de su obra, es su relación con lo popular. Tal y como su lenguaje musical va evolucionando, *lo popular* aparece como una constante cada vez más esencial en sus trabajos, bien como material temático, como búsqueda de sonoridades, o de extracción de la esencia que ese estrato supone.

¹⁵¹ Afirmación de una entrevista realizada por María Ángeles Arazo y publicada el 22 de julio de 1979 en el periódico *Las provincias*.

¹⁵² Según la crítica que *Federico* escribiera en el periódico *Jornada*, al hilo del estreno del *Cuarteto en Mi M*: hablamos por tanto de escritos de 1948.

¹⁵³ De un artículo firmado por M. Cuesta (*Valencia-fruits*, 19 de julio de 1981).

La estética de su época, sobretodo en su primera etapa creativa, -la *etapa académica (1930-1941)*¹⁵⁴- viene marcada por los términos anteriormente definidos (*nacionalismo, folclorismo, costumbrismo, casticismo,...*). Lo popular era uno de los caldos de cultivo del ambiente musical de su etapa de formación. Ya López Chavarri veía en *el cantar del pueblo la expresión del sentimiento humano como idea y como emoción a la vez*¹⁵⁵. No olvidemos que su principal maestro Manuel Palau, fue uno de los máximos artífices de la recuperación del folklore, desde un punto de vista teórico –desde sus clases de folklore en el Conservatorio de Valencia¹⁵⁶- y práctico –como podemos observar a través de sus propias composiciones-. No obstante, esta recuperación de lo popular¹⁵⁷, que impulsaran figuras como Chavarri o Palau llegó tarde, y su adopción o *interinfluencia* con la *música clásica* produjo conflictos, aun no resueltos, entre las estéticas vanguardistas europeas y

¹⁵⁴ La periodización completa del autor la encontramos en el apartado II.1.1., tras exponer el catálogo completo de su obra.

¹⁵⁵ LÓPEZ CHAVARRI, E.: *Música popular española*. Barcelona, Labor, 1927. p. 9.

¹⁵⁶ Manuel Palau fue nombrado Profesor de Folclore por Orden Ministerial de 29 de marzo de 1935. Todos los profesores son cesados por Orden Ministerial de 21 de mayo de 1936. Si bien su actividad docente se detiene durante la guerra civil, tras la misma es nombrado catedrático interino de composición. Posteriormente volverá a acoger las clases de folclore, siempre en el citado Conservatorio de Valencia. Cfr. SEGUÍ, S.: *Manuel Palau*. Op. cit., pp. 55-56.

¹⁵⁷ Sirva como comentario a esta situación el *Preludi* que escribe José Climent al *Cançoneret valencià de Nadal* recopilado por Manuel Sanchis Guarner (Valencia, Gorg, 1973):

Alguna cosa ens passa a nosaltres els valencians, alguna malalattia folklorica devem patir quan les coses no compten com devien en el desenvolupament de la nostra vida. I això passa, si en altres cosses no –jo crec que en altres també-, en el món musical. Les nostres músiques, fins aquelles que han obtingut un lloable relleu en el món sencer, són ignorades al País. Les músiques clàssiques valencianes degudes –almenys en el món musical espanyol-, les altres nascudes al caliu de la llar o arrelades en l'ànima del nostre poble, són oblidades per molta gent. Valencia, ed. Facsímil publicada por l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2006.

españolas, y la realidad musical valenciana. Como escribiera el propio Asíns Arbó¹⁵⁸,

(...) dos fases perfectamente definidas se han señalado en la evolución de nuestra música regional. La primera es la de Giner, en la cual, el dato popular se toma al pie de la letra. La segunda pule lo que se llama “el pelo de la dehesa”. Es la que solamente cita algunos giros característicos presentando mayor riqueza armónica y un estilo desde luego más personal. Es la fase de Cuesta. El ciclo, ahora, parece abocar a una tercera fase, a mí entender la más interesante. La que en una intencionada renuncia, alude al espíritu y no a la letra. La que teniendo toda la esencia de una cosa, no es la cosa misma. No es necesario que pongamos a la música valenciana zaragüelles para reconocer su origen. Ella tiene una personalidad definida. Estilicémosla tomando su espíritu o esencia, haciendo que, sin dejar de ser profundamente levantina, no se exprese únicamente en su lengua vernácula, porque un amplio concepto artístico no sea patrimonio exclusivo de la región, sino que además, pueda ser admirada y sobre todo, comprendida para mayor gloria de Valencia por todos los públicos¹⁵⁹.

Como puede comprobarse, Miguel Asíns Arbó coincide fielmente a los anteriores postulados teóricos de Bartok, los cuales probablemente conociera de la mano de Palau. No obstante, las

¹⁵⁸ Dicha entrevista se conserva, sin fecha ni fuente localizable, en el AFMAA.

¹⁵⁹ El texto prosigue de la siguiente forma:

Nuestro problema musical no creo resida en lo que pudiéramos llamar “materia prima”, o sea, músicos. La gran tradición valenciana subsiste con una pujanza verdaderamente notable, sus árboles, en madurez espléndida, retoñan continuamente, ofreciendo nuevos y jugosos frutos en una revalorización de ese estilo fuerte, barroco, pleno de nervio y color, característico de nuestra idiosincrasia mediterránea. De esto nos habla bien claro el éxito conseguido en Madrid el último diciembre por el ilustre compositor valenciano López Chavarri y nuestro gran pianista Querol, en su conferencia y recital respectivos íntegramente dedicados a nuestra música. Lo que denuncio es la falta de una orientación educativa al servicio de esa gran afición que llena nuestros conciertos. Esta labor debe y puede efectuarse por medio de conferencias, artículos, y sobre todo, con buenos y muchos conciertos. Saturemos nuestro espíritu de esa música que, partiendo de Bach, recorre hasta nuestros días toda una gradación de sentimientos y estilos. Que se ofrezcan al público las inapreciables bellezas del clasicismo; que se desempolva la figura de Haydn; ¡menos scherzo en “si” bemol de Chopin! (gran obra por otra parte), más Schumann, y finalmente, mayor entusiasmo por la música moderna: dosificándola razonablemente si es preciso, para que el público penetre insensiblemente en sus bellezas... ¡ah!, y recordando que ella no es solamente Debussy y Ravel, ni son estos compositores los que han presentado las últimas tendencias.

intenciones del joven compositor no siempre se ajustarán posteriormente a la realidad de su obra, en la cual encontraremos, en múltiples, ocasiones la *cita directa*.

El compositor parte del legado de la música popular como principal referente melódico, convirtiéndolo en la más importante fuente y finalidad. Su relación con la música popular supera la mera imitación o copia, para convertirse en la materia prima con la que construir su propio estilo. Como muestra de este interés, partiremos en este punto de los dos cancioneros que el compositor recopiló: *Cançons velles amb músiques novelles*, y el *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*, y que serán analizados en el punto II.2.6. El referente fundamental no es el estudio etnomusicológico científicista, sino la recuperación directa de los recuerdos de la música de su infancia, y de las tradiciones que él ha conocido directamente¹⁶⁰. Sirvan como muestra las palabras preliminares al *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*¹⁶¹:

Su realización obedece a la idea, entrañable para mí, de recopilar en un volumen las canciones populares que se cantaban en Valencia en la década de los años veinte, la década de mi niñez. Las canciones que yo cantaba y las que oía

¹⁶⁰ Asíns Arbó hace uso extensivo de los temas de origen popular, no procedentes tanto de la investigación como del propio acervo cultural del autor (...). AKER, Y. y SUÁREZ-PAJARES, J.: *Miguel Asíns Arbó*. Op. cit. p. 7.

Como escribiera el propio Bartok, en un texto totalmente aplicable a nuestro compositor, (...) *es probable que el ruso Stravinsky y el español de Falla jamás hayan hecho recolección sistemática alguna. Acaso también han recurrido a colecciones ajenas para extraer el material que utilizan en sus obras. Pero hay otra posibilidad, tan factible como la que contamos: que el conocimiento de la música campesina de sus respectivos países no se haya cumplido exclusivamente a través de libros o de museos. Es decir, que hayan tenido contactos directos con la música campesina "viva"*. BARTOK, B.: *Escritos sobre música popular*. Op.cit., p. 90.

¹⁶¹ ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Valencia, José Huguet, 1987, p.8.

cantar. Las canciones que formaron el entorno espiritual de mi infancia y que han permanecido siempre vivas dentro de mí, como ancladas en mi corazón.

Se trata pues de un cancionero singularmente personal en el que deseo ofrecer, de primera mano, junto con el testimonio musical de una época ya pasada, una reseña literaria escrita al hilo del recuerdo, sobre personas, paisajes costumbres que más me llamaron la atención de la vida valenciana de aquel entonces.

No obstante, esta alusión a lo que podríamos denominar su *popular contemporáneo* no debe confundirnos. El autor estaba muy preocupado por conocer y estudiar las diferentes fuentes de la música popular, tanto valenciana como española¹⁶² (e igualmente significativa es la presencia en dicho archivo personal de diversos cancioneros internacionales, normalmente relacionados con la composición de alguna obra concreta).

Su *Cancionero musical de la Valencia de los años 20* fue publicado en 1987 por José Huguet Chanzá, y prologado por Luis García-Berlanga. Supone una obra particular en la bibliografía sobre la música popular valenciana, pudiéndose considerar heredera de la obra etnomusicológica de Manuel Palau y sus *Cuadernos de música folklórica valenciana*. El cancionero cuenta con una evocación de la

¹⁶² Como declaraba el compositor, en entrevista realizada por M^a Ángeles Arazo (publicada en *Las Provincias* el 22 de junio de 1979, pág. IV, entre sus aficiones destacaba *una bastante extraña: me apasionan los libros antiguos ...* En su biblioteca encontramos obras como el *Cancionero amoroso valenciano*, publicado en Valencia en 1882, por Teodoro Llorente; el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, s.f.); *Anthologie de chants populaires français*, en 4 vol., de J. Canteleube (París, Durand, 1951); la *Orphenica lyra* de M. Fuenllana (Oxford, Clarendon Press, 1978); el *Cancionero Popular* de Lafuente y Alcántara (Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865, 2 vol.); el *Cancionero hispanoamericano*, de Pepita de Mairena (Barcelona, Publicaciones Mundial, s.f.); *La música andaluza medieval, en las canciones de trovadores y troveros* (Madrid, s.e., 1923), de Julián Ribera; *Flor de canciones populares vascas* (Buenos Aires, Ekin, 1948); los *Cantos populares españoles*, de Fco. Rodríguez Marín (Sevilla, Fco. Álvarez y C^a, 1883); el *Cancionero musical español*, de Eduardo M. Torner (Londres, Instituto Español en Londres, 1948), entre un largísimo etcétera.

Valencia de su infancia, a modo de panorámica retrospectiva, que prepara el contenido puramente musical.

El repertorio popular es pues la base, el punto de partida de la composición. A partir de ellas sus realizaciones muestran su dominio de la armonía y del contrapunto, sabiendo siempre dar una sonoridad particular, al mezclar dichas melodías con armonizaciones cargadas de humor¹⁶³ y con fuerte influencia de la música de jazz. El

¹⁶³ Sobre el humor en la música en general, y al respecto de la obra de Miguel Asíns Arbó, son especialmente apropiadas las palabras de Benet Casablancas Domingo:

(...) En la música, como en el lenguaje, el humor representa una trasgresión de aquello que-presuponiendo el conocimiento por parte del receptor de los justos términos de una situación determinada y el normal desarrollo de la misma- resulta más lógico y previsible, y que, como consecuencia de dicha operación, justamente se enmascara, es violentado o llega incluso a omitirse, todo ello con voluntad jocosa, no siempre explícita en cuanto a tal. Lo que se entiende comúnmente por humor cubre, en realidad, una amplia gama de registros y de procedimientos, abarcando desde la broma más sencilla y directa a la de carácter más elaborado y sofisticado –suscitando meramente en dichas ocasiones una sonrisa de inteligencia apenas esbozada-, de la mimesis y la parodia a la desviación sintáctica y la ironía, vertientes todas ellas que serán debidamente ilustradas en las líneas que siguen. La expresión humorística nos interesa aquí sobre todo en tanto que caso particular de la trasgresión sintáctica, entendiéndolo por tal la conculcación de lo previsible y la consiguiente introducción del factor sorpresa, con el desmentido puntual y continuado de las expectativas primeras suscitadas, que se sustentan en las ideas básicas de regularidad y simetría.

Naturalmente tal fenómeno se alimenta –como el chiste respecto de la formalización del lenguaje verbal (atención a Freud)- de la experiencia previa acumulada por el receptor, que debe disfrutar de un conocimiento tan exacto y exhaustivo como le sea posible de los códigos implicados, especialmente en lo relativo al orden sintáctico, para poder detectar las correspondientes desviaciones (lo que resulta equiparable, por ejemplo, a las estrategias del contrasentido y el juego de palabras, en el campo del ingenio verbal). La meta última de dicho proceso será la consecución de un marco discursivo a la vez inteligible y dinámico, a la vez previsible y novedoso (...) El humor, entendido como juego elevado del ingenio y de la inteligencia deviene en efecto categoría central en el estilo clásico superior, siendo interesante observar al mismo tiempo la pervivencia de muchos de sus rasgos en épocas posteriores, hasta llegar al siglo XX. Sorpresa, engaño y ciertas dosis de laconismo y concisión completan la fórmula. En este sentido, muchos de los casos de trasgresión sintáctica, y alteraciones singulares de la textura, dinámica, rítmica, etc., examinados en anteriores capítulos y connaturales al estilo clásico podrán en efecto erigirse igualmente –y en su condición de manifestaciones privilegiadas de ingenio e inventiva- en vehículos de una aviesa intencionalidad humorística. Rasgos de humor, finalmente, capaces de trascender –sin abjurar de ella- la pura diversión, la caricatura o la parodia para devenir juego espiritual, provocación al ingenio y soberana sublimación de

compositor trata de extraer la esencia de las melodías tradicionales y recrearlas sin abandonar nunca su origen popular. Entronca esta línea estilística con la de su maestro Manuel Palau, el cual, con su lenguaje personal, utilizará igualmente modernas armonías, con el uso del elemento popular, sazonado todo ello de rasgos humorísticos¹⁶⁴.

Tomemos como auténtico testimonio de estas ideas que caracterizan su obra, la disertación realizada por el compositor en su ingreso como Académico Correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, titulada “Mis experiencias musicales”.

Valencia, la musical Valencia, es un pueblo que canta poco. Poco en relación con otras provincias españolas. Esta, es una apreciación, que, a simple vista observamos los que tenemos costumbre de hojear cancioneros. Posiblemente, su privilegiado clima y su fecundo campo, no de a Valencia excesivos motivos para que la musa popular exteriorice, cantando, sus penas, sus alegrías, sus amores, sus celos, en fin esas diversas y complicadas facetas del sentir de un pueblo. También por otra parte muchas de sus canciones son de otras provincias y han tomado, al paso del tiempo, carta de naturaleza, modificando giros y hasta ritmos, bajo la exultante caricia orientalista de la lengua valenciana. En cambio, esta falta de abundantes canciones, se compensa por la gran cantidad existente de música instrumental y especialmente coreográfica. Esas viejas danzas que al son de dulzaina y tabal o, simplemente, guitarras o voces, con rudimentarios instrumentos de percusión, son el ornato de las fiestas religiosas y profanas de la región constituyendo un verdadero tesoro musical.

Pero volviendo a mi anterior afirmación de que Valencia es un pueblo con pocas canciones, el año pasado, llevo a mis manos un ejemplar de un viejo semanario valenciano titulado "El cuento del dumenge", en el que se publicaban cuentos y piezas teatrales, todo ello en un valenciano, que si no era muy depurado, si podía calificarse como el valenciano oficial que se hablaba en la calle. Se trataba del numero 271 correspondiente al 23 de Marzo de 1919 y estaba

*las contingencias humanas, que podrá derivar hacia las distintas modalidades de la ironía romántica, para alcanzar finalmente una significación estructural. Concepción del humor –es preciso insistir en ello- que apela indefectiblemente a la activa complicidad de la inteligencia (...). CASABLANCAS DOMINGO, B.: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 1-3.*

¹⁶⁴ Recordemos determinados pasajes de obras como la *Marcha burlesca*, la *Sinfonía nº 2 "Murciana"*, o el *Tríptico Catedralicio* (en particular en su tercer tiempo, *Gárgolas animadas*).

dedicado a "la cobla valenciana". En él, figuraban, según decía textualmente: "coblas locals patriotiques, amorosos, alegres, tristes, coentetes i... per a tots els gusts". Y seguía una copiosa colección de cantares, a la que había puesto Don Eduardo López Chavarri, un prologo que empezaba así:

"Com a fulles de rosa estival, cauen sobre'l cor, les cançons del poble",..

Aquellas canciones, no llevaban música ¿por qué no ponérsela, formando como un ramillete para ofrecerlo a Valencia, olvidando un poco formalismos técnicos y dejándonos llevar por la pura emoción de aquellos versos sencillos? Posiblemente aquellas sentidas letras dotaran a mi música de la frescura y el aroma popular necesario para que fueran como esas "hojas de rosa estival" a que alude Chavarri en sus palabras.

Me entusiasmo la idea, e inmediatamente, me puse manos a la obra después de una selección muy escrupulosa, ya que la musa popular valenciana, reincide, a veces en demasía, con los temas burlescos y con los de un color algo subido. Y al llegar aquí no me resisto a presentar una breve muestra de cantar burlesco:

*Bufant dos per un embut
cadascú pel seu forat;
el del estret fea "tut",
el del ample fea "tatú."*

claro que existen las excepciones al tono casi general del levante feliz y a veces surgen cantares dramáticos en los que se reflejan sentimientos del odio mas concentrado:

*Xica plora, xica plora,
xica plora al teu marit.
—No mes me dol la mortalla
i el til que s'endut cosit.*

El caso es que lógicamente deseaba la mayor variedad posible de temas. Compuse la mayor parte de las canciones el verano pasado en El Saler y en el otoño madrileño termine la 104, última del cancionero que llevaría por título "Cançons velles en musiques novelles". Con la escueta melodía y texto de las canciones, habrá un cifrado para hacer posible su acompañamiento con guitarra, ese instrumento tan entrañablemente popular y tan entrañablemente valenciano. Este cifrado ha sido cuidado en extremo para que, siendo fácil el acompañamiento no caiga en lo vulgar. En su edición, que se verificará en breve, figurará la dedicatoria: A la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (...).

Leyó esta disertación el ilustrísimo señor Don Miguel Asíns Arbó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en su nombramiento como correspondiente en Valencia el 14 de Marzo de 1980.

II. LA MÚSICA DE ASÍNS ARBÓ

II.1. Hacia una catalogación definitiva de su obra

Una de las cuestiones que más sorprende al aproximarse a la producción del compositor Miguel Asíns Arbó, es tanto el volumen de la misma, como la diversidad de géneros y contextos en los que podemos ubicar sus obras. Al cotejar¹⁶⁵ la información existente sobre el compositor, destacan dos únicas fuentes: el catálogo inédito que realizara Vicente J. Tena, al amparo de una subvención de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia (Valencia, 1974), en el que *cataloga* la obra del compositor ubicada en la Hemeroteca Municipal de Valencia¹⁶⁶, y el catálogo editado por la SGAE en su serie *Catálogos de Compositores* (Madrid, 1995), realizado por Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares. La investigación tuvo un momento de inflexión al conocer a la viuda del compositor, Doña Fina Cebrián Collado, la cual posibilitó el acceso al núcleo de obras manuscritas que el compositor guardaba en sus archivos personales. Un aluvión de música salida de la propia mano del compositor, inédita e inexistente en los catálogos previos cayó entre mis manos, con lo que me impuse la labor de catalogar dicha obra, tratando de poner un poco de orden en aquel inmenso archivo personal¹⁶⁷.

¹⁶⁵ En el marco de la investigación que fructificaría, como una primera etapa, en la realización del Trabajo de Investigación titulado *Miguel Asíns Arbó y su música para banda sinfónica*.

¹⁶⁶ Catálogo incluido en los apéndices documentales del presente trabajo.

¹⁶⁷ Nos referiremos a él como AFMAA.

Los problemas resultaron desde un principio numerosos: encontrábamos multitud de copias de una misma pieza, distintas versiones de las mismas, partituras sin título, anotaciones en los lugares mas insospechados (servilletas, pentagramas manuscritos en los márgenes de partituras¹⁶⁸...). Tanto la última casa en la que viviera el compositor en Madrid, en la céntrica calle Galileo, como su *refugio* de Valencia, frente a las viviendas militares anexas a Capitanía, en las que el matrimonio viera nacer a sus hijos, se manifestaron, de la mano de su viuda, como una fuente inagotable de música que aportaba nuevas partituras. El compositor, como me relatara Doña Fina Cebrián, nunca se había preocupado de ordenar y estructurar sus fondos musicales, y, evidentemente, mucho menos de catalogarlos. Era ella la que en muchas ocasiones se encargara de arreglar documentación para la SGAE, así como de poner un poco de orden en el *maremagnum* de documentos, libros y partituras que se iban generando en torno al compositor. Igualmente no fue un compositor preocupado en la edición de sus obras, con lo que la difusión de sus materiales se ha visto dificultada por esta circunstancia¹⁶⁹. Ante esfuerzos como los de Yolanda Acker, Javier Suárez-Pajares y el propio padre Tena -a quien unía una larga amistad con D. Miguel-, el compositor simplemente trataba de *salir*

¹⁶⁸ A modo de ejemplo, sirva la siguiente costumbre del compositor como muestra de estos problemas: el compositor, cuya calidad de copia autógrafa era ciertamente artística, realizaba múltiples copias de una misma obra, realizando diferentes versiones o cambios significativos entre las mismas. Para realizar dichas copias, en muchas ocasiones reutilizaba los reversos de copias anteriores o de *particellas* de otros materiales, con lo que es muy típico encontrar manuscritos en los que se mezclan piezas, o fragmentos –sobre todo de *particellas* cinematográficas-, en las que es muy complejo identificar a qué piezas pertenecen.

¹⁶⁹ La comparación entre el número de piezas compuestas y el de editadas (ver Anexo Documental nº VII.2), evidencian esta situación.

del paso, sin preocuparse de las repercusiones positivas posteriores de una buena catalogación.

Un elemento igualmente significativo iba a dificultar la elaboración del catálogo, en particular en lo referente al análisis de la música cinematográfica: el compositor reutilizaba las *particellas* de las partituras cinematográficas, con lo que muchas de ellas se han extraviado, o se conservan fragmentadas y perdidas en un *maremanum* de difícil solución.¹⁷⁰

No obstante, la evolución de la investigación me iba mostrando una evidencia: la obra de Miguel Asíns Arbó era mucho más extensa e importante de lo que yo pensaba, no sólo por el número de piezas sino por su calidad.

Al catalogar los materiales pude comprobar la exquisita caligrafía musical, y una serie de características de escritura, que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. El compositor escribía las partituras y *particellas* de sus obras, quedando el trabajo de los copistas relegado únicamente a las *particellas* de la música para cine o televisión;
2. Los títulos de las piezas aparecen con dibujos y ornamentos muy particulares¹⁷¹;
3. Existen obras en múltiples versiones (en particular en la música vocal), o con importantes cambios entre una copia y otra¹⁷²;

¹⁷⁰ Dichas *particellas* se conservan en la Biblioteca Valenciana (Sección de Música), con el resto del archivo.

¹⁷¹ Como puede comprobarse en los manuscritos incluidos en los anexos documentales (apartado VII.6.).

4. Existen piezas con misma música y diferentes títulos, así como títulos que responden a diferentes músicas;
5. Diversas partituras con formato audiovisual que no se ha conseguido referenciar a la obra audiovisual a la que deben pertenecer (quizá porque no llegó a producirse);
6. Existen multitud de formatos y tipos de papel, llegando incluso a partituras donde el propio compositor ha dibujado hasta el pentagrama.

La catalogación resultante fue publicada bajo el título *La obra del compositor Miguel Asíns Arbó: hacia una catalogación definitiva de su obra*, en la revista de Musicología Nassarre¹⁷³.

Dicha catalogación tuvo un efecto doble:

1. Ajustar a la realidad la música que realmente existía y se conservaba del compositor –sobre todo en cuanto a manuscritos se refiere-;
2. Posibilitar de una manera real y plausible, la donación de dichos materiales a una institución que pudiese velar por la conservación y difusión de un legado musical tan importante.

Dicha donación se realizó finalmente a la Biblioteca Valenciana, sita en el Monasterio de San Miguel de los Reyes de la ciudad de Valencia, el 30 de mayo de 2006, a través de un contrato

¹⁷² Sirva como ejemplo las diferentes versiones de las piezas corales.

¹⁷³ Como separata al número XX de la revista de musicología Nassarre. Institución “Fernando El Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2004.

civil de condonato entre la Generalitat Valenciana y los herederos de D. Miguel Asíns Arbó, para la custodia de sus fondos documentales y bibliográficos en la Biblioteca Valenciana y en el Instituto Valenciano de la Música¹⁷⁴. Los fondos AFMAA¹⁷⁵ se encuentran allí en la actualidad, como una de las fuentes más importantes de la naciente sección de música (en la que ya podemos encontrar la obra de compositores como Agustín Alamany, o López Chavarri).

El tiempo ha mostrado lo idóneo del título de la catalogación publicada en 2004: diversos manuscritos han sido encontrados con posterioridad a esa fecha e incluidos en la que a continuación se plantea, la cual se muestra con una certeza esperanzadora: el tiempo aún irá acrecentando el volumen de obra de nuestro compositor.

La catalogación se ha realizado en función de las siguientes categorías:

1. Obras escénicas
2. Obras para orquesta
 - 2.1. Orquesta sola
 - 2.2. Instrumento solista y orquesta
 - 2.2.1. Piano y orquesta
 - 2.2.2. Guitarra y orquesta

¹⁷⁴ En dicho contrato firma D. Alejandro Bañares Vázquez, Director General de Régimen Económico, en nombre y representación de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y Doña. Inmaculada Tomás y Vert en nombre del Instituto Valenciano de la Música, así como Don Miguel Asíns Cebrián, Doña María José Asíns Cebrián, hijos del compositor, y Doña Fina Cebrián Collado, viuda del mismo. Dicha donación correspondió a los manuscritos originales de las obras musicales que habían sido previamente organizadas y catalogadas en casa del compositor.

¹⁷⁵ En lo sucesivo, nos referiremos con estas siglas a dicho archivo personal.

- 2.3. Voz y orquesta
- 2.4. Coro y orquesta
- 3. Obras para conjunto vocal
 - 3.1. Coro mixto a capella
 - 3.2. Coro y piano
 - 3.3. Coro y órgano
 - 3.4. Tres voces
 - 3.4.1. Tres voces iguales
 - 3.4.2. Tres voces viriles
 - 3.4.3. Tres voces e instrumento/s
 - 3.5. Dos voces
 - 3.5.1. Dos voces e instrumento/s
 - 3.6. Voz e instrumento/s
 - 3.6.1. Voz y piano
 - 3.6.2. Voz y órgano
 - 3.6.3. Voz y guitarra
 - 3.6.4. Voz sola
- 4. Obras para banda
 - 4.1. Banda sinfónica
 - 4.2. Banda popular
 - 4.3. Banda militar
 - 4.4. Coro y banda
 - 4.5. Voz y banda
- 5. Obras para conjunto instrumental
 - 5.1. Dos instrumentos
 - 5.2. Tres instrumentos
 - 5.3. Cuatro instrumentos

- 5.4. Cinco instrumentos
- 5.5. Seis instrumentos
- 5.6. Conjunto de jazz
- 5.7. Voz y conjunto instrumental
- 5.8. Otras agrupaciones instrumentales
- 6. Obras para instrumento solo
 - 6.1. Piano
 - 6.1.1. Piano a cuatro manos
 - 6.2. Órgano
 - 6.3. Guitarra
 - 6.4. Otros
- 7. Música aplicada
 - 7.1. Cine
 - 7.2. T.V.
 - 7.3. Documentales
- 8. Adaptaciones de otros compositores
- 9. Versiones de otros autores sobre obras de Miguel Asíns Arbó

Dentro de cada una de estas subcategorías, y dado el problema de veracidad en determinadas fechas (de composición, de copia, de estreno, etc.), se ha optado por ordenarlas alfabéticamente. El catálogo aparece expuesto en el anexo documental VII.1.

Un primer acercamiento estadístico¹⁷⁶ puede servirnos para apreciar la magnitud de la obra. La siguiente tabla muestra, en

¹⁷⁶ La heterogeneidad de la obra, y el *reciclaje* que realizaba el compositor respecto a sus partituras, y su poco interés por realizar una catalogación hace probable el que puedan aparecer nuevas partituras. Las siguientes estadísticas se han hecho atendiendo a los datos

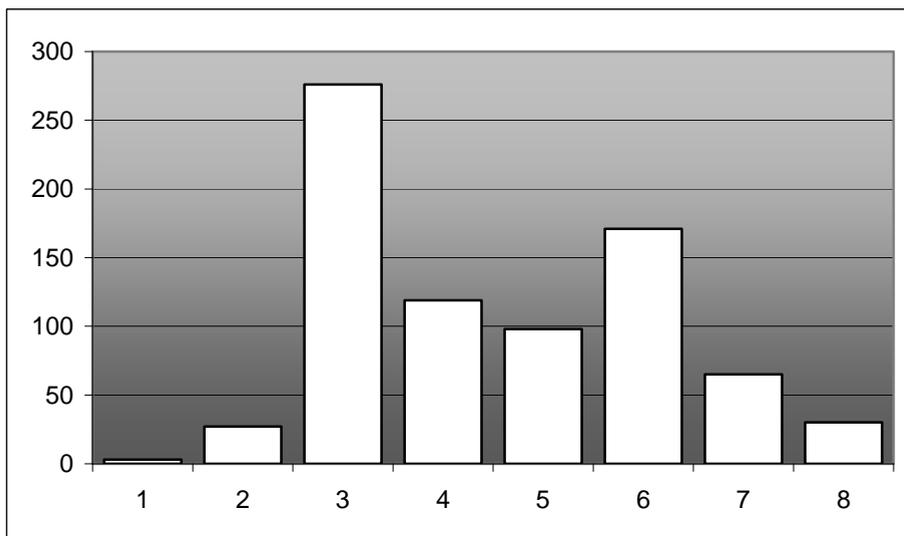
valores absolutos el número de obras atendiendo a los distintos subapartados utilizados anteriormente:

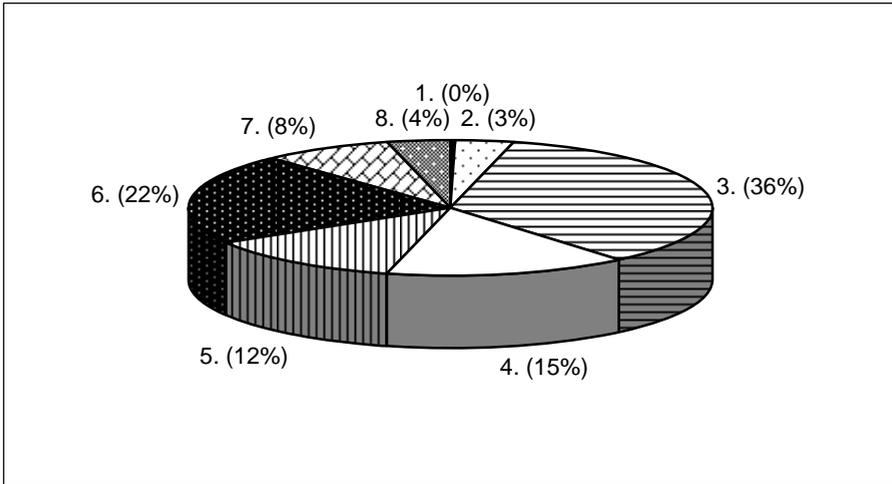
1. Obras escénicas	3
2. Obras para orquesta sinfónica	27
2.1. Orquesta sinfónica sola	19
2.2. Instrumentos solista y orquesta	2
2.2.1. Piano y orquesta	1
2.2.2. Guitarra y orquesta	1
2.3. Canto y orquesta sinfónica	5
2.4. Coro y orquesta	1
3. Obras para conjunto vocal	276
3.1. Coro mixto a capella	51
3.2. Coro y piano	2
3.3. Coro y órgano	2
3.4. Tres voces	58
3.4.1. Tres voces iguales	53
3.4.2. Tres voces viriles	4
3.4.3. Tres voces e instrumento/s	1
3.5. Canciones a dos voces	13
3.6. Voz e instrumento/s	150
3.6.1. Voz y piano	105
3.6.2. Voz y órgano	7
3.6.3. Voz y guitarra	11
3.6.4. Voz sola	27
4. Obras para banda	119
4.1. Banda Sinfónica	20
4.2. Banda popular	33
4.3. Banda militar	47
4.4. Banda y coro	4
4.5. Voz y banda	15
5. Obras para conjunto instrumental	98
5.1. Dos instrumentos	50
5.2. Tres instrumentos	6
5.3. Cuatro instrumentos	3
5.4. Cinco instrumentos	5
5.5. Seis instrumentos	2
5.6. Conjunto de jazz	3

contenidos en el citado anexo documental.

5.7. Voz y conjunto instrumental	13
5.8. Otras agrupaciones instrumentales	16
6. Obras para instrumento solo	171
6.1. Piano	122
6.1.1. Piano	119
6.1.2. Piano a cuatro manos	3
6.2. Órgano	6
6.3. Guitarra	34
6.4. Otros	9
7. Música aplicada	65
7.1. Cine	46
7.2. Obras para televisión	12
7.3. Documentales	7
8. Adaptaciones de otros compositores	30

En los siguientes gráficos podemos apreciar la distribución de su amplia obra -790 piezas catalogadas-, agrupada según los citados apartados:

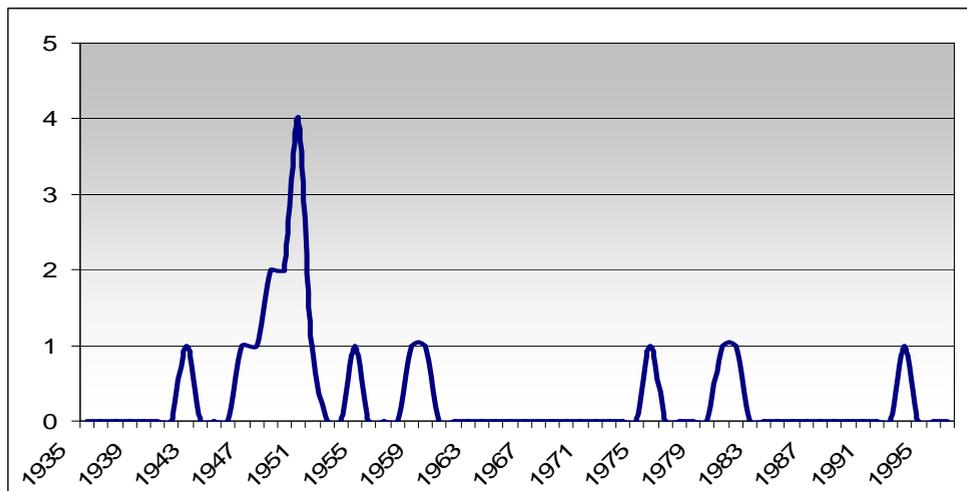




Dada la heterogeneidad de los géneros tratados y la naturaleza de nuestro trabajo, podemos focalizar dicho análisis estadístico en tres centros de interés que configuran, desde un punto de vista biográfico y estilístico, la figura del compositor: las obras sinfónicas, la producción cinematográfica y la producción para banda sinfónica.

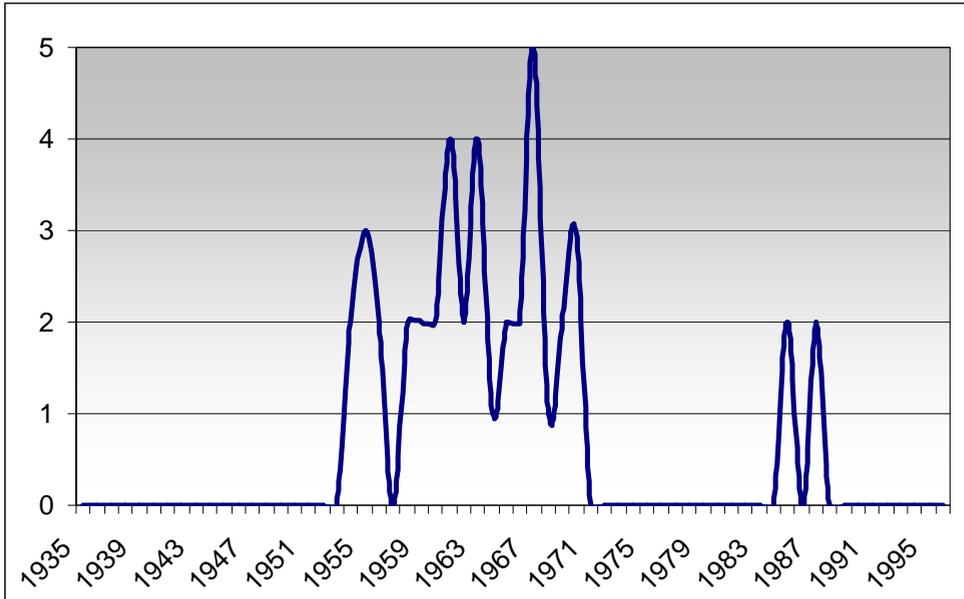
Fijándonos en el número de obras sinfónicas¹⁷⁷ por año de composición obtenemos los siguientes datos:

¹⁷⁷ Contabilizamos aquí tanto las obras para orquesta sola, como para orquesta y solista, tal y como vienen catalogadas en el apartado II.1.1., siempre que tengan fecha cierta de estreno y/o composición. No se han contabilizado los borradores.



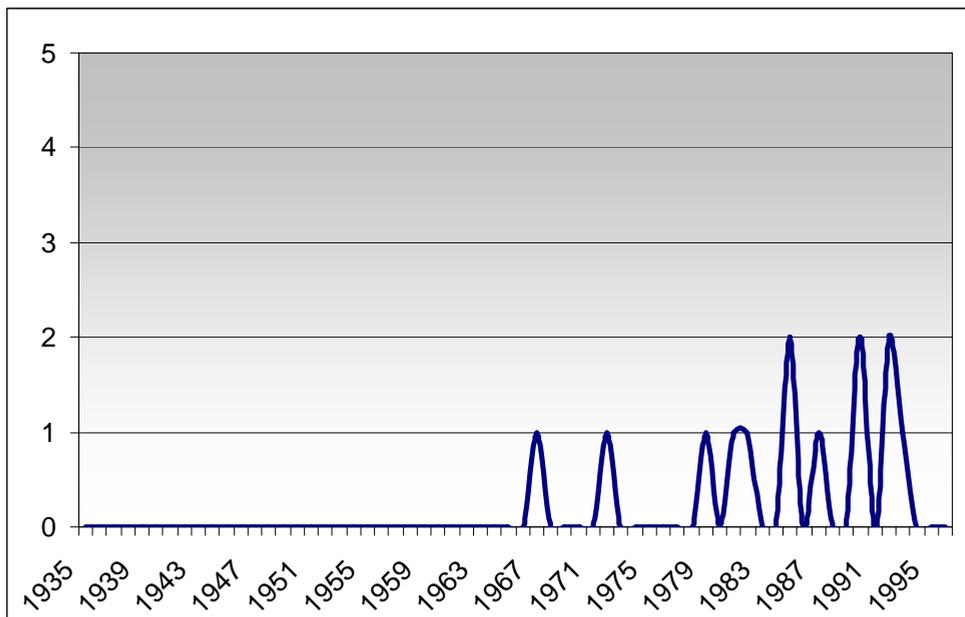
De los mismos puede observarse como la mayor parte de su producción se centra entre los años 1945 y 1950, es decir, la etapa en la que, ya director de banda militar, se presenta a numerosos concursos nacionales, obteniendo diversos premios y menciones honoríficas. Las obras de los años setenta y ochenta, son obras esporádicas como las *Vuit cançons populars catalanes* (1975), encargos como el realizado por la Fundación Juan March (*Dulcinea en el Toboso*, 1980), u orquestaciones de composiciones anteriores, como las *Piezas portuguesas* (1990-1993).

Atendiendo a la producción cinematográfica, obtendríamos el siguiente gráfico, en el cual se reflejan las películas compuestas por el compositor:



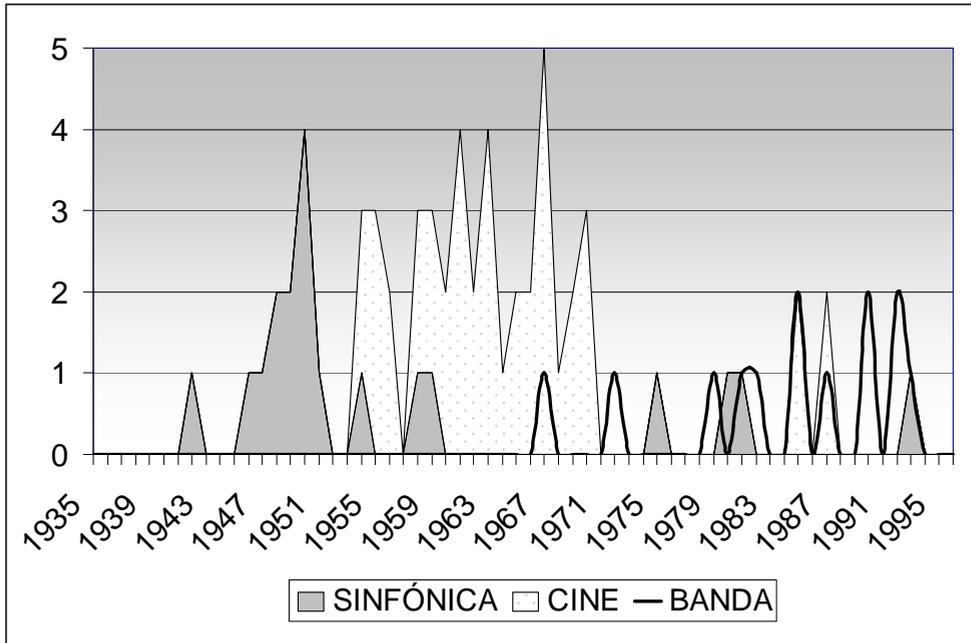
En el gráfico puede apreciarse la gran producción cinematográfica que se da entre 1954 y 1970, período en que el compositor trasladará su familia y su trabajo a Madrid, debido al gran centralismo que regía la industria cinematográfica.

Tras 1970, el compositor se centrará en la música para banda sinfónica: el compositor aplicará sus conocimientos sinfónicos y su extraordinario conocimiento de la banda militar, tras prácticamente treinta años de *oficio*, siendo uno de los máximos creadores del repertorio para gran banda.



Como podemos observar, el grueso de su producción se centra en los últimos veinte años de la vida del compositor, en los cuales recibirá premios punteros para esta agrupación como tres Premios Maestro Villa (*Viejos aires de la vieja España*, 1973; *Llevant*, 1982; *Los Madriles*, 1994), el premio de la Diputación de Valencia, por *A la lluna de Valencia* (1979), el premio en el Primer Concurso Nacional José María Izquierdo, por *Cançonera valenciana* (1982), o el Premio de Música para gran Banda de la SGAE, por *La noche de San Juan* (1990).

Realizando un cómputo general podemos observar en la siguiente tabla, cómo las etapas reseñadas en la creación del compositor se ven corroboradas por el número de obras compuestas.



Del análisis del catálogo¹⁷⁸ anteriormente pormenorizado, podemos dividir su obra en cuatro etapas:

1. Etapa académica (1930-1940)¹⁷⁹: Viene marcada por sus años de aprendizaje y formación, de la mano de Manuel Palau como principal protagonista: este hecho le hará entrar en contacto con sonoridades próximas al

¹⁷⁸ Otros géneros jalonan la obra del compositor, -como la música pianística, o la escrita para agrupaciones vocales, en sus diversas agrupaciones-, de forma continua, por lo que no condicionan una etapa concreta. No obstante, la evolución de su lenguaje sí puede apreciarse igualmente en dichas parcelas de su producción.

¹⁷⁹ Estas fechas, evidentemente orientativas, vienen marcadas por la primera pieza que conservamos del compositor: *¡Viva Madrid!*, una breve pieza para piano compuesta cuando el compositor tenía 11 años (dejamos aparte la pieza *Miguelín*, de 1919, copiada por su padre, Miguel Asíns Hernández, en la cual éste escribe: *Juguete musical que tocaba el niño Miguelín Asíns Arbó a la edad de tres años de edad. Certifican este hecho además de otros muchos los Sr. Profesores de piano, Juanito Rosell y César Vendrell*), y 1940, año en el que concluye sus estudios en el Conservatorio de Valencia.

impresionismo.

2. Etapa sinfónica (1940-1954): El compositor inicia un período de creación de obras de gran formato: es la etapa de las grandes obras para orquesta sinfónica (*Leyenda* – 1946-; *Retorno al vals* –1947-; *Obertura del Cantar de los Cantares* –1948-; *Capricho* –1949-; *Dos melodías levantinas* –1950-; *Suite española* –1950-; *Alvargonzález* – 1954-), de los grandes ciclos de canciones (*Cuatro canciones para canto y orquesta* –1948-; *Seis canciones españolas* sobre textos de Juan Lacomba –1949-; *Seis canciones españolas* sobre textos de Antonio Machado – 1950-) del *Concierto para piano* (1942), o de sus más ambiciosas obras dedicadas a distintas agrupaciones camerísticas (*Sonata en mi m* –1943-, *Himno a la noche* – 1944-, *Serenata antigua* –1949 y *Sonata lírica* –1949-, para violín y piano; o el *Cuarteto de cuerda en mi m* – 1948-).
3. Etapa cinematográfica (1954-1970)¹⁸⁰: Durante esta etapa colaborará con directores como Nieves Conde (*Rebeldía* – 1954-, *Los peces rojos* –1955-, *Todos somos necesarios* – 1956-, *El Inquilino* –1958-), Marco Ferreri (*Los chicos* – 1960-, *El cochecito* –1961-) o Luis García Berlanga (*Plácido* –1961-, *Las cuatro verdades*-1963-, *El verdugo* – 1964-). Cuajará el núcleo de una obra –la audiovisual-

¹⁸⁰ Las fechas coinciden con las de su primera película: *Rebeldía*, dirigida por José Antonio Nieves Conde, y con el estreno de la suite para banda sinfónica *Diego de Acevedo*, extraída a su vez de la música compuesta para la serie homónima de TVE.

que, como muestra su catálogo, no abandonará hasta el final de sus días¹⁸¹.

4. Etapa bandística o de madurez (1970-1996): Durante este período el compositor coordinó su trabajo en el ejército (hasta 1976) y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (desde 1976 hasta 1985) con la producción audiovisual y la producción de música para banda sinfónica, *empujado* por el éxito del estreno de la suite *Diego de Acevedo*¹⁸². De esta etapa provienen obras como *Viejos aires de la vieja España* –1972-, *A la lluna de Valencia* –1979-, *Mare Nostrum* –1981-, *Cancionera valenciana* –1982-, *Llevant* –1985-, *1936* –1987-, *Los Madriles* –1988-1992-, *Ballets* –1990-, o *La noche de San Juan* –1990-.

Debemos tener en cuenta que esta clasificación responde a los centros de interés que se observan en la producción del compositor, si bien debemos considerar, como muestra una simple visión de la obra del compositor, que su producción fue siempre prolija y heterogénea, estando siempre presente obras para piano, para coro en múltiples versiones y arreglos, o en sencillas canciones como las epigramáticas, hacia las que el compositor sentía tanto cariño.

¹⁸¹ El compositor trabajó hasta el final de sus días en el mundo audiovisual, con la música para *La banda de Pérez* (R. Palacios y José R. Vázquez, 1995). El compositor ya no pudo trabajar para la serie para TVE *Blasco Ibáñez* (1993-1996), sobre la vida del novelista, asesorando a los músicos que trabajaron en la misma. Ver apartado III.4.

¹⁸² Ver apartado II.2.3.

II.2. Análisis de obras significativas según las principales líneas de creación.

El análisis del catálogo de la obra del compositor muestra la magnitud y heterogeneidad del mismo. En este apartado se plantea un análisis de obras significativas del compositor, con el fin de evidenciar las características de su lenguaje musical, en los distintos géneros a los que dedicó su capacidad creadora, y tener una base empírica en cuanto a la definición de sus rasgos estilísticos. Evidentemente, no se ha realizado un análisis pormenorizado del total de la obra, sino de una selección representativa. De esta manera, podremos acercarnos con posterioridad al análisis de su música cinematográfica *berlanguiana* desde un punto de vista mas completo, teniendo en cuenta las características definitorias de su estilo.

A la hora de seleccionar las piezas, se ha tenido en cuenta la significatividad y representatividad de las mismas dentro de la obra del compositor. El orden se corresponde con el del catálogo, si bien determinados subapartados no han sido tratados, dada su poca representatividad en el conjunto de la obra. Así, por ejemplo, se ha seleccionado la obra orquestal *Suite española* (1950), la cual ha sido recientemente interpretada¹⁸³ tras muchos años de olvido por la

¹⁸³ Con motivo de este *reestreno* se ha editado la obra por parte de Piles Editorial de Música, S.A., corriendo la revisión, notas, edición y copia a cargo de José Miguel Sanz García (D.L. V.1235-2006. I.S.M.N.: M-3505-0241-5). El concierto (Nº 11 de abono, temporada de invierno 2006 –Orquesta de Valencia, Año LXIII, concierto nº 2.797-) incluía además obras de Manuel de Falla (*Noches en los jardines de España*, con Javier Perianes como pianista solista) y la ópera (en versión de concierto) *Amahl y los visitantes nocturnos*, de Gian Carlo Menotti.

Orquesta de Valencia, en el Palau de la Música de Valencia, bajo la dirección de D. Miguel Ángel Gómez Martínez. Esta obra, perteneciente a lo que podemos denominar el *período sinfónico* del compositor, es bien representativa de su lenguaje orquestal, estando a la altura de otras grandes obras sinfónicas como *Alvargonzález* (1954) o *Don Quijote en el Toboso* (1980).

En el apartado de música vocal se han seleccionado las *Seis canciones españolas* (1950), sobre textos de Antonio Machado, con las que consiguiera el Premio Nacional de Música de dicho año. Las canciones, revisadas en 1957, fueron transcritas posteriormente para voz y orquesta, aunque en este análisis nos ceñiremos a la versión original¹⁸⁴.

En cuanto a la música para banda sinfónica, se propone el análisis de la que probablemente, y como el mismo compositor reconoce en sus escritos es la más popular de sus composiciones, la suite *Diego de Acevedo* (1967),

*hasta el presente, el éxito mas rotundo como compositor, lo he obtenido con la suite para banda Diego de Acevedo, donde se unen mis conocimientos de la música militar y mis conocimientos de la música sinfónica en perfecta simbiosis (...)*¹⁸⁵.

Las *Tres Sonatas para piano* (1981), dedicadas a Domenico Scarlatti pueden muy bien ser una aproximación a la música que compuso para el que fuera *su* instrumento.

Un aspecto que no se ha querido dejar al margen, dada la información de carácter básicamente técnico que puede aportar son

¹⁸⁴ Para la edición y análisis se ha partido de la revisión que el compositor realizara en 1957.

¹⁸⁵ Cita extraída de los textos autobiográficos, incluidos en el anexo documental VII.4.4.

las transcripciones que el compositor realizara de orquesta a banda. Para ello se presenta y analiza la transcripción que realizara de la pieza *Pavana para una infanta difunta*, de Maurice Ravel, en el año 1949.

Finaliza esta selección de materiales con una descripción y comentario de sus dos cancioneros, que nos aproximan a una de las facetas más *emocionales* del compositor.

A la hora de plantear este apartado, se ha pretendido poner de manifiesto cuestiones relevantes en cuanto a la tipología del material melódico, los principales procesos armónicos, características rítmicas, el uso de agógicas y/o dinámicas utilizadas por el compositor, principales rasgos en cuanto al uso de los instrumentos y sus diversas combinaciones particulares, recursos contrapuntísticos y texturas utilizadas,... y en general, los rasgos característicos de su forma personal de entender la creación musical.

Tras este análisis se plantearán las principales conclusiones en cuanto a las características de su lenguaje musical.

II.2.1. La música orquestal: *Suite española*.

La *Suite española* es una obra de gran formato de la etapa que podemos denominar *sinfónica* del compositor. Compuesta en 1950 y denominada en principio *Cuatro danzas españolas*¹⁸⁶, fue revisada y reescrita en su forma definitiva en 1951, con el nombre con el que hoy la conocemos. Está escrita para gran orquesta sinfónica: dos flautas (el 2º flauta cambia a flautín en determinados pasajes), dos oboes (el 2º oboe cambia a corno inglés), dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, percusión (timbales, castañuelas, pandereta, triángulo, caja, platos, bombo, xilófono), celesta, arpa, violines, violas, violoncelos y contrabajos.

Fue estrenada en el Conservatorio de Música de Valencia un dos de junio de 1951, por la Orquesta de Valencia bajo la dirección del propio compositor.

Se estructura en cuatro tiempos: *Danza castellana*, *Danza valenciana*, *Danza catalana* y *Danza aragonesa*. Podemos considerarla como un claro ejemplo de *suite* en el sentido de composición que recoge las danzas, ritmos o aires propios de las diferentes regiones españolas, captando melodías y ritmos originales del folclore.

El estilo de la obra viene caracterizado por el uso de un lenguaje tonal tradicional, con un dominio del mismo que le llevará a realizar giros armónicos de gran belleza, llenos de originalidad, y a

¹⁸⁶ En dicha versión, que es la que recoge el catálogo de la SGAE, los tiempos se denominan: I. Castellana; II. Valenciana; III. Catalana; IV. Aragonesa.

utilizar distintos procedimientos contrapuntísticos, que otorgan a la obra una sensación de permanente fluidez sonora. Las melodías, acordes a dicha elección armónica, son regulares y claramente estructurables. La utilización de los timbres es de gran pureza, buscando en cada momento extraer las características de los diferentes instrumentos y combinaciones muy cuidadas. La textura predominante, dada la importancia que el compositor otorga a las líneas melódicas, es la melodía acompañada, si bien el compositor utiliza en determinados momentos detalles contrapuntísticos de gran maestría, como podrá observarse en el análisis pormenorizado de cada uno de los tiempos.

La **Danza castellana** es la primera de las piezas de la suite. Escrita en *tiempo de seguidilla* (marcando el compositor la indicación *metronómica* de negra igual a 138), la pieza se estructura en tres secciones: una primera en Do Mayor, que ocupa los 53 primeros compases; una segunda sección, de carácter *cantábile* y expresiva, en modalidad frigia sobre do, que nos lleva desde el compás 54 hasta el 86, donde tras volver a la tonalidad principal, un breve enlace de ocho compases nos conduce a la tercera sección, de carácter clásicamente reexpositivo.

I. Danza castellana

Tpo. de Seguidillas
Allegro (♩ = 138)

Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flautas (Flutes): 1 and 2 staves.
- Oboes: 1 and 2 staves.
- Clarinetos en Bb (Clarinets in Bb): 1 and 2 staves, marked "Con garbo".
- Fagotes (Bassoons): 1 and 2 staves.
- Trompas en Fa (F Horns): 1, 2, 3, and 4 staves.
- Trompetas (Trumpets): 1 and 2 staves.
- Trombones: 1 and 2 staves.
- Tuba: 1 staff.
- Timbales (Toms): 1 staff.
- Castañuelas (Castanets): 1 staff.
- Pandereta (Snare Drum): 1 staff.
- Caja (Cajón): 1 staff.
- Platos/Bombo (Cymbals/Drum): 1 staff, marked "(Seco)".
- Arpa (Harp): 1 staff, with markings "(Mi #, Si #)", "Sobresolo", and "(Mi natural)".
- Violines (Violins): I and II staves, marked "Con garbo".
- Violas: 1 staff, marked "Con garbo", "Pizz", and "Arco".
- Violoncellos (Cellos): 1 staff, marked "Pizz" and "Arco".
- Contrabajos (Double Basses): 1 staff, marked "Arco".

La primera sección viene determinada por dos temas: una primera melodía que servirá como estribillo –ocho primeros compases–:



Esta melodía, expuesta por los violines y los clarinetes, nos conduce, a través de cuatro compases –del 9 al 13- de puente, a la primera copla. En estos compases el compositor consigue aplacar el ímpetu de la primera frase reduciendo la colorista instrumentación del tema inicial, y preparando el ambiente sobre el que presentar la primera copla, a cargo de la trompeta, sobre un ligero acompañamiento de fagotes y cuerda:



Tras una rápida aparición del estribillo –compases 25 a 29-, el compositor repite nuevamente la copla, ahora con la trompa

reforzando a la trompeta solista. En un tratamiento que demuestra el gusto del compositor por la utilización de los timbres puros, una nueva aparición del estribillo, ahora a cargo del fagot 1º y del clarinete, de forma sucesiva, nos conducen a una nueva copla a cargo del oboe quien, en el compás 37 y sobre un diseño *ostinato* basado en la célula principal del estribillo, modula a Mi bemol Mayor, tonalidad alejada de la tónica principal (como veremos a lo largo de los diferentes análisis, estas modulaciones a tonos no vecinos, inesperadas en una armonía eminentemente clásica, se constituirán en una de las características del compositor).

Esta modulación no deja de ser un pasajero recurso para buscar nuevas sensaciones sobre un diseño ya conocido, pues rápidamente y a través de una cadencia muy clara nos conduce nuevamente al tono principal, como podemos observar en la conducción armónica de los instrumentos de cuerda:

The image shows a musical score for five string instruments: Violines I, Violines II, Viola, Vcllo, and Cb. (Cello). The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Vcllo parts are marked 'Arco' and 'f'. The Cb. part is marked 'f'. The score includes measures 42-48. The Violines I part has a measure number '42' above it. The score shows a cadence where the strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

La nueva aparición de la copla tendrá un sentido cadencial, dando por concluida esta primera sección, con la cita del motivo principal a cargo de violines I –compás 48-, violas –compás 50- y fagot –compás 52. El tema acaba en una cadencia auténtica con un

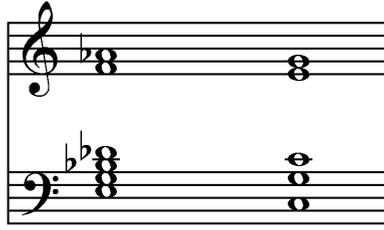
largo *ritardando* que apoya el sentido de finalización que el compositor pretende.

La segunda sección se nos plantea en torno a una lenta y melancólica melodía a cargo del corno inglés:

The image shows two staves of musical notation for an English Horn. The first staff starts at measure 54 with the tempo marking 'Lentamente (♩ = 52)' and a dynamic of 'mp Con espressione'. It features a melodic line with a fermata over the first measure and a second fermata over measures 56-57. The second staff starts at measure 63 with a dynamic of 'mp' and includes the instruction 'Poco rit. Cambia oboe'. It contains a triplet of eighth notes in measure 63 and a fermata over measures 64-65.

la cual se repite en el compás 69, a cargo ahora de flauta y fagot, sobre la base de la pedal de la cuerda. Dicha pedal tiene un marcado carácter modal, de influencia frigia.

La melodía concluye a través de una clara cadencia frigia a un momento de enlace donde el compositor, a través de la cita del estribillo de la primera sección armonizado en mi menor –compases 86 a 94- nos conduce a la tercera sección, reexpositiva. Dicha reexposición se mantiene de forma idéntica entre los compases 94 a 118 (siendo los mismos análogos a los compases 1 a 24, es decir, el primer estribillo y la primera copla), para acabar con una breve cita del motivo principal de la coda que aparece sucesivamente en el oboe, el clarinete, la trompa y el fagot, que desembocará en una breve conclusión con el siguiente enlace armónico: acorde de onceava menor sobre la medianta que resuelve en la tónica:



El segundo tiempo, la ***Danza valenciana*** se nos presenta como el tiempo más tranquilo y plácido de la suite. Está estructurada nuevamente en tres secciones: una primera sección en Sol Mayor, donde oboe y violines comparten protagonismo, y que abarca desde el compás 1 hasta el 37; una segunda *Adagio, molto liberamente*, donde un violonchelo solista recoge la melodía principal. Esta melodía, será repetida por el *tutti* orquestal de forma tremendamente lírica, para devolvernos, en el compás 68 a la reexposición de la primera sección.

La primera sección parte de un sencillo tema de carácter popular, expuesto por los violines en el compás 3. Posteriormente será repetido en el compás 15 por el oboe solista:



y más tarde por los violines (compás 23). La melodía aparece siempre sobre un *ostinato* suave, sutil y tranquilo. Un pequeño motivo, derivado del principal, que aparece como nexo (presentado por el corno inglés en el compás 7 y 13), servirá para concluir la sección, presentado ahora por la trompa 1ª (compás 33) y fagot (compás 35):

(corno inglés)



La segunda parte de la danza podemos entenderla como una copla a cargo del violonchelo solista, el cual, sobre pedal de dominante de la tonalidad principal, presenta, en un *tempo* sensiblemente menor, la siguiente melodía desde el compás 37

hasta el 47, mientras la flauta 1ª recuerda la cabeza del tema principal:

Adagio, molto liberamente ♩ = 66
Con expresión

3 1º Solo

Arco 37

Arco p.

42

Intenso

Los compases 47 a 54 suponen una transición hasta la repetición en *forte*, por el *tutti* orquestal, del tema expuesto por el violonchelo. En dicha transición el compositor superpone diseños del motivo principal (como las intervenciones de violín 2º y violonchelos en el compás 47, en movimiento contrario):

II A tempo Pizz.

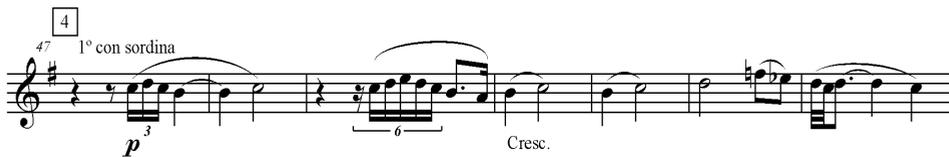
Vla. Pizz.

Vc. Tutti

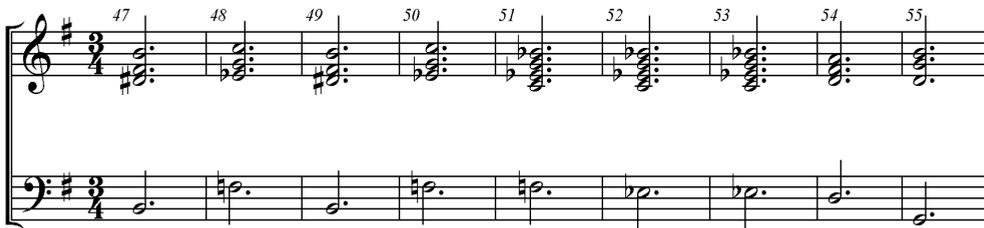
con la cabeza del motivo principal de la segunda sección, a cargo del oboe 1º y clarinete 1º, y de la trompa solista, igualmente en movimiento contrario:



mientras la trompeta primera con sordina presenta un tema de marcado carácter español, con claras reminiscencias a Falla:



Dicha superposición motivica se desarrolla sobre una base armónica que podemos sintetizar en el siguiente enlace de acordes:



Esta progresión armónica es un claro ejemplo de la densidad armónica que caracteriza la que hemos denominado etapa sinfónica: el compositor no elude enlaces de acordes alterados, con profusión

de enarmonías y cromatismos, en un lenguaje armónico rico, dentro de unos parámetros armónicos clásicos.

La tensión que se va creando con los procedimientos contrapuntísticos, armónicos y agogicodinámicos se resolverá en la repetición de la copla en el compás 54. El compositor amplifica la copla hasta el compás 61, momento de clímax del tiempo. A partir de este punto, y en un brusco giro de carácter y dinámica, el compositor plantea una nueva transición que nos devolverá a la primera sección.

61 62 63 64 65

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*
Cambio a Corno Inglés

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Hn. 1 *p*

Hn. 3 *p*

Hn. 4 *p*

B♭ Tpt. 1 *p*

B♭ Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Tuba *p*

Timb.

Trgl.

Platón/ Bombo

Cel. 1 *p*

Cel. 2 *p*

Hrp. *p*
Crescendo

Vla. 1 *p*

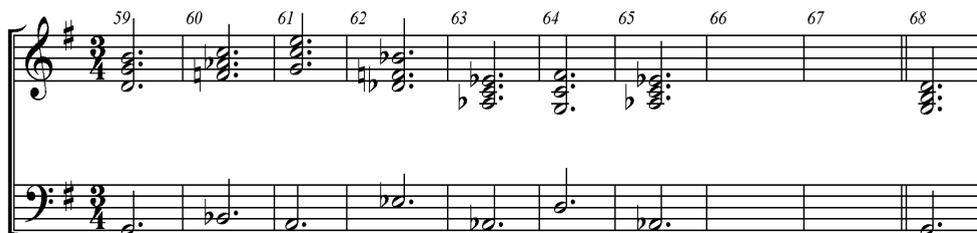
Vla. 2 *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

6 Tempo I

En este enlace podemos ver las características armonías del compositor, en las que, utilizando acordes convencionales, consigue un efecto de imprevisibilidad armónica:



The image shows a musical score snippet for measures 59 to 68. The music is in 3/4 time and G major. The right hand (treble clef) features complex, often dissonant chordal textures, while the left hand (bass clef) plays a simple, rhythmic bass line. The measures are numbered 59 through 68. An arrow points to the right below the score, indicating the continuation of the piece.

En el compás 68 comienza una reexposición de los materiales melódicos de la primera sección: los violines primeros retoman el tema para que mas tarde la flauta (compás 82) presente la melodía por última vez, en claro sentido cadencial, sobre una pedal de dominante del violonchelo y un sutil acompañamiento arpegiado de arpa y celesta. Una última cita de la copla del violonchelo servirá de conclusión al tiempo, que resolverá delicadamente sobre la tónica.

La **Danza catalana**, tercera de la suite, se nos presenta como una danza de estructura igualmente ternaria. La primera sección abarca desde el primer compás hasta el 93, en ritmo presto y con una melodía basada en escala de tonos enteros, como se mostrará mas adelante. La segunda parte, *Larghetto*, abarca desde el compás 94 hasta el 119. Presenta una melodía *cantabile* de esencia popular. La tercera sección, nuevamente reexpositiva, se plantea, tras un enlace (compases 120 a 131), como un *da capo* que nos conducirá al final, en el compás 94.

La primera sección presenta un tema auténticamente vertiginoso a cargo de la flauta y el flautín:

El tema es repetido por los clarinetes y violines (compases 11 a 21), quienes, con una pequeña variación nos conducirán a una nueva repetición del tema, con claros contrastes dinámicos y tímbricos (compases 21 a 36: a la primera semifrase en fuerte del *tutti* orquestal, responde en *piano* flauta, oboe y clarinete solistas). Por cuarta vez presenta la cuerda, enriquecida con el timbre de celesta y arpa, el tema, el cual será resuelto a través de uno de los recursos más utilizados por el compositor: *el ostinato cadencial*¹⁸⁷. Podemos entender como tal una cadencia sobre un grado no previsible de la tonalidad en que nos encontramos, que en progresivo *crescendo* sobre un diseño *ostinato*, nos conduce a una interrupción brusca en el momento de máxima intensidad. Éste *ostinato cadencial* suele ir seguido por un momento de máxima calma. El recurso podemos ejemplificarlo a través del siguiente pasaje del viento madera (compases 45 a 56):

¹⁸⁷ Dicho recurso lo encontramos en múltiples momentos de su obra, como en la *Obertura* de la suite para banda sinfónica *A la lluna de Valencia*; en el poema sinfónico para banda *Mare Nostrum* (sección anterior al número 10 de ensayo), o en el *Ballet de Alfonso XIII* (primer tiempo de la suite sinfónica para banda *Ballets*).

Un puente basado en el segundo motivo del tema principal nos transporta a una última cita del tema principal (compás 77) la cual concluirá la sección (compases 91 a 93), similar a la de la *Danza Castellana*:

La segunda sección comienza, en un tiempo *Larghetto*, con una melodía en Re bemol Mayor a cargo del corno inglés y el clarinete, en clásica disposición de terceras y sextas sobre pedal de tónica a cargo de los violonchelos:

7 **Larghetto** ♩ = 66

94 Cambia a Corno Inglés

p

99 Cambia a Oboe

El tema, tras un pequeño enlace de las violas (anacrusa del compás 104) es repetido por los violines, en su primera semifrase (cuatro primeros compases), para ser respondido por el viento madera (anacrusa del compás 110). Una semicadencia será el punto en que el compositor nos devolverá a la primera sección, a través de un puente (compases 120 a 132), ya en el *tempo primo*. El enlace se organiza en torno a la nota do bemol, la cual se convertirá en la sensible de la dominante de la tonalidad principal, Fa Mayor. En el final de este enlace es reseñable el cromatismo que el compositor elabora con el diseño principal, que nos llevará a la tonalidad inicial:

La tercera sección resulta una repetición textual de la primera.

La **Danza aragonesa**, última pieza de la suite, se presenta como una jota en Sol Mayor. Formalmente coincide en su estructuración ternaria, abarcando la primera sección desde el comienzo de la pieza hasta el compás 47, presentándonos una primera copla desde el compás 48 hasta el 59. Vuelve el diseño de jota hasta un nuevo *ostinato cadencial*, que se interrumpe bruscamente dando paso a una nueva aparición de la copla, ahora interpretada por las flautas y el fagot, en la que será una de las combinaciones *tímblicas* preferidas por el compositor. Dicha copla nos llevará nuevamente a la jota (compás 88), para, ya de forma definitiva, conducirnos a una coda (compás 100) que servirá de colofón a toda la suite.

Melódicamente, el estribillo (1ª sección) parte de un motivo muy sencillo que aparece en dos disposiciones diferentes, primero presentado por el fagot:

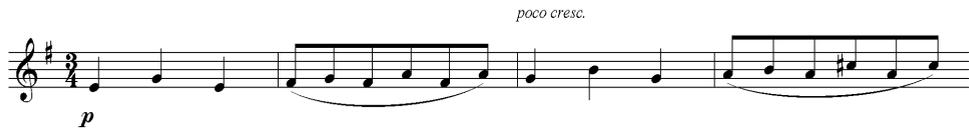


y posteriormente por el oboe:



Este diseño, protagonista en todo el tiempo, aparece progresivamente en diversos instrumentos, a lo largo de los primeros

18 primeros compases conformando una introducción. Dicha introducción concluye en un *ostinato cadencial* sobre la dominante. El tema se retoma en el compás 19, en lo que podemos considerar propiamente como la exposición. Dicha exposición presenta un nuevo motivo melódico (compás 31) que servirá para dar variedad a la sección, y que viene presentado por los violines:



El compositor introducirá elementos armónicamente discordantes, que podemos considerar como humorísticos por el efecto sonoro producido, como el motivo del fagot 2º en el compás 20:

Dichos efectos *politonales* serán utilizados habitualmente a lo largo de sus obras, como se verá a lo largo de los sucesivos ejemplos. No obstante, no tendrán una intencionalidad de búsqueda de politonalidad, en un sentido clásico del término, sino pretenderán causar un efecto de sorpresa sonora¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Estos efectos serán en ocasiones buscados igualmente a través de combinaciones *tímbricas*, o de acentuaciones irregulares y sorpresivas.

El tema se repite (compás 27) para, tras una breve dilatación, realizar una semicadencia que dará paso a la copla (2ª sección). Esta será expuesta en un dúo de clarinetes:

The image shows a musical score for two clarinets in D major, 6/8 time. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some notes tied across measures. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the passage with a final cadence.

Una nueva intervención de los fagotes, nos devolverá al estribillo (anacrusa del compás 59 a 76), el cual, en un momento de gran inestabilidad armónica, y a través de un nuevo *ostinato* suspensivo, nos conducirá de nuevo a la copla. Dicha inestabilidad la conseguirá a través de un largo cromatismo ascendente, que va estrechando su ritmo armónico hasta llegar al citado *ostinato* suspensivo (compases 75 y 76), como bien puede ilustrarnos el siguiente pasaje del violonchelo:

67 Cresc.

6 Súbito 73 Crescendo molte e accel. p ff Rit e pesante

La tensión acumulada se interrumpe bruscamente dando lugar a una nueva aparición de la copla, a cargo de las flautas y el fagot. Pese a ser esta copla sensiblemente más corta que la anterior, el diseño melódico principal será repetido por la cuerda (compás 81), para llegar nuevamente al tema del estribillo, nuevamente iniciado por el fagot. En un pasaje exactamente igual a la primera copla (compases 88 a 97), una pequeña variación en la resolución del tema nos conduce a la coda de la pieza, que podemos dividir en dos secciones: cuatro compases en que el viento madera citan por última vez el motivo del estribillo, y la sección final conclusiva, que a modo de cluster progresivo encadena los siguientes acordes, para resolver en la tónica, como podemos ver en la sección de cuerda:

The image displays a musical score for a film score, likely by Miguel Asín Arbó. The score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Piano (Apa), and the bottom five staves are for the string section (Vlns. I and II, Vla., Vc., and Cb.).

Key features of the score:

- Staff 1 (Apa):** Features a melodic line with dynamic markings *ff* and *fff*. A performance instruction "Glasgow" is written above the staff with a curved line indicating a specific articulation.
- Staff 2 (Vlns. I):** Includes dynamic markings *p*, *mp*, and *ff*. A performance instruction "Rizz" is present.
- Staff 3 (Vlns. II):** Includes dynamic markings *mp* and *ff*. A performance instruction "Rizz" is present.
- Staff 4 (Vla.):** Includes dynamic markings *mp* and *ff*. A performance instruction "Rizz" is present.
- Staff 5 (Vc.):** Includes dynamic markings *mp* and *ff*. A performance instruction "Rizz" is present.
- Staff 6 (Cb.):** Includes dynamic markings *pp* and *ff*. A performance instruction "Rizz" is present.

Other markings:

- A vocal line is indicated by a dashed line with the note *8^{va}* and the syllables "Aé Do, Ré, Mi, Fa#, Sol, La, Si".
- Dynamic markings *pp* and *ff* are used throughout the string parts.
- The performance instruction "Rizz" appears multiple times in the string parts.

II.2.2. Música vocal: *Seis canciones españolas sobre textos de Antonio Machado.*

Las *Seis canciones españolas* sobre textos de Antonio Machado suponen un hito en la vida del compositor, al conseguir con ellas el Premio Nacional de Música del año 1950. Miguel Asíns Arbó se había destacado desde un principio como un compositor orientado hacia la canción (como su posterior trayectoria reafirmaría), y en este género sería en el que conseguiría la que es sin duda una de sus obras cumbre, con la que se consolidó en el mundo de los compositores clásicos españoles. Para ello elige una selección de poemas de Antonio Machado: I: *¡Verdes jardinillos!*, de *Soledades*, (1899-1907); II: *Caminante*, de *Campos de Castilla* (1907-1917); III: *Hay fiesta en el pardo verde*, de *Nuevas Canciones* (1917-1930); IV: *¿Mi amor...?*, de *Camino*; V. *Canta, canta en claro rimo*, de *Nuevas Canciones* (1917-1930); VI: *Mientras danzáis en corro*, de *Nuevas Canciones* (1917-1930).

En estas canciones podemos advertir la mano de un joven compositor con gran destreza técnica. Sus procesos armónicos son osados para la época y el contexto en el que nos encontramos, pero sobre todo, el compositor logra plasmar, *visualizar*, el contenido semántico del texto.

La primera canción *¡Verdes jardinillos!*, contiene el siguiente texto:

*¡Verdes jardinillos,
claras plazoletas,*

*fuelle verdinosa
donde el agua clara
donde el agua sueña,
donde el agua muda
resbala en la piedra!...*

*Las hojas de un verde
mustio, casi negras
de la acacia, el viento
de septiembre besa,
y se lleva algunas
amarillas, secas,
jugando, entre el polvo
blanco de la tierra.*

*Linda doncellita
que el cántaro llenas
de agua transparente,
tú, al verme, no llevas
a los negros bucles
de tu cabellera
distráidamente,
la mano morena,
ni, luego, en el limpio
cristal te contemplas...*

*Tú miras el aire
de la tarde bella,
mientras de agua clara
el cántaro llenas.*

El compositor plantea una canción en torno a un diseño melódico principal instrumental (Tema A) que dará cohesión a la canción:



Es destacable como el compositor oscila en la armonización del tema entre conceptos tonales y modales: la pieza sonará por momentos en sol menor –entendiendo el diseño de la mano izquierda como una pedal de dominante-, por momentos en re mixolidio.

Tras cuatro compases de introducción, el diseño A nos conducirá a la primera estrofa, sobre una melodía de esencia popular:

16 *mf e semplice* *poco cresc.*

¡Ver-des jar-di - ni - llos, cla-ras pla-zo - le - tas, fuen-te ver-di - no - sa don-deel

22 a-gua sue - ña don-deel a-gua mu - da res-ba-la en la pic - dra!

Dicha melodía, construida sobre un *ostinato* centrado en la nota sol, nos conducirá directamente a la segunda estrofa, con una melodía derivada de la anterior:

28 *sento*
Las ho-jas de un ver-de mus-tio ca-si ne-gras de laa-ca - cia el

34
vien - to de sep - tiem-bre be - sa, y se lle-vaal - gu-nas a - ma - ri - llas, se-cas, —

39 *poco cresc.*
p a - ma - ri - llas, se-cas, ju-gan-do en-treel pol-vo blan-co de la tie - rra

En esta segunda estrofa, la pedal se producirá ahora entre mi-si, es decir, la relativa menor de la tonalidad principal. Tras esta segunda estrofa, nuevamente reaparecerá el tema instrumental A, en mi (la pedal de la mano izquierda es sobre su dominante). Dicha sección desemboca en el compás 52, donde dicha melodía se ve armonizada en una interesante sección politonal:

52 *sf* *ma cresc.*

56 *Lea. sf* *Lea. sigue cresc.*

Constituye este momento el de máxima tensión en la construcción de la pieza, lo cual consigue a través de elementos dinámicos y armónicos.

Tras dicha tensión, la tercera estrofa, nos presenta un tema melódico nuevo totalmente contrastante, con un carácter romántico y expresivo, que se presenta sobre el tema instrumental A:

60 *Andante tranquillo* (♩ = 80) *mp* Lin-da don-ce-li-ta que el can-ta-ro llo-nas de a-gua trans-pa-ren-te, tú, al ver-me, no lle-vas

65 *mp appassionato* a los ne-gros bu-cles de tu ca-be-le-ra — dis-tra-i-da-men-te — la ma-no mo-

70 re - na, ni, lue - go. — en el lim-pio cris - tal te con-tem-plas — *p e rallentando*

Poco a poco el diseño instrumental A irá disipándose y creando un diseño polirítmico típicamente romántico.

Tras el tema, y una pequeña transición rítmica en el piano (compases 71 y 72), la cuarta estrofa se presenta reexpositivamente, aprovechando la melodía de la primera estrofa. Ésta concluirá de nuevo en una breve coda que podemos dividir en dos partes: una primera, similar a la introducción, y una conclusión arpegiada (compases 92 y 93).

Seis canciones españolas

I. Verdes Jardinillos

Textos: Antonio Machado

Música: Miguel Asíns Arbó

Allegretto moderato (♩ = 184)

Canto

Piano

pp

p

p

7

13

mf e semplice

p e legato

¡Verdes jar-di - ni - llos, cla-ras pla-zo-

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

2

Seis Canciones españolas / I. Verdes jardinillos

19 *poco cresc.* *decresc.*

le - tas, fuen-te ver-di - no - sa don-deel a - gua sue - ña — don-deel

poco cresc. *decresc.*

24

a - gua mu - da — res-ba-la en la pic - dra! — Las

29 *sentido*

ho - jas deun ver-de mus - tio ca - si ne-gras de laa-ca - cia — el

mp

sf *Λeo* * *sf* *Λeo*

34

vien - to de sep - tiem-bre be - sa, — y se lle-vaal - gu - nas a - ma - ri - llas, se-cas, —

p

* *p*

Seis Canciones españolas / I. Verdes jardinillos

3

39 *poco cresc.*

a - ma - ri - llas, se - cas, ju - gan - do en - tre el pol - vo blan - co de la

poco cresc.

44

tie - rra

dim.

50

sf *sf ma cresc.*

Leo. *

55

sf *sigue cresc.*

Leo. *

4

Seis Canciones españolas / I. Verdes jardinillos

Andante tranquilo (♩ = 80)

59

mp Lin - da don - ce - lli - ta que el can - ta - ro lle - nas de

pp *subito*

Reo. *

62

mp appassionato

a - gua trans - pa - ren - te, tú, al ver - me, no lle - vas

mp e sempre legato

Reo. *

65

a los ne - gros bu - cles de tu ca - be - lle - ra

dim. poco a poco

68

dim.

dis - tra - i - da - men - te la ma - no mo - re - na, ni,

Reo. *

Seis Canciones españolas / I. Verdes jardinillos

5

71 *p e rallentando* **Tempo 1º**

lue - go, en el lim-pio cris - tal te con-tem-plas

74 *mf come prima* *poco cresc.*

Tu mi-ras al ai - re de la tar-de be - lla Tu mi-ras al

80 *decresc.*

ai - re de la tar - de be - lla, mien-tras dea - gua cla - ra el

85 *rit. poco a poco e perendosi*

cán - ta - ro lle - nas

6 Seis Canciones españolas / I. Verdes jardinillos

90

pp *p* *pp*

2. *Caminante*, de *Campos de Castilla* (1907-1917).

En la segunda de las canciones, el compositor recrea un ambiente estático y angustioso, mediante la utilización de un ostinato rítmico a cargo del piano, basado en una serie de disonantes acordes, los cuales aumentan el sentido del texto. Estructurada en tres secciones, las mismas se configuran en torno a una melodía principal que expone la primera estrofa:

15

f Ca - mi - nan - te, _____ son tus hue - llas el ca - mi - noy na - da mas; _____ ca - mi -

22

nan - te nohay ca - mi - no se ha - ce ca - mi - no al an - dar. _____

La primera sección (compases 1 a 27) se plantea sobre una compleja progresión armónica, en la que cromatismos y enarmonías

crean una tensión incrementada por una larga pedal de tónica, al estilo del mejor Rachmaninov¹⁸⁹:

The image shows a musical score for Piano, marked "Lento e sostenuto" with a tempo of 56 beats per minute. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and features a long tonic pedal point in the bass clef, indicated by a vertical line with the word "Ped." written vertically. The right hand plays a series of chords that change over time, creating a sense of tension. The second system continues this pattern, with the dynamic increasing to *f* (forte) towards the end. The score is annotated with "crescendo poco a poco" and includes various musical notations such as slurs and dynamic markings.

Tras la exposición de la melodía principal, un enlace basado en la misma, construido con arcaizantes movimientos paralelos, nos conduce a la segunda sección. Ésta, basada sobre el mismo tema melódico, nos presenta la segunda estrofa:

*Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.*

¹⁸⁹ Dicho ostinato recuerda el del comienzo del *Segundo Concierto para piano y orquesta* (1901), del compositor ruso.

33 *doloroso*
mp Ca-mi - nan - te Al an - dar se hace ca - mi - no yal vol - ver la vis-taa-

42 *p* *iA* 3 - - - y! se ve la sen - da se ve la

49 sen-da que nun - ca que nun-ca se ha de vol - ver a pi *f* sar

Respecto a la primera, esta sección resulta contrastante, gracias a la armonía, de carácter impresionista, elaborada como una sucesión de acordes de séptima sobre un movimiento descendente del bajo que nos lleva por las notas la (compases 34 a 41), sol (compases 42 a 45), y fa sostenido (dominante de la tónica, desde el compás 46), sobre la que recreará la primera sección (compás 58). La tranquilidad y sosiego sólo se verán alteradas por las citas del tema inicial (compases 34 y 38), en la mano izquierda del piano, que recordarán la dramática certeza del poema musicalizado.

Los últimos dos versos repetidos serán los protagonistas de una reexposición que nos devuelve al ambiente inicial, sombrío y lúgubre:

*Caminante no hay camino,
 sino estelas en la mar.*

37
Ca-mi - nan - te, _____ nohay ca - mi-no si noes - te - las en la mar _____ ca - mi -

64
nan - te nohay ca - mi - no, no hay si noes - te - las en la mar.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff starts at measure 37 and contains the lyrics 'Ca-mi - nan - te, _____ nohay ca - mi-no si noes - te - las en la mar _____ ca - mi -'. The second staff starts at measure 64 and contains the lyrics 'nan - te nohay ca - mi - no, no hay si noes - te - las en la mar.' The music consists of quarter and eighth notes with some rests.

Una coda final, similar a la introducción, sirve de epílogo. En ella el autor introduce determinados elementos de los ya citados con anterioridad por el propio compositor al intentar definir su estilo: (...) *Queda mucho por decir todavía dentro de los lenguajes impresionistas duodécuple, politonal, etc...*

Seis canciones españolas

II. Caminante

Textos: Antonio Machado
Música: Miguel Asins Arbó

Lento e sostenuto (♩ = 56)

Canto

Piano

pp

crescendo poco a poco

f Ca - mi - nan - te, son tus hue-llas el ca - mi-noy na - da

f

pp

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

2 Seis Canciones españolas / II. Caminante

20

mas; ca-mi - nan-te no hay ca-mi - no se ha - ce ca - mi-no al an -

26

dar. *mp* Ca-mi-

34 *doloroso*

nan - te Al an - dar se ha-ce ca - mi - no

40

yal vol - ver la vis-taa - trás ¡A³ - - - y! se ve la

Seis Canciones españolas / II. Caminante

46
sen - da _____ se ve la sen - da que nun - ca _____ que nun - ca

52
seha de vol - ver a pi - sar _____ Ca - mi -

58
nan - te, _____ nohay ca - mi - no si noes - te - las en la mar _____

63
ca - mi - nan - te nohay ca - mi - no, no hay si noes - te - las en la

The score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. There are several fermatas and a triplet in the piano part. The lyrics are in Spanish and describe a journey.

4 Seis Canciones españolas / II. Caminante

68 mar.

74 *dim.* *pp*

83 *Lea.* *N*

90 *dim. e poco rit.* *ppp*

3. *Hay fiesta en el pardo verde*, de *Nuevas canciones* (1917-1930)

La tercera pieza del ciclo contrasta con la anterior por su campestre alegría y ambiente bucólico derivado del propio texto. Escrita en ritmo binario e indicación agógica de *Andantino grazioso*, está estructurada en tres partes: una primera sección que abarca los primeros 48 compases, centrada en la tonalidad de sol menor (aunque con todas las fluctuaciones armónicas que más adelante se indicarán), y que presenta el siguiente texto:

*Hay fiesta en el prado verse
-pífano y tambor-
Con su cayado florido
y abarcas de oro vino un pastor.*

*Del monte bajé,
sólo por bailar con ella;
al monte me tomaré.*

Una segunda sección en mi menor (desde el compás 49 hasta la reexposición, en el compás 88), contrasta con la primera presentando el siguiente texto:

*En los árboles del huerto
hay un ruiseñor,
canta de noche y de día,
canta a la luna y al sol.*

*Ronco de cantar;
al huerto vendrá la niña
y una rosa cortará.*

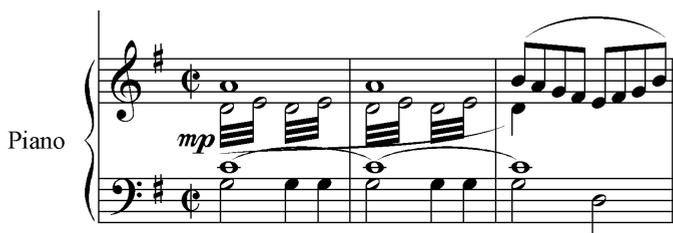
La tercera sección, de carácter reexpositivo en lo melódico y armónico, presenta el siguiente texto:

*Entre las negras encinas
hay una fuente de piedra,
y un cantarillo de barro
que nunca se llena.*

*Del monte bajé,
sólo por bailar con ella;
al monte me tornaré.¹⁹⁰*

*Por el encinar,
con una blanca luna,
ella volverá.¹⁹¹*

La primera sección se introduce con un tema instrumental, el cual imita los ritmos y diseños melódicos propios de la música asturiana:



Dicho diseño, basado sobre una pedal armónico-rítmica, fluctúa entre la tónica y la dominante, con una armonización en la que destacan por momentos los intervalos de cuarta sobre los de tercera (p. ej. compás 11) en la formación de acordes, si bien nunca

¹⁹⁰ Igual al segundo párrafo.

¹⁹¹ Repite el último verso.

pierde el sentido de centro tonal. Dicha indefinición armónica se resuelve en el compás 17 con la entrada de la primera estrofa vocal, a la que llamaremos a1:

16

Hay fiestas en el prado verde pifano y tambor

(la cual es resuelta por el piano -compases 22 a 26-).

Tras a1, un nuevo diseño aparece sobre la dominante (a2):

27 *mf e semplice* *mp*

Con su cayado florido y abarcas de oro vino un pastor ¡Ah!

el cual se superpone a una cita pianística de a1 (compás 30).

Finalmente, un nuevo diseño a3 concluirá la sección, reutilizando en la coda elementos melódicos de a1, en lo que es la cadencia mas clara de la sección sobre la tónica:

35

Del monte bajé, solo por bailar con ella;

42

al monte me tornaré

Es destacable cómo esta tercera sección es tratada en forma canónica (canon inferior a la cuarta), desde el compás 34 hasta el 43.

La segunda sección, igualmente tripartita, nos lleva del compás 49 al 88, partiendo ahora de un primer diseño armonizado en el tono de la relativa del principal:

49
En los ár - bo - les del huer - to hay un rui - se - ñor; _____

55
can - ta de no - chey de di - a can - ta la lu - nay el sol _____

61
_____ ¡Ah! _____ ¡Ah! ⁶ _____ ¡Ah! _____

que nos conducirá a una sección cadencial de carácter melismático, sobre una pedal de subdominante (compases 65 y 66). La tercera parte presenta nuevamente el tema introductorio de la primera sección, ahora en mi b mayor, sobre el que el presenta un nuevo diseño, que denominaremos b2:

73
Ron - co de can - tar _____ al huer - to ven -

77
drá la ni - ña yu - na ro - sa cor - ta - rá _____

Dicho motivo será tratado, tras el diseño introductorio, a modo de canon a la 3ª menor, por la voz y el piano, sobre una progresión de quintas que nos conducen a fa menor (compases 76 a 86). En el aspecto melódico, el compositor anticipará el diseño principal de la primera sección, a1, que aparecerá sin la cita de la conocida introducción instrumental, en el compás 88, con la indicación de *Tempo primo*. Dicha reexposición conllevará la aparición de a1 en el piano (compás 88), y a2 (compás 95). Podemos observar la semejanza de la reexposición comparando la sucesión musical desde la anacrusa del compás 17 con la anacrusa del compás 89: salvo pequeñas modificaciones rítmicas debido a la adaptación del texto, y distintos giros armónicos sobre una misma *macroestructura*, el compositor realiza un discurso análogo, aunque con un deliberado intento de evitar la pura repetición, que nos conducirá a la coda.

Ésta, reutilizando el diseño introductorio ahora sobre mi menor, nos conduce a una cadencia sobre la tónica. El compositor crea un nuevo diseño melódico derivado de a2:

119 *mezza voce*

Por el en - ci - nar con - la blan - ca lu - na e - lla vol - ve -

124 *rit.*

rá e - lla vol - ve - rá

Seis canciones españolas

III. Hay fiesta en el prado verde

Textos: Antonio Machado
Música: Miguel Asins Arbó

Andantino grazioso (♩ = 100)

Canto

Piano

mp

6

11

Hay

gva

Rev.

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

2

Seis Canciones españolas / III. Hay fiesta en el prado verde

17

fies-ta en el pra - do ver - de pi-fa-noy tam - bor

25

*mf e semplice**mp*

Con su ca - ya - do flo - ri - do y a - bar-cas deo-ro

32

vi - noun pas - tor ¡Ah! Del mon-te ba - jé,

38

so-lo por bai - lar con e - lla; al mon - te me

Seis Canciones españolas / III. Hay fiesta en el prado verde

44

tor - na - ré _____ En los ár-bo-les del

51

huer - to hay un rui-se - ñor, _____ can - ta de no-chey de di - a

58

can - taa la lu - nay el sol _____ ¡Ah!

poco cresc.

63

¡Ah! _____ ¡Ah! _____

poco affret.

4 Seis Canciones españolas / III. Hay fiesta en el prado verde

66

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

70 **Tempo ma un poco meno mosso**

Ron-co de can - tar

75

al huer - to ven - drá la ni - ña yu - na ro - sa

80

cor - ta - rá

Seis Canciones españolas / III. Hay fiesta en el prado verde

86 *rit.* **Tempo I°** *mf* En - tre las

92 ne - gras en - ci - nas — hay u - na fuen - te de pie -

98 dra yun can - ta - ri - llo de ba - rro ¡Ay! que nun - ca se

104 lle - - - na — ¡Ah! — Del mon - te ba - *con alegría*

6

Seis Canciones españolas / III. Hay fiesta en el prado verde

109

je, so-lo por bai-lar con e-lla; al

p

This system contains measures 109 to 114. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#). The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) and various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

115

mon-te me tor-na-ré

poco rit. *Poco meno mosso*

poco rit. *p*

This system contains measures 115 to 118. It includes tempo markings *poco rit.* and *Poco meno mosso*. The piano part features a dynamic marking of *p* and includes a section with sixteenth-note patterns in the right hand.

119

Por el en-ci-nar con-la blan-ca lu-na e-lla vol-ve-

mezza voce

This system contains measures 119 to 123. It features the instruction *mezza voce*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

124

rá e-lla vol-ve-rá

rit. poco a poco hasta el final *rit.*

This system contains measures 124 to 128. It includes the instruction *rit. poco a poco hasta el final* and *rit.*. The piano part concludes with a final cadence, including a double bar line and repeat signs.

4. *¿Mi amor...?*, del *Camino*

La cuarta canción es una de las más emblemáticas del ciclo en cuanto a la demostración de los elementos utilizados por el compositor en esta fase creadora. En ella podemos comprobar la exploración de sonoridades que el compositor realiza, sobre todo con el uso de recursos politoniales, sin abandonar soluciones constructivas muy tradicionales.

Si bien la pieza viene estructurada en tres secciones principales, la primera se nos revela como una introducción en la que la voz, con grandes exigencias técnicas y expresivas enuncia la primera estrofa:

*¿Mi amor...?, ¿recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,
lánguidos, amarillos
que hay en el cauce seco...?*

Largo, con espressione (♩ = 52)
molto espressivo, quasi a piacere

f ¿Mia-mor?... ¿Re - cuer-das, di - me a - que - llos jun - cos tier - nos

lán - gui - dos ya - ma - ri - llos quehay en el cau - ce se - co

Tras dicha introducción, cuya centro tonal no queda definido, y a través de una sutil imitación de la parte final de la

melodía, el piano, a través de un pequeño puente nos conduce a la segunda sección:

5

p
ma sonoro

sf * *sf* *

Poco affrett. e cres.

8

8va

p subito

La reaparición del tema principal a cargo ahora del piano, sobre un acompañamiento claramente raveliano –el cual recuerda determinados momentos de la *Pavana para una infanta difunta*, obra que el compositor conocía perfectamente, pues la había transcrito e instrumentado para banda en 1949, probablemente de forma paralela a la gestación de estas canciones-, dará paso a una progresión melódica sobre la que transcurre prácticamente toda la canción. Dicho modelo:



servirá para desarrollar una progresión trufada de enarmonías y cromatismos, de claro tinte impresionista, mediante el cual el compositor conseguirá momentos de gran lirismo y dramatismo, acordes al poema:

*¿ Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo...?*

La progresión culmina en el compás 28 con la reaparición del tema principal. Tras dicho momento culminante, *apassionato*, la canción irá perdiendo intensidad y tensión, hasta llegar a un reposo formado por una tercera mayor sobre Do, quizá fría como *una fuente helada...*

36

so-bre-u - na fuen - te he - la - da

p *pp* *ppp* *pppp*

L *Ad.* *

Seis canciones españolas

IV. ¿Mi amor?...

Textos: Antonio Machado
Música: Miguel Asíns Arbó

Largo, con espressione (♩ = 52)
molto espressivo, quasi a piacere

Canto

¿Mia-mor?... ¿Re - cuer-das, di-me a - que-llos jun-cos tier-nos

Piano

4

lán-gui-dos — ya-ma-ri-llos que hay en el cau-ce se-co —

p
ma sonoro

7

(♩ = ♩)

Poco affrett. e cres. **Poco piu mosso** ♩ = 60

sva-

p subito tranquillo

Rea. sf *

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

2

Seis Canciones españolas / IV. ¿Mi amor?...

10

Musical score for measures 2-10. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a G4 note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand. The tempo marking *loco* is indicated above the vocal line. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

14

Musical score for measures 11-14. The vocal line enters with the lyrics "¿Re-cuer - das la a - ma - po - la". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The dynamic marking *mf* is present. The system concludes with three fermatas over the piano accompaniment.

18

Musical score for measures 15-18. The vocal line continues with the lyrics "que cal-ci-nóel ve - ra - no, la a - ma - po - la mar - chi - ta,". The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern. The system concludes with three fermatas over the piano accompaniment.

21

Musical score for measures 19-21. The vocal line continues with the lyrics "ne - gro cres-pón del cam - po?...". The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern. The dynamic marking *mp e sempre affrett.* is present. The system concludes with a fermata over the piano accompaniment.

Seis Canciones españolas / IV. ¿Mi amor?...

24

27 *f* *passionato*

Te a-cuer-das del sol yer-to

30 yhu-mil - de en la ma-ña - na que bri - lla

33 *dim.*

y tiem-bla ro - to que bri - lla y tiem-bla ro - to

dim.

36

so-bre - na fuen - te he - la da

p *pp* *ppp* *pppp*

And.

5. *Canta, canta en claro rimo*, de *Nuevas Canciones* (1917-1930)

Si bien es la más breve del ciclo, el compositor muestra una gran sensibilidad en el tratamiento del texto. Concebida como una nana, la pieza se construye sobre un delicado ostinato cuyo ritmo mece toda la canción:

p *sigue*

Una melodía de claro influjo popular aparece sobre dicha base, transmitiendo una sensación de inmovilidad y quietud que impregnará toda la canción:

5 *dolce ed espressivo*



Canta canta en claro ri-mo el almendro en verde rama y el doble sau-ce del ri - o

El modo frigido sobre el que estructurará toda la pieza enfatiza más el carácter popular de la pieza, pudiendo asimilarla al ambiente de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla (en particular su Nana).

Tras exponer las dos primeras estrofas sobre la melodía y la base pianística, es ahora el piano quien nos plantea el tema (compás 19). Éste reaparecerá en el compás 23, libre ya del ostinato, aunque con constantes recuerdos del tema a cargo del piano, enunciándonos las dos siguientes estrofas:

*De los perales del huerto
la blanca flor, la rosada
flor del melocotonero.*

*Y este olor
que arranca el viento mojado
a los habares en flor.*

Una breve coda pianística, citando el tema, servirá para cerrar esta deliciosa pieza.

35



Seis canciones españolas

V. Canta canta en claro rimo

Textos: Antonio Machado
Música: Miguel Asíns Arbó

Larghetto

Canto

Piano

5 *dolce ed espressivo*

Can-ta can-taen cla-ro ri-mo el al-men-droen ver-de ra-ma yel do-ble

sigue

9 *And.* *

sau-ce del ri-o Can-ta de la par-daen-ci-na

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

2
14

Seis Canciones españolas / V. Canta canta en claro rimo

la ra - ma que el ha - cha cor - tay la flor que na - die mi - ra.

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in a single treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

18

This system contains the second two staves of music. The piano accompaniment features a melodic line in the bass clef starting at measure 18. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are asterisks (*) and a 'Rec.' marking below the piano part.

23

De los pe - ra - les del huer - to la blan - ca flor³

This system contains the third two staves of music. The vocal line begins at measure 23. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass clef. Dynamic markings include *mf* and *mp*. There are asterisks (*) and a 'Rec.' marking below the piano part.

27

la ro - sa de flor del me - lo - co to ne

This system contains the fourth two staves of music. The vocal line begins at measure 27. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass clef. There are asterisks (*) and a 'Rec.' marking below the piano part.

Seis Canciones españolas / V. Canta canta en claro rimo 3

quasi a piacere

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 30-32) features a vocal line with lyrics 'ro' and 'Yes teo - lor quea-ran-cael' and a piano accompaniment with dynamic markings *f* and *sf*. The second system (measures 33-35) includes lyrics 'vien - to mo-ja doa los ha - ba - res en flor' and features markings for *crescendo*, *ten.*, and *a tempo*, along with a *f* dynamic. The third system (measures 36-38) shows the continuation of the piano accompaniment.

6. *Mientras danzáis en corro*, de *Nuevas Canciones* (1917-1930).

La última de las canciones del ciclo, *Mientras danzáis en corro*, homenajea a su maestro Palau, con una serie de sonoridades populares y alegres, y unos recursos armónicos que nos evocan su conocida *Marcha Burlasca*, o las *Gárgolas animadas* de su *Tríptico Catedralicio*. De estructura ternaria, el compositor hace corresponder

la primera sección, *Allegro giocoso* (hasta el compás 53) con la primera estrofa:

*Mientras danzáis en corro,
niñas cantad;
ya están los prados verdes,
ya vino Abril galán.*

Dicha sección se basa en una melodía jovial y sencilla, de origen popular:

18 *f e scherzando*
Mien - tras dan - zais en co - rro, mien - tras danz - zais, ni - ñas can - tad Yaes-

25 *Con allegrezza*
tán los pra - dos ver - des ya vi - noa - bril ga - lán, ya vi - noa bril ga - lán.

la cual será armonizada homofónicamente a base de diseños de terceras superpuestas, formando acordes de séptimas menores sucesivas, que generarán sonoridades próximas a la politonalidad, desde un centro armónico que deambulará entre un mixolidio sobre re, y un sol mayor.

La primera sección concluye con una repetición de los dos últimos versos sobre un eco del tema principal sobre una pedal que nos transporta a la relación dominante-tónica mi-si.

La segunda sección *Adagio* (compases 54 a 75) nos transporta, a través de un *ostinato* arpegiado ligero y cristalino a cargo del piano, a una melodía emparentada con la de la primera sección, que nos presenta la segunda estrofa:

*A la orilla del río,
por el negro encinar,
sus abarcas de plata
hemos visto brillar.*

Una segunda parte de esta segunda sección combina el diseño arpegiado con una anticipación de la tercera sección, reexposición abreviada de la primera. Esta segunda parte repite los dos últimos versos de la estrofa.

La tercera sección repite abreviadamente –sin los pasajes a solo pianísticos- el primer tema con la primera estrofa, para desembocar en una coda en la que el piano repite sobre un nuevo diseño *ostinato* el tema final:

89

ff

94

para finalizar en una conclusión construida sobre una escala de tonos enteros que utiliza un acorde de triada mayor sobre sol:

99

p *leg.*

fff

The image shows a musical score for piano, measures 99 to 102. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 99 starts with a piano (*p*) dynamic and a *leg.* (legato) marking. The bass line features a descending eighth-note pattern: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The treble line has a whole rest. Measure 100 continues the bass line with a descending eighth-note pattern: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The treble line has a descending eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Measure 101 continues the bass line with a descending eighth-note pattern: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The treble line has a descending eighth-note pattern: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. Measure 102 ends with a fortissimo (*fff*) dynamic. The bass line has a descending eighth-note pattern: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The treble line has a descending eighth-note pattern: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The score includes dynamic markings (*p*, *fff*), articulation (*leg.*), and fingering (5) for the bass line. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 102. A small asterisk-like symbol is located below the bass line in measure 102.

Seis canciones españolas

VI. Mientras danzais en corro

Textos: Antonio Machado
Música: Miguel Asíns Arbó

Allegro giocoso (♩ = 120)

Canto

mf e scherzando

Piano

6

p

Ped.

10

p

*

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

2
15

Seis Canciones españolas / VI. Mientras danzais en coro

f e scherzando

Mien - tras dan - zais en co - rro,

fp *f* *Glissando*

21

Con allegrezza

mien - tras danz - zais, ni - ñas can - tad Yaes - tán los pra - dos ver - des

27

ya vi - noa - bril ga - lán, ya vi - noa bril ga - lán.

mf

35

mf Yaes - tán los pra - dos ver - des

mp

Seis Canciones españolas / VI. Mientras danzais en corro

3

41

mp ya vi - noa-bril ga - lán

p e lejano

47

53 *poco dim. e rit.* **Adagio** (♩ = 60)

p ma leggiero A lao -

p

Leo.

55

ri - lla del ri - o por el ne - groen-ci-nar, a-lao -

*

*

4
57

Seis Canciones españolas / VI. Mientras danzais en corro

ri - lla del ri - o por el ne - groen - ci - nar sus a -

59

bar - cas de pla - ta por - el ne - groenci - nar sus a -

61

bar - cas de pla - ta he - mos vis - to bri - llar *march.*

63

¡A - y! *march.*

Lea. * *Lea.* *

Lea. * *Lea.* *

Lea. * *Lea.* *

mf * *Lea.*

p * *Lea.*

f

f

Seis Canciones españolas / VI. Mientras danzais en corro

65

¡A - y! sus a

p

67

bar-cas de pla-ta por el ne-groen-ci-nar sus a bar-cas de pla - ta he - os

p

Ped.

70

vis-to bri-lar

p

Ped.

74

Tempo I° come prima

Mien - tras dan - zais en co - rro mien - tras dan -

poco rit.

f

6
79

Seis Canciones españolas / VI. Mientras danzais en corro
Con allegrezza

zais ni - ñas can - tad: Ya es - tán los pra - dos ver - des ya vi - noa-

85

Presto (♩ = 80)

bril ga - lán ya vi - noa - bril ga - lán *ff* ¡Ah!

91

95

Seis Canciones españolas / VI. Mientras danzais en corro 7

The musical score is for the sixth piece, 'Mientras danzais en corro', from the collection 'Seis Canciones españolas'. It is in G major and 3/4 time. The score begins with a piano introduction marked 'p' and 'Leo.' with a fermata over the first measure. The main piece starts with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a '5' fingering. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a '5' fingering. The piece ends with a double bar line and a 'ff' dynamic marking.

Estas canciones, uno de los puntos culminantes de la producción del compositor, muestran al Asíns Arbó más arriesgado, denso, experimental. Enarmonías, superposición de acordes, densidad armónica y contrapuntística, la constante variedad como distintivo estilístico... todo ello confluye en estas canciones. El propio género y la edad del compositor así lo posibilitan. La canción de concierto, fue durante los años cuarenta y cincuenta uno de los géneros a través de los que mejor podemos conocer las características de los compositores, y así lo podemos comprobar con este magnífico ejemplo. Por otra parte, debemos tener en cuenta que el compositor está en un proceso de evolución estético, de maduración musical y personal que poco a poco irá perfilando tal y como se observará en la evolución de las piezas de las diferentes etapas compositivas fijadas con anterioridad.

II.2.3. Música para banda: *Diego de Acevedo*.

Esta suite para banda fue extraída de las músicas que Miguel Asíns Arbó compusiera para la serie televisiva del mismo nombre dirigida por Ricardo Blasco. Emitida por TVE en 1966, la serie, de trece capítulos de media hora, partía del guión elaborado por Luis de Sosa y Manuel Ballesteros, y suponía un recorrido histórico por los reinados de Carlos IV y Fernando VII, de la mano del héroe hispano¹⁹². Estrenada en las Fiestas de San Isidro de Madrid de 1967, el 17 de mayo, por el propio compositor al frente de la Banda de Música de la Primera Región Militar, de la que era titular, fue dada a conocer en Valencia al término de las audiciones del Certamen de Bandas, con Ferriz al frente de la Banda Municipal de Valencia.

La obra, en forma de suite, se estructura en ocho tiempos: 1: *Introducción y marcha*; 2: *Nocturno*; 3: *Seguidilla*; 4: *Intermedio*; 5: *Bolero*; 6: *Tonadilla*; 7: *Oración*; 8: *Bailén*. La trayectoria de la obra viene descrita por el propio compositor en uno de sus textos: *Los 25 años de Diego de Acevedo*¹⁹³.

¹⁹² La serie estaba protagonizada por Francisco Valladares, Paloma Valdés, Carlos Larrañaga, Manuel Alexandre, Carlos Lemos y Asunción Balaguer. Supusieron un gran éxito televisivo, en un formato y unos temas, las *historias de la gente ibérica*, -como se subtitula la serie-, de gran aceptación en la época. Como el propio compositor escribiera, *Diego de Acevedo, fue, al principio, una serie de Televisión Española, debida a la pluma de Luis de Sosa, que, a través de trece capítulos, relata, en forma novelada, algunos episodios de la guerra de la Independencia, exaltando el comportamiento heroico del pueblo español personificado en un oficial del ejército: Diego de Acevedo. La dirección fue del valenciano Ricardo Blasco.* (“Los 25 años de Diego de Acevedo”, escrito del compositor publicado en *Música y pueblo*, *Música y Pueblo*, Nº 66 Enero-Abril 1992 Boletín Informativo de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, pp.32-33).

¹⁹³ El texto completo lo encontramos en los anexos documentales. Sobre la obra escribió el

Instrumentación¹⁹⁴: flautín, flautas, oboes, corno inglés, fagotes, requinto, clarinetes principales, clarinetes primeros, clarinetes segundos, clarinetes terceros, clarinete bajo, saxos sopranos, saxos altos, saxos tenores, saxos barítonos, saxo bajo, trompas 1ª y 3ª, trompas 2ª y 4ª, trompetas, trombones, fiscornos, bombardino 1º, bombardino 2º, bajos, timbales, caja y tambor, platos y bombo, campanas, pandereta, cascabeles, gong, castañuelas, xilófono.

El compositor nos propone las siguientes notas sobre la obra¹⁹⁵:

I. INTRODUCCIÓN Y MARCHA.

Viene a ser, prácticamente, el bloque musical que iniciaba los episodios en la serie televisiva. Empieza con una melodía lenta, dramática de ambientación en el oboe, cuyo breve desarrollo conduce a la marcha, tema principal de toda la suite. La inician los clarinetes. Es un Allegro más bien moderado, sin apresuramientos.

compositor en sus textos autobiográficos:

Hasta el presente, el éxito más rotundo como compositor, lo he obtenido con la suite para banda Diego de Acevedo, donde se unen mis conocimientos de la música militar y mis conocimientos de la música sinfónica en perfecta simbiosis. Diego de Acevedo debe considerarse como, lo que podríamos denominar en lenguaje actual el best seller bandístico español de los últimos veinte años. Es la única obra musical que sin haberse editado se ha divulgado mas, incluso grabándose en disco, por toda la geografía española y en especial por la valenciana. Compuesta su música originalmente para una serie de T.V.E., las características raciales genuinamente españolas, de sus temas principales me hicieron concebir la idea de darles forma sinfónica e instrumentarla para banda, ya que, en aquel entonces dirigía la Música del Regimiento de Infantería Inmemorial nº I de Madrid. La obra que, en principio, constaba de seis tiempos fue estrenada bajo mi dirección en la Plaza Mayor con motivo de las fiestas de San Isidro constituyendo un gran éxito popular, éxito que invariablemente se repite a cada nueva audición. Posteriormente incorpore a la suite dos piezas más por lo que definitivamente al número se eleva a ocho. La última vez que escuché esta obra fue el pasado Enero a la Banda Municipal de Madrid, con el éxito acostumbrado. Muchas veces pienso que no podré nunca eclipsar la fama de Diego de Acevedo con otra obra.

¹⁹⁴ Se enumeran según su orden y distribución en la partitura. No obstante, la disposición en pautas de la instrumentación varía en cada uno de los tiempos.

¹⁹⁵ Asíns Arbó escribió múltiples introducciones y comentarios sobre sus obras. Intentando distinguirlos claramente, sus comentarios aparecen en cursiva y en menor tamaño.

La *Introducción*, de apenas doce compases, presenta uno de los leiv-motiv principales de la obra, en sol menor, a cargo de los instrumentos del quinteto de viento, más el fiscorno. Dicho diseño fundamental es:



La *Marcha* es un continuo *crescendo* de un tema rítmico y destacado, introducido por los clarinetes en unísono y dinámica *piano*, en la tonalidad homónima de la introducción:



El compositor irá desarrollando tímbricamente el diseño en un continuo contraste dinámico que con conducirá al clímax final.

II. NOCTURNO.

Tiene la forma de lied simple. Asume el papel de solista el corno inglés, supliendo su posible ausencia el saxofón alto. Es una melodía apacible escrita en modo menor, que sugiere soledades y recuerdos.



III. SEGUIDILLA.

La seguidilla manchega con su ritmo fogoso y alegre. En la brevedad de esta danza destaca el desgarro castizo de la copla a cargo de la trompeta solista.

Con indicación de *Allegro vivo*, supone un tiempo alegre y brioso, se estructura en forma ternaria, destacando el diseño central a cargo de la trompeta, en forma de copla popular:



IV. INTERMEDIO.

Intervienen en este tiempo dos temas de distinta índole. El primero está formado por las notas iniciales del tema principal, o sea de la marcha del primer tiempo, pero esta vez, con la modificación de aire y modo, lo que confiere a la melodía una tristeza interior. El fiscorno la interpreta.

La alegría vuelve con el segundo tema de la mano de la trompeta solista. Es una ingenua y cadenciosa música de origen popular y aire moderado.

Sigue una variación de esta melodía sobre un ritmo más cálido y veloz, pero terminar el ensueño con un corte brusco que nos vuelve a la realidad del primer

tema para terminar con las notas alegres del segundo tema que se alejan pausadamente.

Para la transformación del primer tema, el compositor modifica múltiples parámetros a su disposición: timbre, tesitura, dinámica, agógica... aunque sigue presentándonos el tema de manera que sea fácilmente reconocible:

fliscorno

p

espressivo

The image shows two staves of musical notation for a fliscorno. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a piano (*p*) dynamic and an *espressivo* marking. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a long slur covering the first six measures. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and a final quarter rest.

El segundo tema, totalmente contrastante es alegre y gracioso. El timbre oscuro y melancólico del fliscorno es sustituido por la trompeta, con un nuevo diseño *de origen popular y aire moderado*:

trompeta

mf e semplice

The image shows two staves of musical notation for a trompeta. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and an *e semplice* marking. The melody is more rhythmic and includes some beamed eighth notes. The second staff continues the melody with a mix of quarter and eighth notes.

V. BOLERO.

Majestuoso, recatado, no exento de gracia y donaire, trenza su ritmo característico el bolero castellano que en este caso no desmiente su origen popular.

VI. TONADILLA.

Compuesta al estilo de las viejas canciones españolas, con una melodía expresiva e insinuante que interpreta el fiscorno solista.

En la parte central se expone un segundo tema con ritmo de guajira en la trompeta.

Se reexpone el tema primero para despedirse con el recuerdo de la guajira.

El tema de la tonadilla nos recuerda el tema del segundo intermedio, consolidando esos lazos temáticos y tímbricos que darán cohesión y variedad a la pieza:

fiscorno

La guajira, ritmo que utilizará con relativa frecuencia en sus obras (otro excelente ejemplo de guajira lo constituirá el tercer tiempo de *Viejos aires de la vieja España*, sirve de sección central de la estructura tripartita. Tonalmente modula al sexto grado de la tonalidad principal (de sol mayor a mi b menor), a través de la

dominante de sol que se convierte en sensible del nuevo tono. Tras la reexposición del tema del intermedio, la guajira reaparecerá únicamente como coda del movimiento.

VII. ORACIÓN.

Es el toque militar con que termina la actividad diaria. Es el toque para el descanso, la meditación y la alegría. Con el nuevo día llegará el momento decisivo. La batalla sin cuartel con solo dos opciones: la victoria o la muerte. La trompa solista inicia los toques que repetirán los ecos.



La trompeta dibuja en el silencio de la noche una lenta cantinela



Hay un recuerdo para el tema de la Introducción del primer tiempo. Crece la sonoridad para volver, finalmente, a la melodía del principio, esta vez en forma conclusiva. Trompeta y flauta se despiden perdiéndose en un susurro. Y ataca sin pausa el último de los tiempos.

VIII. BAILÉN.

Suena la hora de la gran batalla. Reaparece con mayor ímpetu que nunca el tema principal de la obra en el metal, con los valores doblados.

trombones



mf *molto destacado*

Comienza la gran marcha. Timbales y caja flanquean los roncos acentos de los trombones en su canto guerrero.

Dicho canto, se realiza con un tema emparentado con el anterior, en un movimiento en el que, recordándonos al primer tiempo, un largo *crescendo* nos conducirá al clímax final, siendo gran culminación a la suite.

trombones



f *destacado*



El desarrollo es una línea ascendente. Se llega a la parte central. Sobre una pedal rítmica se suceden los toques de los clarines en contrapunto con el crepitar de los cañones. Arriba, como densa humareda se perfila una línea de trazos enérgicos que no cesa.

Y llega finalmente el final con el triunfo, con la vuelta el tema guerrero a cuyos acentos se unen los tañidos de las campanas elevando, todos, al cielo sus voces de victoria por España¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Comentarios de la obra publicados en la citada revista *Música y Pueblo*, Nº 66 Enero-Abril 1992, Boletín Informativo de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, pp.32-33.

La pieza plantea un equilibrio estructural que será muy cuidado por el compositor a lo largo de sus suites: equilibrio que se manifiesta tanto en la alternancia de los *tempi* de los diferentes movimientos, como en la relación tonal de los mismos. Tal relación tonal podemos comprobarla en la siguiente tabla:

Tiempo	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Tono	Sol m	Sol m	La b M	Sol m	Mi b M	Sol M	Sol m	Sol M

II.2.4. Música para piano: Tres sonatas para piano

Estas piezas del compositor, compuestas en 1981, nos evidencian una característica importante del compositor, que no debemos olvidar al acercarnos a él desde cualquier punto de vista: su amplio conocimiento e interés por la música del pasado, aplicando sus estructuras y sonoridades a composiciones de esencia popular. Éste es el caso de estas sonatas, las cuales, dedicadas a *Domenico Scarlatti*, son un claro ejemplo de adaptación al esquema de sonata monotemática¹⁹⁷, tan utilizado por el maestro napolitano.

La primera sonata, *Castellana*, en do mayor, y con una indicación de *Allegro con spirito*, presenta un tema A en el que podemos observar dos motivos, a los que denominaremos a1 y a2:

a1



a2



En a2 podemos observar el juego de modalidades que el compositor establece, jugando con el modo mayor y el menor. Tras presentarnos repetido A, comienza la segunda sección, de

¹⁹⁷ Cuya explicación detallada podemos encontrarla, por ejemplo, en obras como el *Tratado de la forma musical*, de Julio Bas (Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, pp 162-163), o en “Evolución de las formas sonata”, capítulo de *Formas de sonata*, de Ch. Rosen (Barcelona, Labor, 1987, pp. 145-155).

transición, en la cual el compositor juega con los elementos melódicos ya mostrados para llevarnos, a través de fa mayor (compás 19), a una pequeña coda (compás 25) sobre el tono de la dominante del relativo menor del tono principal. Tras la obligada repetición, la segunda sección (compás 33) comienza con la resolución de la tensión armónica creada sobre un diseño análogo al de la anterior coda, ahora en la tonalidad homónima del relativo menor de la tonalidad principal: la mayor. Esta sección modulante *paseará* el diseño melódico principal por re mayor (compás 39), que resolverá como dominante en sol mayor para tras un giro modal (basado en el frigio), caracterizado por una hemiola. Una vez en la dominante, una sorpresiva aparición del tema en mi b mayor (compases 56 a 60) nos conducirá a la reexposición (compás 61). Dicha reexposición nos mostrará A (de forma idéntica a la de la primera sección), para, a través de un enlace basado en a2, conducirnos a una repetición de A en fuerte (análoga a la del compás 11) que desembocará en una pequeña coda (compás 80) sobre la el diseño rítmico de a2, en la cual podemos escuchar nuevamente la hemiola (compás 82) anteriormente sugerida. Tras la preceptiva repetición de la segunda sección, una pequeña coda cerrará esta pequeña sonata.

La segunda sonata, *Valenciana*, en sol menor, vuelve a presentarnos un tema principal en el que podemos descubrir dos diseños melódicos, a los que llamaremos a1 y a2:

a1:



a2:



Ambos diseños melódicos, nos muestran el extracto popular de las melodías utilizadas. De forma análoga a la sonata anterior, el tema A, a través de la cadencia fría implícita en el diseño a2 nos conduce a un período de transición (compases 23 a 29) el cual nos conducirá a una pequeña coda en la dominante del tono principal, basada en el popular *tema de l'ú*. Basta comparar la citada pequeña coda de 8 compases:



con el citado tema popular¹⁹⁸:



La segunda parte, tras la repetición, comienza con el motivo a1 en el tono de la dominante (re menor), el cual se repite dos veces: la segunda vez a la octava superior. Posteriormente reaparece a2 (compás 45) armonizado sobre la dominante de do mayor y la de fa mayor (con séptima), para reaparecer posteriormente sobre mi b mayor/si b mayor y concluir, con el diseño cadencial frigio (compases 62 a 66) hacia la tónica. No obstante, ésta tónica es evitada a través de una pequeña politonalidad, producida por el acorde de sensible de la (II grado de la tonalidad principal) sobre el acorde de tónica:

¹⁹⁸ La presente referencia a la melodía popular ha sido tomada de la *Antología del Cant Valencià d'Estil* (Valencia, Generalitat Valenciana -Fonoteca de materials Vol. XXV i XXVI-, 1997, p. 57)

Tras este momento de tensión, una pequeña progresión de quintas nos conducirá al diseño codal ya conocido (compases 73 a 76) el cual desde el acorde de séptima de sensible, nos conduce a la reexposición (compás 77).

Dicha reexposición no contiene el diseño a2, creando el compositor un estatismo derivado de la repetición del diseño a1 sobre una rueda de cuatro acordes (compases 81 a 88), que simplificamos a continuación:

Re M Sol \flat M7 Do M Fa M
 V ----- V ----- V ----- V

Tras este la consiguiente repetición, una coda final de cuatro compases resuelve la pieza sobre a1, continuando el efecto repetitivo, pero siempre de forma diferente, gracias a la frecuencia armónica, que finalizará en una cadencia suspensiva.

La tercera de las sonatas, *Catalana*, sigue exactamente el mismo esquema de las anteriores: una melodía principal, en do

mayor que se repite dos veces (hasta el compás 17). Dicha melodía, con claro carácter de danza, plantea como elemento característico una nueva hemiola (compás 8) que altera rítmicamente la resolución de la misma.

Una idea secundaria nos conducirá hasta una breve coda sobre un *ostinato* de la idea principal de este segundo tema en la dominante:

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, starting at measure 17, features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a dynamic of *mp* and includes a section marked *mf*. A *ritmico* marking is present above the final measure of this system, which also includes a *f* dynamic marking. The second system, starting at measure 22, continues the melody and bass line, with a *Lea* marking above the final measure. The third system, starting at measure 29, shows the melody and bass line with a *Lea* marking above the first measure. The system concludes with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tres sonatas para piano

Homenaje a Domenico Scarlatti

I. Castellana

Miguel Asíns Arbó

Allegro con spirito (♩ = 132)
mf e destacado

Piano

rímico

6

11

f brillante

mf

17

crescendo

22

27

p

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Tres sonatas para piano / I. Castellana

Measures 32-36. The score shows a piano introduction with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of the system.

Measures 37-41. Measure 37 is marked *crescendo ancora*. The right hand has a melodic line with some chromaticism, while the left hand provides harmonic support. Measure 41 is marked *mf*.

Measures 42-46. The right hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand has a more active bass line. The key signature changes to two flats at measure 44.

Measures 47-51. Measure 47 is marked *p subito*. The right hand has a melodic line with some chromaticism, while the left hand provides harmonic support. Measure 51 is marked *destacado*.

Measures 52-56. Measure 52 is marked *destacado*. The right hand has a melodic line with some chromaticism, while the left hand provides harmonic support. Measure 54 is marked *molto cresc.* and measure 56 is marked *ff ben marcato*.

Measures 57-61. The right hand has a melodic line with some chromaticism, while the left hand provides harmonic support. Measure 61 is marked *mf* and *come prima*.

Measures 62-66. The right hand has a melodic line with some chromaticism, while the left hand provides harmonic support. Measure 64 is marked *ritmico*.

Tres sonatas para piano / I. Castellana

68 *crescendo*

73 *ff brillante*

Tea * *Tea* * *Tea* *

79 *p*

83 *ff*

The image displays a musical score for the first movement of the first sonata in the set 'Tres sonatas para piano' by I. Castellana. The score is presented in four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system (measures 68-72) features a melodic line in the treble clef with a 'crescendo' marking. The second system (measures 73-78) includes a 'ff brillante' marking and a bass line with 'Tea' markings and asterisks. The third system (measures 79-82) is marked 'p' and shows a change in the bass line. The fourth system (measures 83-86) is marked 'ff' and concludes with a double bar line.

Tres sonatas para piano

Homenaje a Domenico Scarlatti

II. Valenciana

Miguel Asíns Arbó

Allegro grazioso (♩ = 120)

Piano

mf cantando

7 *con sentimento*

14 *f*

19 *dim.*

25 *sf* *poco rit.* *a tempo* *leggero*

31

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Tres sonatas para piano / II. Valenciana

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically the second movement titled 'Valenciana'. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 37 and includes a dynamic marking of *mf*. The second system starts at measure 43, the third at 50, the fourth at 55, the fifth at 61, the sixth at 68, and the seventh at 75. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment with eighth notes, while the treble line has more melodic and rhythmic complexity. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

Tres sonatas para piano / II. Valenciana

The image displays a musical score for the second movement, 'Valenciana', from 'Tres sonatas para piano'. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system covers measures 83 through 88, and the second system covers measures 89 through 94. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a melody in the treble clef. The melody consists of eighth-note patterns with occasional rests and a final cadence in the second system. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Tres sonatas para piano

Homenaje a Domenico Scarlatti

III. Catalana

Miguel Asíns Arbó

Allegro alla danza (♩. = 120)
poco scherzando

Piano

f

7

14

rimico

mp *mf* *f*

22

29

Rea *

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Tres sonatas para piano / III. Catalana

Musical score for measures 36-43. The piece is in 3/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 44-49. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics range from *mp* to *mf*. A *crescendo* marking is present above the staff.

Musical score for measures 50-55. The right hand features chords and eighth-note patterns, while the left hand has a steady accompaniment. Dynamics range from *f* to *ff*.

Musical score for measures 56-60. The right hand has a *ritmico* (rhythmic) section with eighth-note patterns. Dynamics range from *f* to *ff*. There are *Rec.* (ritardando) markings with asterisks above the staff.

Musical score for measures 61-66. The right hand has eighth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment. There are *Rec.* markings with asterisks above the staff.

Musical score for measures 67-72. The right hand has eighth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics range from *diminuendo* to *mf*. There are *Rec.* markings with asterisks above the staff.

Tres sonatas para piano / III. Catalana

72 *espressivo*

79 *molto crescendo*

II.2.5. Adaptaciones de otros compositores: *Pavana para una infanta difunta*, de Maurice Ravel.

Una de las cuestiones que mejor muestran la caleidoscópica formación del músico cinematográfico son las transcripciones que el compositor realizó de clásicos de distintos géneros, a la banda sinfónica a la cual él contribuyó a crear en su concepción actual¹⁹⁹. La obra forma parte de un volumen de transcripciones, realizadas y copiadas por el compositor. En dicho manuscrito encontramos *Il vecchio castello*, de Cuadros de una exposición, de M. Mussorgski, obra orquestada por M. Ravel; *Pavana para una infanta difunta*, del propio Ravel; *Polonesa en la mayor* de F. Chopin; *Claro de luna* de Claude Debussy y *Ensueño de amor*, de Franz Liszt. En el manuscrito encontramos la fecha de 1949: el ya capitán músico no se resigna a la interpretación del repertorio puramente castrense, sino que en su quehacer diario sigue plasmando su vocación sinfónica, su excelente formación académica y su orientación estética. El listado de obras nos muestra un compositor orientado hacia la música *tardoromántica*, con clara filiación francesa. Si bien no es este el lugar de realizar un análisis pormenorizado de sus características técnicas a la hora de realizar la citada transcripción, su existencia sí que ayuda a aproximarnos a la inquietud de este

¹⁹⁹ Las características de su literatura bandística, así como sus contribuciones a la evolución de la misma vienen descritas en *Miguel Asíns Arbó y su música para banda sinfónica* (Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, realizado por José Miguel Sanz García, y codirigido por D. Román de la Calle de la Calle y D. Francisco José Bueno Camejo, dentro de las líneas de investigación del Departamento de Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes), programa “Arte y Filosofía” de la Universitat de Valencia. Dicho trabajo incluye los originales de las obras transcritas por el compositor. En el anexo documental VII.6.5. se incluye el manuscrito autógrafa de la transcripción.

joven músico, inquietud que se vería canalizada en su inclusión en el mundo cinematográfico. A continuación se presenta la partitura de *Pavana para una infanta difunta* de Maurice Ravel, en la transcripción de Miguel Asíns Arbó.

Pavana para una infanta difunta

Maurice Ravel

Transcripción e instrumentación: Miguel Asíns Arbó

Lento ♩ = 54

Flauta

Oboe

Requinto

Clarinet Principal

Clarinetes Primeros

Clarinetes Segundos

Clarinetes Terceros

Saxofones Altos 1º

Saxofones Altos 2º

Saxofones Tenores 1º

Saxofones Tenores 2º

Saxofón Baritono

Trompetas en Si b

Trompas en Mí b

Trombón 1º

Trombón 2º 3º

Fliscornos en Si b

Bombardino 1º en Si b

Bombardino 2º en Si b

Bajos en Si b

Triángulo

poco rall.

p

Deflo. Fla. *Obligado*

pp

Deflo. Requinto

Deflo. Trompa 2º

pp

Deflo. Bombardino 2º

pp

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl.**: *A tiempo* (twice), *p*, *expressivo*
- Ob.**: *p*, *expressivo*
- Req.**: *p*
- Cl. Pral.**: *p*
- Cl. 1º**: *mp*, *p*, *slarg.*
- Cl. 2º**: *mp*
- Cl. 3º**: *mp*
- Sax. A. 1º**: *Obligado*, *slarg.*, *p*
- Sax. A. 2º**: *slarg.*
- Sax. T. 1º**: *mf*, *slarg.*
- Sax. T. 2º**: *mf*, *slarg.*
- Sax. Bar.**: *mf*, *slarg.*
- Ttas.**: *Defto. Oboe*, *p*, *expressivo*
- Tpas.**: *p*, *expressivo*
- Tbón 1º**: *mf*
- Tbón 2º**: *mf*
- Tbón 3º**: *mf*
- Flis.**: *mf*
- Bomb. 1º**: *p*, *expressivo*
- Bomb. 2º**: *Defto. Saxo Baritono*, *mf*
- Bajos**: *mf*, *slarg.*
- Tri.**: *mf*

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asíns Arbó

B

Fl.

Ob.

Req.

Cl. Pral.

Cl. 1º

Cl. 2º

Cl. 3º

Sax. A. 1º

Sax. A. 2º

Sax. T. 1º

Sax. T. 2º

Sax. Bar.

Ttas.

Tpas.

Tbón 1º

Tbón. 2º
3º

Flis.

Bomb. 1º

Bomb. 2º

Bajos

Tri.

Deflo. Trompa 2º

Deflo. Tenor 2º

mf

p

ppp

1º solo

pp

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Req. (English Horn)
- Cl. Pral. (Clarinet in A)
- Cl. 1º (Clarinet in Bb)
- Cl. 2º (Clarinet in Bb)
- Cl. 3º (Clarinet in Bb)
- Sax. A. 1º (Saxophone Alto)
- Sax. A. 2º (Saxophone Alto)
- Sax. T. 1º (Saxophone Tenor)
- Sax. T. 2º (Saxophone Tenor)
- Sax. Bar. (Saxophone Baritone)
- Tpas. (Trumpet in A)
- Tpas. (Trumpet in A)
- Tbón 1º (Trombone in Bb)
- Tbón 2º (Trombone in Bb)
- Tbón 3º (Trombone in Bb)
- Flis. (Flugelhorn)
- Bomb. 1º (Bombardone)
- Bomb. 2º (Bombardone)
- Bajos (Double Bass)
- Tri. (Triangle)

Key performance markings and dynamics include:

- Fl.:** *f*, *rall.*
- Cl. Pral.:** *mf*, *f*
- Cl. 1º:** *mf*, *f*
- Cl. 2º:** *mf*, *f*
- Cl. 3º:** *mf*, *f*
- Sax. A. 1º:** *mf*, *f*
- Sax. A. 2º:** *mf*, *f*
- Sax. T. 1º:** *mf*, *f*
- Sax. T. 2º:** *mf*, *f*
- Sax. Bar.:** *f*
- Tpas.:** *1º solo*, *p*, *mf*, *f*, *Con sordina*, *f*
- Tbón 1º:** *1º solo*, *f*, *Deflo. Bombardino 2º*, *f*
- Bomb. 1º:** *mf*, *f*
- Bomb. 2º:** *f*
- Bajos:** *mf*, *f*

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asíns Arbó

A tiempo *rall.*

The image displays a page of a musical score for the piece "Pavana para una infanta difunta" by Maurice Ravel, transcribed and arranged by Miguel Asíns Arbó. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Req.), Clarinet in A (Cl. Pral.), Clarinet in Bb (Cl. 1º), Clarinet in Bb (Cl. 2º), Clarinet in Bb (Cl. 3º), Saxophone in A (Sax. A. 1º), Saxophone in A (Sax. A. 2º), Saxophone in Eb (Sax. T. 1º), Saxophone in Eb (Sax. T. 2º), Baritone Saxophone (Sax. Bar.), Trumpet (Ttas.), Trombone (Tpas.), Trombone 1st (Tbón 1º), Trombone 2nd (Tbón. 2º), Trombone 3rd (Tbón. 3º), Flute (Flis.), Bassoon (Bomb. 1º), Bassoon (Bomb. 2º), Basses (Bajos), and Triangle (Tri.). The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "A tiempo" and the dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The piece concludes with a *rall.* (rallentando) marking.

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl.**: *Expresivo*, *Allegretto*, *poco rall.*, *Largo*. Dynamics: *pp*, *p*.
- Ob.**: Dynamics: *pp*.
- Req.**: *Obligado*, *Deflto. Oboe*. Dynamics: *p*, *pp*.
- Cl. Pral.**: Dynamics: *pp*, *mp*.
- Cl. 1°**: Dynamics: *p*, *pp*.
- Cl. 2°**: Dynamics: *p*, *pp*, *mp*.
- Cl. 3°**: Dynamics: *p*, *pp*, *mp*.
- Sax. A. 1°**: Dynamics: *p*.
- Sax. A. 2°**: Dynamics: *p*.
- Sax. T. 1°**: Dynamics: *p*, *mf*. *Deflto. Trompa 2°*.
- Sax. T. 2°**: Dynamics: *p*, *mf*. *Deflto. Saxo Baritono*.
- Sax. Bar.**: Dynamics: *p*, *mf*.
- Ttas.**: Dynamics: *pp*.
- Tpas.**: Dynamics: *mp*, *mf*. *Deflto. Saxo Baritono*.
- Tbn. 1°**: Dynamics: *pp*.
- Tbn. 2°**: Dynamics: *pp*.
- Tbn. 3°**: Dynamics: *pp*.
- Flis.**: Dynamics: *p*, *pp*.
- Bomb. 1°**: Dynamics: *p*, *pp*, *mf*.
- Bomb. 2°**: Dynamics: *p*, *pp*, *mf*.
- Bajos**: *Deflto. Saxo Baritono*. Dynamics: *p*, *pp*, *mf*.
- Tri.**: Dynamics: *p*.

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asíns Arbó

A tempo

Fl. *p*

Ob. *p*

Req. Defto. Oboe *p* Obligado

Cl. Pral. *p*

Cl. 1º *p* 1º solo *p* Tutti *p*

Cl. 2º *p*

Cl. 3º *p*

Sax. A. 1º *p*

Sax. A. 2º *p*

Sax. T. 1º *p*

Sax. T. 2º *p*

Sax. Bar. *mf*

Tpas. *p*

Tbón. 1º Defto. Trompa *p*

Tbón. 2º, 3º

Flis. *p*

Bomb. 1º *p* *mf*

Bomb. 2º *mf*

Bajos *mf*

Tri. *p*

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Req. (Clarinet in E-flat)
- Cl. Pral. (Clarinet in B-flat)
- Cl. 1º (Clarinet in B-flat)
- Cl. 2º (Clarinet in B-flat)
- Cl. 3º (Clarinet in B-flat)
- Sax. A. 1º (Saxophone Alto)
- Sax. A. 2º (Saxophone Alto)
- Sax. T. 1º (Saxophone Tenor)
- Sax. T. 2º (Saxophone Tenor)
- Sax. Bar. (Saxophone Baritone)
- Ttas. (Trumpet 1st)
- Tpas. (Trumpet 2nd)
- Tbón. 1º (Trombone 1st)
- Tbón. 2º / 3º (Trombone 2nd and 3rd)
- Flis. (Flugelhorn)
- Bomb. 1º (Bombardino 1st)
- Bomb. 2º (Bombardino 2nd)
- Bajos (Bass)
- Tri. (Triangle)

Key features of the score include:

- A box labeled 'B' above the first measure of the Flute part.
- Dynamic markings: *mf*, *f*, and *p* are used throughout.
- Performance instructions: *Deflo. Trompa 2º*, *Deflo. Bombardino 2º*, and *Con sordina*.
- Rehearsal marks and repeat signs are present at the end of the page.

Pavana para una infanta difunta

Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asíns Arbó

The image displays a page of a musical score for the piece "Pavana para una infanta difunta" by Maurice Ravel, transcribed and arranged by Miguel Asíns Arbó. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. Pral.), Clarinet in Bb (Cl. 1º), Clarinet in Bb (Cl. 2º), Clarinet in Bb (Cl. 3º), Saxophone Alto (Sax. A. 1º), Saxophone Alto (Sax. A. 2º), Saxophone Tenor (Sax. T. 1º), Saxophone Tenor (Sax. T. 2º), Saxophone Baritone (Sax. Bar.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpas.), Trombone (Tbn. 1º), Trombone (Tbn. 2º/3º), Flute (Flis.), Bassoon (Bomb. 1º), Bassoon (Bomb. 2º), Bass (Bajos), and Triangle (Tri.). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (Bb). The score is arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings in the upper staves and brass and percussion in the lower staves. The page number 9 is visible in the top right corner.

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asins Arbó

Fl. *f* *p* *pp*

Ob. *f*

Req. *f* *pp*

Cl. Pral. *f* *pp*

Cl. 1º *f* *pp*

Cl. 2º *f* *pp*

Cl. 3º *f* *pp*

Sax. A. 1º *f* *pp*

Sax. A. 2º *f* *pp*

Sax. T. 1º *f* *pp*

Sax. T. 2º *f* *pp*

Sax. Bar. *f* *pp*

Ttas. *f* *pp* 1º solo

Tpas. *f* *pp*

Tbón. 1º *f* *pp*

Tbón. 2º *f* *pp*

Tbón. 3º *f* *pp*

Flis. *f* *p* *pp*

Bomb. 1º *mf* *f* *p* *pp*

Bomb. 2º *mf* *f* *p* *pp*

Bajos *f* *p* *pp*

Tri. *f* *p* *pp*

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asíns Arbó

The image displays a page of a musical score for the piece "Pavana para una infanta difunta" by Maurice Ravel, transcribed and arranged by Miguel Asíns Arbó. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Pral.), Clarinet in C (Cl. 1º), Clarinet in G (Cl. 2º), Clarinet in G (Cl. 3º), Saxophone in A (Sax. A. 1º), Saxophone in B-flat (Sax. A. 2º), Saxophone in Tenor (Sax. T. 1º), Saxophone in Tenor (Sax. T. 2º), Saxophone in Baritone (Sax. Bar.), Trumpet (Ttas.), Trombone (Tpas.), Trombone 1st (Tbón 1º), Trombone 2nd (Tbón 2º), Trombone 3rd (Tbón 3º), Flute (Flis.), Bassoon 1st (Bomb. 1º), Bassoon 2nd (Bomb. 2º), Basses (Bajos), and Triangle (Tri.). The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including melodic lines, harmonic textures, and dynamic markings such as *ppp*. A specific instruction "Deflo. Oboe" is visible in the Sax. A. 2º part. The page is numbered 11 in the top right corner.

Pavana para una infanta difunta
Maurice Ravel. Transcripción e instrumentación: Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. 1º), Clarinet in Bb (Cl. 2º), Clarinet in Bb (Cl. 3º), Saxophone in C (Sax. A. 1º), Saxophone in C (Sax. A. 2º), Saxophone in Eb (Sax. T. 1º), Saxophone in Eb (Sax. T. 2º), Saxophone in Bb (Sax. Bar.), Trumpet (Tpas.), Trombone 1st (Tbn. 1º), Trombone 2nd (Tbn. 2º), Trombone 3rd (Tbn. 3º), Flute (Flis.), Bassoon 1st (Bomb. 1º), Bassoon 2nd (Bomb. 2º), Basses (Bajos), and Triangle (Tri.).

Key markings and dynamics include:

- rall.* (rallentando) at the beginning of the first system.
- p* (piano) and *pp* (pianissimo) dynamics throughout.
- ppp* (pianississimo) dynamics for the Clarinet 1st and 2nd parts.
- pp Obligado* (pianissimo, obbligato) for the Saxophone in C parts.
- 1º solo* (first solo) for the Flute in the second system.
- A tempo* (return to tempo) at the start of the second system.

II.2.6. Música popular: *los cancioneros*.

Como se desprende del análisis del repertorio seleccionado, lo *popular* es una constante en la música de Miguel Asíns Arbó, y quizá la manifestación mas directa es la elaboración de los cancioneros: *El Cancionero de la Valencia de los años 20*²⁰⁰, y *Cançons velles amb músiques novelles*²⁰¹. Como escribiera el propio compositor, en dichos cancioneros intenta reflejar *las canciones que formaron el entorno espiritual de mi infancia y que han permanecido siempre vivas dentro de mí, como ancladas en mi corazón*²⁰². En ellos se observa la influencia de su maestro Manuel Palau quien, junto a Salvador Seguí, fue uno de los grandes iniciadores del estudio de la música valenciana.

En ellos transcribe las melodías, indicando texto y los acordes a realizar por el acompañamiento, como podemos observar en la primera de las canciones del primero de los cancioneros citados:

²⁰⁰ Como ya se ha citado en el apartado II.1.1., el cancionero fue editado por José Huguet en 1987 (como volumen 6 de la Biblioteca Gráfica Valenciana).

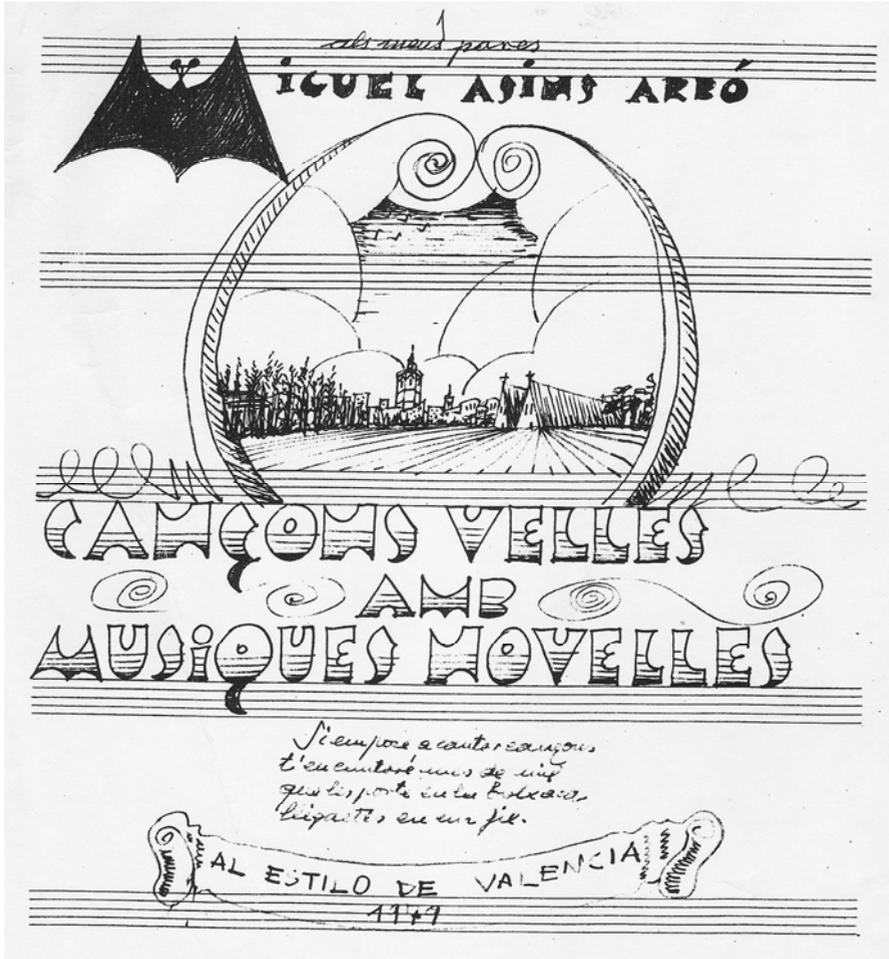
²⁰¹ Ya que dicho cancionero, aunque estuvo en proyecto, no llegó a publicarse, aparece completo en el anexo documental VII.5.6.

²⁰² ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Op. cit. p. 8. Palabras preliminares.



Los cancioneros se plantean como un recordatorio personal, y no como un trabajo etnomusicológico de búsqueda y recopilación de materiales. Pese a esto, el compositor mostró a lo largo de su vida un gran interés por el repertorio popular, como lo muestran las múltiples fuentes bibliográficas de su biblioteca personal.

Cançons velles amb músiques novelles es el título del primer cancionero, cuyo manuscrito, firmado en 1979, cuenta con 102 melodías *al estilo de Valencia*. Son clasificadas por el autor como canciones de *aguiraldos*, *nadales*, *bressols*, *infantívoles*, *locals*, *amoroses*, *humorístiques*, *adagis* y *varies*.



Portada manuscrita del compositor de Cançons velles amb músiques novelles.

Dedicado a sus padres, en su decorada y autógrafa portada encontramos:

*Siempre a cantar cançons
t'en cantaré mes de mil
que les porte en la butxaca
lligades en un fil.*

El *Cancionero musical de la Valencia de los años 20* es el segundo de sus cancioneros. Editado, como se citó anteriormente, por José Huguet Chanzá, fue presentado en el Palau de la Música de Valencia, por el escritor José Soler Carnicer, con *la intervención del autor, Jesús Ros, director del Conservatorio y Ángel Asunción presidente de las Bandas de Música*²⁰³. Está prologado por el propio Luis García Berlanga, quien reconoce en la obra de su amigo *gran parte de su adolescencia casi desvanecida*²⁰⁴. El cancionero cuenta

²⁰³ Según artículo firmado por E. Gonzalo Roger y publicado en *Valencia-fruits* el 26 de abril de 1988.

²⁰⁴ *Cuando era niño y caía enfermo, suceso bastante frecuente, la ciudad se me acercaba a la cama y en ese algodonoso bienestar de la convalecencia los ruidos de la calle que me llegaban débiles y lejanos, porque yo desembarcaba de los delirios febriles, se me antojaban música celestial meciéndome dulcemente durante algunas horas hasta introducirme en un sueño que era tránsito de esa Valencia de duermevela a los imprevistos paisajes y aventuras del dormir profundo.*

Y aquellos ruidos que me sumían tan gratamente en el reposo nocturno solían ser los pregones de los vendedores callejeros, las bocinas, todavía de trompeta, de los escasos automóviles, los presuntuosos campanillazos de los tranvías eléctricos, las voces de las vecinas tendiendo o recogiendo la ropa en los patios y siempre, en la lejanía, alguna traca que proclamaba la eterna vocación de fiesta de nuestra gente.

Más tarde, cuando ya dado de alta, salía a la calle, estos sonidos adquirían otras dimensiones, a veces más angustiosas, y ya no se fundían todos ellos en esa armonía terapéutica que tan beneficiosamente envolvía mis catarros.

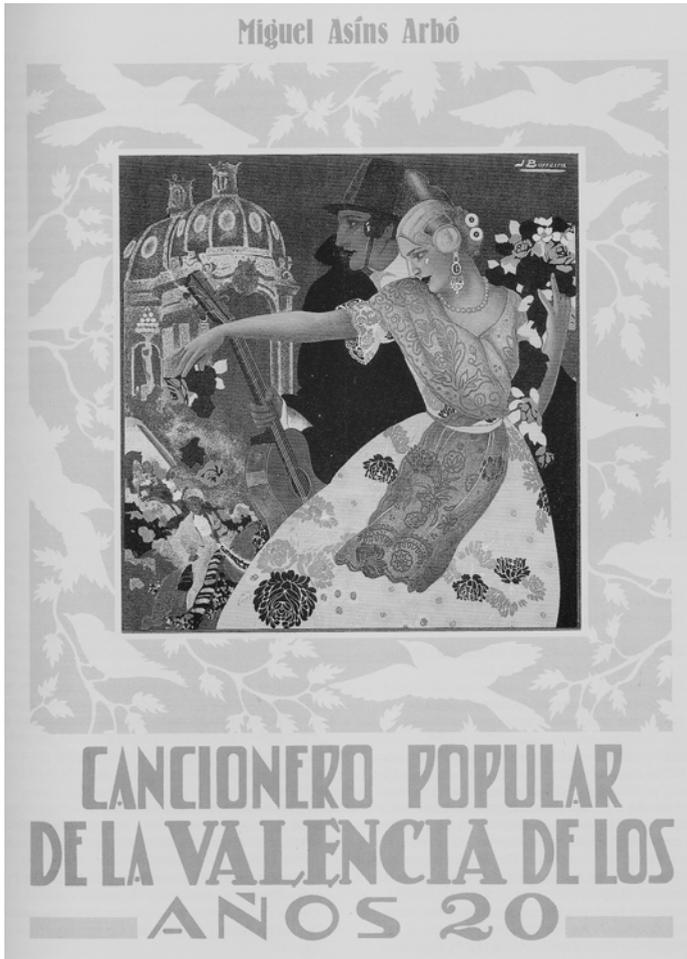
Pero también tenía su encanto descifrar en la calle a quien pertenecía cada uno de los mensajes que yo había recibido a través de mi taponado oído.

Y así iba conociendo al “pardalero” y su cancioncilla-oferta, a los vendedores del “arrop i tallaetes”, a los conductores dicharacheros y uniformados de aquellos tranvías con coche-jardinera en cuyos bancos corridos nos sentábamos en verano para ir a la playa y éramos colocados por los hábiles movimientos de caderas y traseros de las “pescateras”. También intimábamos con Pepito Vilallonga y sus indiscifrables papeles rebotándole los bolsillos, y sentíamos la estupefacción ante la inquietante rigidez de “Yanky Pay”, comprábamos lotería en la minúscula “Concheta” y, en definitiva, empezábamos a amar a tantos y tantos personajes populares, alguno de ellos entrañablemente ligado a nuestras peripecias.

Pues bien, alguien a quien debo momentos emocionantes en mis obras, alguien a quien quiero, admiro y envidio, el maestro Asíns Arbó, ha logrado concretar una gran parte de mi adolescencia ya casi desvanecida. Como la magdalena proustiana su “Cancionero Popular de la Valencia de los años 20” me ha hecho retornar a unos tiempos donde la ingenuidad de uno le hacía interpretar ese entorno del que hablamos como un símbolo de la plenitud gozosa que creíamos iba a ser la vida.

Aunque no haya sido así, hemos de dar las gracias a Miguel Asíns Arbó por su generoso

con una primera parte documental en la que el compositor rememora su infancia y los recuerdos bucólicos de su amada Valencia, entre fotografías y dibujos de la ciudad de aquellos años²⁰⁵.



Portada de la edición del cancionero.

intento de reciclar aquella esperanza.

Luis García-Berlanga

ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Op. cit., p. 5.

²⁰⁵ Dibujos de Auca Benedito, J. Benlliure (hijo), Dubón, Llop, Bartolomé Mongrell, Morellà, y Tormo.

Cançons velles amb músiques novelles no utiliza el valenciano, mientras el *Cancionero popular de la Valencia de los años 20* combina tanto canciones en valenciano como en castellano, tal y como muestra la siguiente tabla:

	Nº de canciones en castellano	Nº de canciones en valenciano	% de canciones en castellano	% de canciones en valenciano
<i>Cançons velles amb músiques novelles.</i>	102	0	100	0
<i>Cancionero popular de la Valencia de los años 20</i>	52	90	36	64

Las canciones son transcritas atendiendo a lo que el compositor denomina “ortografía popular”, tal como nos indica él mismo:

(...) En la redacción de los textos de las canciones en valenciano, nos hemos limitado a transcribirlos con la ortografía popular de los años veinte o sea, escribiendo en la mayor parte de los casos las palabras tal y como suenan, absteniéndome en absoluto de hacer cualquier corrección o actualización que pudiera falsear la forma de expresión de una época pasada, que pudiera desvirtuar el valor testimonial de esta obra²⁰⁶.

²⁰⁶ ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Op.cit., p. 38. Igualmente en la página 133 puede encontrarse: *Por deseo del autor los textos y canciones se publican con la ortografía valenciana de los años veinte, para dar testimonio de su época.*

Las canciones que componen el *Cancionero popular de la Valencia de los años 20* son clasificadas por su autor en *canciones de cuna, de navidad, infantiles, para jugar, festivas, burlescas, religiosas, epigramáticas y diversas* (categoría en la que integra *habaneras, romances, pregones y sonsonetes*)²⁰⁷. Finalmente el autor incluye cinco *canciones traspapeladas*. Las canciones de esta edición respetan la cuidada caligrafía original, confiriéndole un valor añadido por la belleza de la misma.

No obstante, el compositor señala los castellanismos en las canciones en valenciano subrayando los mismos (y viceversa), así como otras expresiones propias del pueblo²⁰⁸. Así, podemos encontrar, por ejemplo, en la canción número 33 de *Cançons velles amb músiques novelles* (canción *infantívola*), el siguiente texto²⁰⁹:

*Ja no ´n queden, ja no ´n queden
ja no ´n queden de coets,
que les canyes estan verdes
i els bolsillos están nets.*

O, en el *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*, en la canción burlesca *Micalet García*²¹⁰, expresiones como:

²⁰⁷ El propio autor las define como *las melodías que por su estilo especial y su concisión, no alcanzan la categoría de canciones como ocurre con el pregón. El pueblo valenciano cuenta con un variado muestrario de sonsonetes que matizan satíricamente la vida ciudadana*. ASÍNS ARBÓ, M: *Cancionero popular de la valencia de los años 20*. Op. cit. p. 39.

²⁰⁸ La transcripción de esta “ortografía popular” plantea no obstante numerosas confusiones y problemas, como por ejemplo las tildes, o la falta de un criterio en los pretéritos imperfectos de indicativo (entre otros problemas lingüísticos): así, en la canción humorística *Jo festejava a una xica (Cançons velles amb músiques novelles)*, lo escribe con “b”, mientras en *Mon pare me ´n pegava un palo*, del mismo cancionero, lo hace con “v”.

²⁰⁹ Las palabras subrayadas aparecen así en el original.

²¹⁰ Página 95.

*Micalet García, chic treballador
fue al Ajuntamiento y trabajo pidió
y por influencia de un concejal
le dieron la plaza de monocipal.*

II.3. Características generales de su lenguaje musical.

Toda selección de obras siempre corre el riesgo de resultar subjetiva, parcial e incompleta, pero a través de las obras propuestas, elegidas, como se dijo con anterioridad, según su *significatividad y representatividad*, se ha pretendido mostrar cuales son los principios técnicos estéticos que guían la obra del compositor, con el objetivo de saber valorar en su justa medida las composiciones realizadas para Luis García Berlanga.

Del análisis de dicha selección observamos la obra de un compositor de una sólida formación técnica, lo que se plasma en la utilización de una concepción formal clásica, reutilizando modelos formales del pasado, que sirven de soporte imperceptible a un exquisito trabajo melódico basado en el repertorio popular. Este concepto melódico, se ve resaltado, si cabe, por la utilización de una armonía tradicional, transparente y siempre sorpresiva, y un contrapunto que hilvana y cohesiona el discurso sonoro.

En lo melódico, no debemos dejarnos engañar por la aparente sencillez de líneas: el compositor es capaz de crear el más bello *lied*, desde la más sencilla y *humilde* melodía popular, o convertirla en tema de un evocador poema sinfónico.

En el plano armónico observamos un paulatino abandono de la densidad de las primeras obras (fundamentalmente las de la etapa sinfónica -1940/1954-), hacia una claridad y equilibrio, fruto de la propia consolidación del estilo propio. En esta aparente *involución*, es inevitable considerar la influencia de la escritura para el medio audiovisual. Sin duda, la versatilidad que le ayudó a desenvolverse con una facilidad impropia del autodidacta, le condujo hacia una

simplificación definitoria de su estilo sonoro. La utilización de recursos humorísticos, modulaciones inesperadas, en muchas ocasiones por sensibilización de cualquier grado de la tonalidad en la que *se mueve*, y *ostinatos cadenciales* configuran su particular mundo armónico.

El uso del timbre será otro de los elementos que le harán un compositor particular. Su trayectoria profesional le llevará, desde el piano y el violín como instrumentos personales y de formación, a dominar la orquesta, las agrupaciones populares, la banda en sus distintas concepciones, y las distintas agrupaciones camerísticas. Además, su gusto por lo popular le llevará igualmente a explorar timbres que trascienden su entorno y formación: así se interesará por instrumentos como el organillo, el acordeón, o instrumentos relacionados con el jazz. Todo esto le posibilitará múltiples recursos tímbricos que aplicar a la música para la imagen.

Tras presentar al músico, contextualizarle a nivel social, cultural y personal; catalogar su obra y analizar sus obras más representativas, estamos en condiciones de conocer al compositor cinematográfico. Entendamos el conocimiento, el dominio y la manera de tratar todos estos elementos puramente musicales; sus condicionantes biográficos y sociales, y sus posicionamientos estéticos como el punto de partida desde el que analizar sus sonoridades, recursos y aportaciones para la creación de música para la imagen.

III. ASÍNS ARBÓ Y LA COMPOSICIÓN CINEMATOGRÁFICA

III.1. El cine español

Situación del cine español en la etapa previa a la llegada al mundo del cine de Miguel Asíns Arbó (1939-1954)

En este apartado se pretenden reflejar las circunstancias de la *industria* cinematográfica española previas a la llegada de Miguel Asíns Arbó al mundo del cine, así como los principales hitos en la historia cinematográfica española en el período comprendido desde la guerra civil española hasta los años 60, principal etapa de colaboración del compositor con Luis García Berlanga²¹¹.

Los años previos a la contienda, si bien contienen un innegable interés histórico, quedan relegados a un *sueño de los justos*, debido, de una parte, a la poca filmografía conservada por la propia guerra²¹², y al poco interés historiográfico que el tema ha

²¹¹ Las circunstancias de *La vaquilla*, película de Berlanga para la que Asíns Arbó escribiera la música, desplazada de este centro cronológico, se plantearán posteriormente al analizar la misma.

²¹² La siguiente tabla, tomada de *Cine mudo español. Un primer acercamiento de investigación* (Universidad Complutense, Filmoteca Nacional y TVE, 1991, p. 35) y citada por Román Gubern en "Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español" (de *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 13) nos confirman tal dato (sobretudo teniendo en cuenta que de los 137 títulos rescatados, tan sólo 35 se identifican como copias completas):

1897	--	1906	1	1915	9	1924	9
1898	--	1907	--	1916	8	1925	18
1899	--	1908	2	1917	3	1926	23
1900	--	1909	2	1918	2	1927	10
1901	--	1910	2	1919	3	1928	9
1902	--	1911	3	1920	--	1929	4
1903	--	1912	3	1921	1	1930	1

despertado hasta fechas recientes. Sirva el célebre texto de García Escudero²¹³ para mostrar esta realidad:

Hasta 1939 no hay cine español: ni material, ni espiritual, ni técnicamente (entiéndase, aclaro ahora: había “películas”; “cine”, no). En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el smoking. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936, y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita²¹⁴.

El cine durante el período franquista ha sido ampliamente estudiado, señalándose, según autores, distintas etapas²¹⁵, (...) válidas también para la periodización de la historia de la música cinematográfica:

1904	--	1913	4	1922	4	1931	1
1905	1	1914	4	1923	11	Total	137

²¹³ En 1962 se produjo una importante remodelación en el gobierno de Franco y Manuel Fraga Iribarne, nuevo ministro de Información y Turismo, tuvo la habilidad de nombrar a José María García Escudero como director general de Cinematografía. Ese militar togado del Ejército del Aire ya había ocupado este mismo puesto entre 1951 y febrero de 1952, hasta que fue obligado a dimitir por su talante extremadamente liberal. Una década más tarde regresó con las garantías suficientes para racionalizar la política cinematográfica española. RIAMBAU, E.: Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía. Barcelona, Tusquets/FilMOTECA Valenciana, 2007, p. 397.

José María García Escudero resulta una figura clave en el desarrollo del cine español. Además de su faceta política, destacan sus escritos sobre cine: *La historia del cine en cien palabras* (Salamanca, Cine-Club del SEU, 1954), *Cine social* (Madrid, Taurus, 1958), *Cine español* (Madrid, Rialp, 1962), *Vamos a hablar de cine* (Madrid, Salvat/Alianza -libro RTV 51-, 1970), *La primera apertura. Diario de un Director General* (Barcelona, Planeta, 1978), *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F* (Barcelona, Planeta, 1995).

²¹⁴ Texto citado por el propio autor en *Cine español* (Madrid, Rialp, 1962, p. 21), originario de la *Historia en cien palabras del cine español* (Salamanca, SEU, 1953, p. 21). El texto es nuevamente citado por Román Gubern en la *Historia del cine español* (Op. cit. p. 10), de la cual es coautor.

²¹⁵ La clasificación expuesta está tomada de COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Op. cit. p. 82.

- 1) *Posguerra y la autarquía (1939-1950): cine nacional-católico, histórico patriótico, evasivo-propagandístico;*
- 2) *La normalización en el entorno del pacto hispano-americano (1951-1962): primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, realismo, Bardem y Berlanga, comedia moderna;*
- 3) *El desarrollismo (1963-1975): el Nuevo Cine y la Escuela Oficial de Cinematografía, la fractura Alto Cine, Bajo Cine, la tercera vía, musicalmente ligada a la generación de 1951.*

La cronología de nuestro trabajo nos obliga a señalar una cuarta fase, que abarca desde la muerte de Francisco Franco a 1985, año de realización de *La vaquilla*, el año de la dimisión de Pilar Miró como Directora General de Cinematografía, momento en que la nueva situación del cine en España culminaría con el nacimiento de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (8 de enero de 1986). A esta etapa la denominaremos *La transición (1975-1985)*.

Existen otras clasificaciones, como la expuesta por el anteriormente citado J.M. Caparrós Lera, que divide el período en *período sonoro* (1931-1959) –incluyendo el período de la guerra civil española–, y *etapa moderna* (1960-1975) en su obra *Historia crítica del cine español* (Barcelona, Ariel Historia, 1999); o la que propone la *Historia del cine español: cine sonoro (1930-1939)* (Op. cit.): *cine de la autarquía* (1939-1950); *Continuismo y disidencia* (1951-1962); *¿Una dictadura liberal?* (1962-1969); *Del Tardofranquismo a la Democracia* (1969-1982).

Igualmente significativa resulta la planteada por García Escudero en su obra *Vamos a hablar de cine* (Op. cit., p. 145): *La historia del cine español tiene tres etapas: desde los orígenes hasta 1936 (la pandereta); desde 1936 hasta 1962 (la ocasión perdida); desde 1962 (“mesetarios” y mediterraneos).*

III.1.1. Posguerra y la autarquía (1939-1950)

*Los poderes públicos españoles anteriores a la Guerra Civil nunca habían definido una auténtica política cinematográfica, de tal manera que la voluntad intervencionista del nuevo régimen franquista iba a instaurarla poco menos que ex-novo, siempre al servicio del sistema de intereses que estructuraba el nuevo régimen, sometiendo las actividades cinematográficas sobre todo a dos formas de control: la represión y la protección*²¹⁶.

El General Franco fue especialmente cuidadoso con el control de éste arte, que se había descubierto como trascendente en el aparato propagandístico de ambos bandos durante la contienda²¹⁷. Ya anteriormente se había constatado la importancia de la propaganda como elemento fundamental en el desarrollo y consolidación de ideologías, como el ideario socialista, -durante, y tras la revolución rusa-, el nazismo en el proceso político alemán de los años treinta, o la propia propagandística que se desarrolló en

²¹⁶ AA. VV.: *Historia del cine español* (Op. cit. pp. 187-188).

²¹⁷ Cfr. AA. VV. (Sánchez-Biosca, V., dir. Técnico): *España en armas. El cine de la guerra civil española*. Valencia, Diputació de València / MuVIM (Col.lecció Quaderns del MuVIM, Serie minor nº 6), 2007.

ÁLVAREZ BERCIANO, R. Y SALA NOGUER, R.: *El cine en la zona nacional: 1936-1939*. Bilbao, Mensajero, 2000.

AMO, A.: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1996.

CAPARRÓS LERA, J. M.: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona, Universidad de Barcelona y 7 ½, 1981.

CRUSELLS, M.: *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona, Ariel Cine, 1983.

FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La guerra de España y el cine*. Madrid, Editora Nacional, 1972.

GUBERN, R.: *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.

PASTOR PETIT, D.: *Hollywood responde a la Guerra Civil*. Barcelona, Llibres de L'Índex, 1997.

SALA, R.: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao, Mensajero, 1993.

SANCHEZ-BIOSCA, V.: *Cine y guerra civil: del mito a la memoria*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

España hasta la Guerra Civil. Dicha propaganda se desarrolló a través de las artes gráficas, la literatura, la música,... y evidentemente el cine, que se encumbró en una especie de *arte total* destinado a dicho fin²¹⁸. Se crea un estilo²¹⁹, que sustituye en muchos casos a la propia razón, fruto de un ideario perfectamente definido.

En esta situación, la producción cinematográfica no se interrumpió ni durante la guerra en las dos partes fratricidas. Así, mientras en el bando franquista se ruedan películas como *El barbero de Sevilla*, y *Suspiros de España* (ambas de 1938), de Benito Perojo; *Carmen, la de Triana*, y *La canción de Aixa* (rodadas en 1939), dirigidas por Florián Rey; o *Frente de Madrid* (1939), de Edgar Neville, en el bando republicano se realizan películas como *Aurora de Esperanza* (1938), de Antonio Sau; *Barrios Bajos* (1938), de Pedro Puche, *¡No quiero...no quiero!* (1938), de Francisco Elías, o *Sierra de Teruel* (1939), única película dirigida por André Malraux, a partir de su novela *L'Espoir*.

Aproximándose el fin de la Guerra, desde el Gobierno provisional en Burgos, y a través de una orden del Ministerio de Interior, de 2 de noviembre de 1938, se crea la Comisión de Cinematografía y la Junta Superior de Censura Cinematográfica²²⁰.

²¹⁸ Alexandre Cirici plantea una “pirámide de la primacía” en los recursos propagandísticos, señalando en un nivel inicial el símbolo, el nombre y el slogan. CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 24.

²¹⁹Entendiendo que *el estilo es el factor básico de la capacidad de producir una emoción irracional, y por ello el estilo fue el verdadero eje de las artes audiovisuales del fascismo y de todos los movimientos autoritarios vinculados con él*. Idem, p. 30.

²²⁰ Cfr. GONZÁLEZ BALLESTEROS, T.: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid, Universidad Complutense, 1981.

GUBERN, R.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*

En el preámbulo de una orden del Ministerio de la Gobernación de 15 de julio de 1939, se justifica la existencia de la censura, creándose una Sección de Censura que se centraría básicamente en el control de los guiones.

Tras el fin de la contienda, *el nacionalismo, el folklore y la propaganda, junto a películas de evasión de la triste realidad de los años 40, se hicieron con la fallecida industria cinematográfica española*²²¹.

Un nuevo elemento obstaculizará el desarrollo de una industria cinematográfica española: el 23 de abril de 1941, a través de una orden del Ministerio de Industria y Comercio se establece un canon de importación sobre las películas extranjeras que se exhiban en España, prohibiéndose *la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español*. El cine se convierte en un medio fundamental de consolidación de los principios del *Estado Totalitario Cristiano*, y de un canal básico de propaganda, tal y como ya habían hecho otros regímenes totalitarios a lo largo del siglo XX. El cine puede considerarse *la manifestación más claramente deformadora y, junto con la enseñanza, la propuesta ideológica más sistematizada del franquismo*²²². Los valores morales y sociopolíticos del nuevo régimen aparecen con claridad en las películas de estos años: *se trataba de crear una mitología emotiva para las clases medias que*

(1936-1975). Barcelona, Península, 1981.

²²¹ CAPARRÓS LERA, J.M.: *El cine político visto después del franquismo*. Barcelona, Dopesa, 1978, pp. 41-42.

²²² FONT, D.: “El cine español durante la autarquía”, en *Arte del franquismo* (Bonet Correa, A. Coordinador). Madrid, Cátedra, 1981, p. 293.

*actuara como pantalla para ocultar lo conflictivo y transformar la realidad en una imagen de la Unidad, el Orden y la Jerarquía*²²³.

Dentro de una política de *españolización* y proteccionismo, la situación se enquistará, tardando años en superarse. Un ejemplo más de esta situación es la creación del NO-DO, -noticiario-documental-, creado el 29 de septiembre de 1942 y desarrollado en una orden del 17 de diciembre de 1942 (BOE de 22 de diciembre de 1942), de la Vicesecretaria de Educación Popular, noticiario semanal de producción estatal, de obligada exhibición en todas las sesiones cinematográficas²²⁴. En este contexto creativo se producirán alrededor de quinientos sesenta y seis largometrajes, de gran carga ideológica y estilo académico.

Posteriormente, diversa legislación irá creando una política proteccionista, que trata de animar la producción cinematográfica:

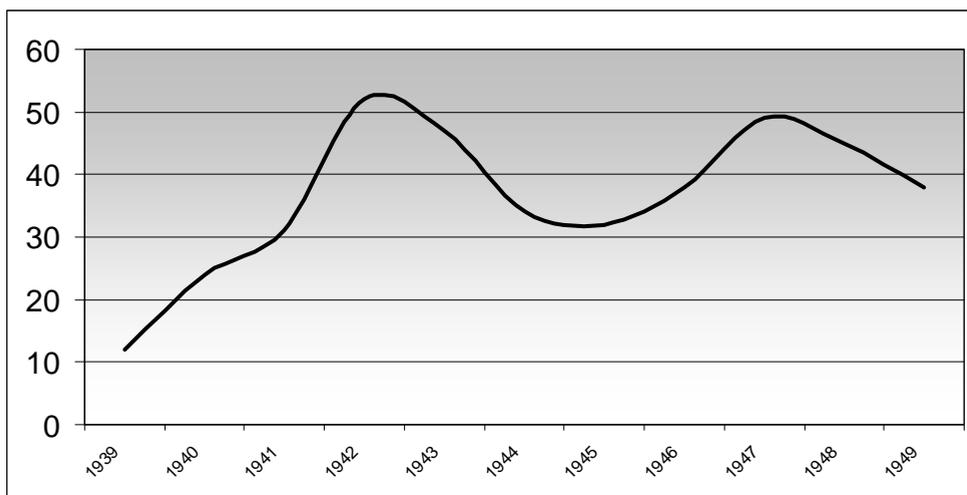
*El 18 de mayo de 1943 aparece una orden del Ministerio de Industria y Comercio por la cual las licencias de importación de películas extranjeras solo se conceden a productores de películas íntegramente nacionales “de una categoría artística y técnica suficientemente decorosa a juicio de la Comisión Clasificadora”. Distingue tres categorías: primera, con derecho a tres o cinco licencias; segunda, con derecho a dos o cuatro; y tercera, sin derecho a ninguna. El 13 de octubre de 1944, una orden complementaria del Ministerio de Industria y Comercio impone a los cinematógrafos la obligación de exhibir un día de películas españolas por cada cinco de extranjeras. Estas órdenes tratan de paliar el mal causado por la que obliga a doblar películas extranjeras, de incrementar la producción y de agilizar la distribución y exhibición, pero consiguen sus propósitos de forma muy peculiar, con una producción que comienza en 1939 con doce largometrajes y para estas fechas ya supera la veintena*²²⁵.

²²³ CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Op. cit., p. 24.

²²⁴ Se proyectó, con carácter obligatorio desde el 4 de enero de 1943 hasta de 1976, aunque con carácter voluntario se mantuvo hasta 1981. Cfr. TRANCHE R.R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra/Filmoteca española, Serie Mayor, 2006.

²²⁵ TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del Cine Español*. Madrid, Espasa, 1999, p. XXI.

La producción se incrementará en esta década, si bien no de forma uniforme, como podemos observar en la siguiente tabla, que nos muestra el número de películas producidas cada año²²⁶:



El control y creación de una legislación cinematográfica era un elemento manifiestamente importante, si bien no llegó a resolverse satisfactoriamente a lo largo de la década. La Subcomisión Reguladora de Cinematografía (1939), dependiente del Ministerio de Comercio e Industria, la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (1946),... fueron sucediéndose en una continua maraña administrativa.

En resumen, podemos señalar que entre 1939 y 1951 el cine estuvo bajo la influencia de hasta cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e

²²⁶ Los datos están extraídos de la AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., p. 202.

*Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional, sin olvidar los sindicatos verticales*²²⁷.

Desde el punto de vista de la producción, en este momento podemos apreciar una corriente básica en el desarrollo cinematográfico español: el *cine oficial*, representado en la obra de José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Juan de Orduña²²⁸. Los rasgos de esta cinematografía podemos apreciarlos a través de una película paradigmática como *Raza*²²⁹ (J.L. Sáenz de Heredia, 1941). Esta filmografía ejemplificadora y moralizante alternará los temas heroicos –como en la citada *Raza*, *A mí la legión* (1942), también de Juan de Orduña, o *El santuario no se rinde* (Ruiz Castillo, 1949)-, históricos –como *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucía, 1950), *Agustina de Aragón* (J. de Orduña, 1950), *Alba de América* (J. de Orduña, 1951) o *Parsifal* (C. Serrano de Osma, 1951)- folklóricos - (*Ronda española*, Ladislao Vadja, 1952), variando desde lo zarzuelesco, como *La Revoltosa* (J. Díaz Morales, 1950), o *Doña Francisquita* del citado L. Vadja (1952), a lo taurino con películas como *Currito de la Cruz* de L. Lucía (1949) o *Sangre y luces* (G.

²²⁷ Idem. p. 189.

²²⁸ Igualmente destacan otros directores como Edgar Neville, Serrano de Osma, Ladislao Vadja, Mur Oti, Lorenzo Llobet, Arturo Ruiz Castillo, Nieves Conde, Antonio Román, etc.

²²⁹ *Raza* fue estrenada el 8 de enero de 1942. Fue rodada bajo la dirección de José Luis Saenz de Heredia, con guión de Jaime de Andrade, pseudónimo del mismo Franco. Resulta muy interesante la comparación entre las dos versiones conservadas de *Raza*, en las cuales se evidencia la obvia permeabilidad del arte, y en concreto del cine, a las vicisitudes políticas. Según puede leerse en la propia edición videográfica de las versiones de dicha película (Valladolid, Divisa Ediciones, 2002) la primera versión estuvo perdida hasta 1993, fecha en la que la Filmoteca Española adquirió una copia que provenía de un cine ambulante. Existe –al menos- una edición *contemporánea* de la novela, prologada por el historiador Ricardo de la Cierva: DE ANDRADE, J.: *Raza*. Barcelona, Planeta, 1997.

Rouquier y R. Muñoz Suay, 1953)- y religiosos –como *Balarrasa* (J.A. Nieves Conde, 1950) o *El judas* (I.F. Iquino, 1952)²³⁰.

Estas tendencias continuarán hasta que en los años 50 se genere una cierta *disidencia interior*²³¹, como llamará Carlos F. Heredero²³² a las nuevas estéticas disidentes con el oficialismo. No obstante, no debemos pensar que estas nuevas filmografías eclipsarán las líneas anteriormente esbozadas: niños prodigio²³³, personajes religiosos²³⁴, históricos, *amables* comedias²³⁵ inundarán nuestras pantallas²³⁶, generándose una situación que alejará la

²³⁰ Encontraremos ya a nuestro compositor en películas tan emblemáticas como *Los peces rojos* (1955) o *El inquilino* (1958), ambas de Nieves Conde. Esta última película tuvo auténticos problemas con la censura: (...) *la película fue prohibida por el Ministerio de la Vivienda, y no pudo ser estrenada por aquel entonces [1957] en la capital de España, después de haber sido programada con gran éxito tanto en Valencia como en Barcelona. Hubo necesidad de realizar toda clase de cortes y de confeccionar un nuevo final de la obra que en su día llevaba el marchasmo de lo logrado en sus ocurrentes encuadres y en su agrio, pero muy humano humor (...)*. MÉNDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, 1965, Vol. II, p. 649.

²³¹ O *Disidencia cinematográfica*. AAVV.: *Historia del cine español*. Op. cit. p. 278.

²³² Título del capítulo dedicado por Carlos F. Heredero en su obra: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Op. cit., pp. 287-382.

²³³ Ejemplos paradigmáticos son los de Pablito Calvo –*Marcelino, pan y vino* (L.Vadja, 1954), *Un ángel pasó por Brooklyn* (L. Vadja, 1956), *Mi tío Jacinto* (L.Vadja, 1957), etc.- o Joselito –*El pequeño ruiseñor* (A. del Amo, 1956), *Saeta del ruiseñor* (A. del Amo, 1957), *El ruiseñor de las cumbres* (A. del Amo, 1958), etc.- a los que Berlanga parodiará en sus películas, como se mostrará en los posteriores análisis *musicofílmicos*.

²³⁴ Como la popular y anteriormente citada *Marcelino, pan y vino* (L.Vadja, 1954).

²³⁵ Como *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro L. Ramírez, 1956).

²³⁶ Como escribiera García Escudero, diversas *capas* en torno al folclore, cubren las posibilidades de desarrollo del nuevo cine, de la *generación perdida* (J. L. Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Antonio Román, Ruíz del Castillo, Antonio del Amo, Carlos Serrano de Osma, y Edgar Neville) en estos años. *Esas capas son:*

El cine histórico, en sus dos manifestaciones: gola y levita. O la historia de España contada por Cifesa, que seguirá siendo durante dos décadas la gran protagonista del cine nacional. Sus dos éxitos: El escándalo y Locura de amor.

El cine religioso. Lo realizan, en colaboración, Rafael Gil-Vicente Escrivá. Su película: La señora de Fátima.

El marcelinismo, que sigue, naturalmente a la película de Pablito Calvo, producida por Chamartín.

El cuplé. El último cuplé, por supuesto, que en realidad fue el primero de una larga

cinematografía española del contorno internacional²³⁷. A todo ello contribuirá una política proteccionista que se plasmará en ordenes ministeriales como la del 16 de junio de 1952, la cual establece una clasificación de las producciones en *Interés Nacional*, 1ª A y B, 2ª A y B, y 3ª, con una protección económica a fondo perdido del 50, 40, 35, 30 o 25 respectivamente (las de tercera categoría no recibían subvención alguna)²³⁸. Pero si es cierto que los cincuenta, con sus nuevas circunstancias políticas, traerán un nuevo aire al mundo cinematográfico de la mano de personajes como José María García Escudero y la política de coproducciones²³⁹. Este cambio²⁴⁰ lo

cadena. Orduña, Sara Montiel, y nuevamente Cifesa, que poco después perderá el predominio que hasta entonces ha ejercido en la industria nacional.

GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *Vamos a hablar de cine*. Op. cit., pp. 148-149.

²³⁷ *Podemos encontrar una serie de rasgos muy globales, pero evidentemente significativos, en estos años, (...) uno de los más llamativos, y que sin embargo no ha sido puesto en relieve con la suficiente importancia, sea el desfase que se produce entre la cinematografía española y la evolución del cine a nivel mundial; mientras que en nuestro país permanecen casi inalterables una serie de premisas temáticas y estéticas que vienen a dotar al cine español de un cierto carácter inmovilista, la imagen en otros países deambula hacia caminos de renovación de la mano de movimientos o grupos como free cinema o nouvelle vague.* HUESO MONTÓN, A.L.: “Un período singular en el cine español: el cruce de tendencias de 1958 a 1963”, en AA.VV.: *Voir el lire García Berlanga. El verdugo*. Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Etudes et de Recherches Hispániques du XX^e siècle. Collection “Critiques et documents”), 1998, p. 7.

²³⁸ CAPARRÓS LERA, J. M.: *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 35. Posteriormente García Escudero incorporaría, en 1962, una nueva categoría: las películas de *Especial interés cinematográfico*. GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona, Planeta, 1978, p. 48.

²³⁹ Tal y como escribe Fernando Méndez-Leite al realizar su *repaso* al año 1951, *La segunda guerra mundial había desplazado al cine yanqui de las pantallas de Europa. Sin embargo, los magnates de Hollywood no se resignaron a perder mercados tan importantes y realizaron denodados esfuerzos para su rápida reconquista. Como era de esperar, no tardaron en recuperar la antigua hegemonía, que durante tantos años habían ejercido en aquellos territorios. Mientras tanto en algunas naciones habían descubierto un procedimiento para contrarrestar ese predominio del cine americano, solución que consistía en firmar convenios de coproducción con otros países aquejados del mismo mal. Francia e Italia, por ejemplo, al adoptar semejante medida, habían alcanzado ya resultados francamente favorables.*

podemos concretar en tres hitos muy importantes²⁴¹: la creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), la referencia neorrealista que irá impregnando la cinematografía, y

*España se veía afectada por un problema similar que la obligaba a afrontar con valentía tan escollosa cuestión. Los entendidos habían dado ya la voz de alarma, pero nadie les había hecho caso. La solución de establecer convenios de edición mancomunada con otras cinematografías, amenazadas como la nuestra por la competencia americana, no resultaba fácil, teniendo en cuenta que en cada país rigen gustos y preferencias distintas. No obstante, con buena voluntad y paciencia, pueden prepararse temas de interés mutuo, que vertidos al celuloide con medios apropiados pueden llegar a convencer en los respectivos países. La coproducción bien encauzada puede llegar a reducir el coste de la realización a la mitad en cada uno de los países que intervienen como partes contratantes, enorme ventaja para el cine español, que hasta ahora solo ha contado con el mercado propio para sus cálculos de amortización. Otra ventaja que ofrece el sistema de coproducción consiste en el intercambio de elementos técnicos y artísticos de ambos bandos. Nos interesa, pues, entablar diálogo con otras cinematografías que nos puedan prestar valiosa ayuda, y no tardan en iniciarse gestiones en este sentido con Italia y Francia, tema que es objeto de amplia discusión en los albores del año 51. Reina cierto optimismo bastante justificado en el mundo de nuestro cine. Los grandes éxitos de taquilla son debidos en su mayoría a la programación de obras nacionales. Nuestro cine, que durante tantos años había vegetado en un ambiente provinciano, ha aprendido mucho en los últimos tiempos. Varias películas españolas han logrado ya el aplauso fuera de España. Nuestras creaciones de calidad tienen abiertas las pantallas del mundo, siempre y cuando nos decidamos a enfrentarnos con el universalismo que no admite concesiones de ínfima categoría. Se impone una mayor holgura de temas y un cuidado esmerado en la elección de guiones a realizar con miras a la exportación. Por fortuna ha desaparecido la indiferencia de antaño ante la producción nacional, habiéndose logrado por fin captar la confianza del público. Sigue el cine ocupando el primer puesto entre los espectáculos favoritos de los españoles. MÉNDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español*. Op. cit., Vol.II, pp.75-76.*

²⁴⁰ *A lo largo de los cincuenta y en un contexto de lucha política antifranquista, en los márgenes del cine español surge un movimiento de disidencia interior y contestación que tímidamente irá tomando posiciones y que se concreta en los siguientes factores: el desarrollo del cineclubismo y las revistas cinematográficas, que contribuyen a una percepción del cine como hecho artístico-cultural, las propuestas de una estética realista más o menos inspirada en el neorrealismo italiano, pero que transcurrirá por otros derroteros, y la citada aparición de productoras con una sensibilidad nueva, impulsadas por la necesidad de encontrar instrumentos alternativos a esta disidencia. SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2002, p. 411.*

²⁴¹ Diversas fueron las medidas que desde la Dirección General de Cinematografía se elaboraron en esta década con referencia al desarrollo cinematográfico: la Creación de la Federación Nacional de Cine-Clubs en 1957; las Primeras Conversaciones Nacionales de Cine, llevadas a cabo en 1958 en Valladolid; las Primeras Conversaciones de Escuelas de Cine, realizadas en el Festival de San Sebastián de 1960...

las Conversaciones de Salamanca, que supondrán un intento de canalizar toda esta inercia de cambio.

III.1.2. La normalización en el entorno del pacto hispanoamericano (1951-1962).

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)²⁴².

Estas inquietudes de búsqueda de un espacio de desarrollo cinematográfico, fueron materializándose en el IIEC. Fundado en la Escuela de Ingenieros Industriales en febrero de 1947, como sección de Cinematografía, comenzó su funcionamiento bajo la dirección de Victoriano López García, según el modelo del Centro Sperimentale de Cinematografía²⁴³. En ella encontramos entre el cuadro de profesores a Carlos Serrano de Osma, Luis Marquina, Carlos Fernández Cuenca, José Ramón Aznar, Antonio del Amo –desde el segundo curso-, y al propio Victoriano López, entre otros²⁴⁴. De sus aulas, pese a la penuria económica y los problemas con el Sindicato Nacional del Espectáculo, que no reconocerá su titulación, surgen nombres como Florentino Soria, José María Ramos, Paulino

²⁴²Nombres como Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem surgirán de él, asociándose a nuevas estéticas cinematográficas afines al neorrealismo italiano (tal y como analizaremos en el siguiente apartado). En éste contexto, Miguel Asíns Arbó se aproximará al mundo de la banda sonora, en un punto en el que en cine abre sus puertas a nuevas ideas y conceptos que entrarán por momentos en fricción con la ideología y el control cultural del régimen.

²⁴³ *En julio de 1947 inicia sus actividades el “Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas”, creado por la Dirección General de Cinematografía para encargarse del mejoramiento técnico y artístico del cine español. Dicho centro docente cumple una amplia y bien orientada misión de tipo educativo, a través de una magnífica Escuela de Cinematografía. Al mismo tiempo trata de estimular y encauzar toda iniciativa experimental, valiéndose de métodos modernos y de probada eficacia, con ánimo de lograr en el plazo más corto posible la superación y mejora práctica, y, por último, fomenta la investigación científica en sus múltiples facetas.* MENDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español*. Op. cit., Vol. II, pp. 519-520.

²⁴⁴ El propio Berlanga cita igualmente a Joaquín Estrambasaguas, como profesor de literatura. GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga, Contra el poder y la gloria*. Barcelona, Ediciones B, 1997, p. 132.

Garagorri, José Gutiérrez Maesso, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga.

El IIEC se convertirá en caldo de cultivo de productoras, como Altamira²⁴⁵ o Uninci²⁴⁶, y películas como *Esa pareja feliz* (L. García Berlanga y J. Bardem, 1951), o *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (L. García Berlanga, 1952), que supondrán excelentes exponentes del nuevo cine español, en un impulso regenerador que ya no tendría vuelta atrás.

Las trayectorias de Berlanga y Bardem, y posteriormente de Rafael Azcona, -que serán analizadas pormenorizadamente en el

²⁴⁵ Industrias Cinematográficas Altamira S.L. nace en 1949, debido a la necesidad de encontrar nuevos caminos, ante la convencionalidad de la industria cinematográfica española. Entre sus primeras tentativas encontramos *El cielo no está lejos*, o *La huida. Esa pareja feliz* (L. García Berlanga y J.A. Bardem, 1951), estrenada en 1953, y *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) se convierte en la enseña de la nueva productora. La productora se disolvió en 1955.

Como recordara el propio Bardem, (...) *Fundamos una productora, una Sociedad Limitada que se llamaba ALTAMIRA, y que tenía como logotipo el famoso jabalí de múltiples patas. A mí no me gustaba nada. Eso de que una productora se llamara ALTAMIRA y todas esas patas, me parecía una antítesis cinematográfica. Por el contrario, al amigo Fernández Cuenca le hacía mucha ilusión. Cosas de Fernández Cuenca.*

Recuerdo que Luis García Berlanga y yo escribíamos continuamente guiones, y uno de estos, muy bonito y que tampoco se pudo hacer, se llamaba El hombre vestido de negro.

Otro de los guiones que hicimos Berlanga y yo fue La huida, que tampoco se materializó en nada práctico.

Y entonces llegó la oportunidad con Esa pareja feliz.

ABAJO DE PABLOS, J.E.: *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid, Quirón, 1996. p. 22.

²⁴⁶ Uninci (Unión Industrial Cinematográfica, S.A.), fundada en 1949 por Alberto Reig, obtuvo un gran éxito con *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (L.García Berlanga, 1952). Se convirtió en un aglutinante de la disidencia política. Realizó películas como *Sonatas* (J.Bardem, 1959) o *La mano en la trampa* (Torre Nilsson, 1961). Tras una actividad irregular y problemática, su participación en el rodaje de *Viridiana* (L. Buñuel, 1961), junto a la productora Films 59, planteó una serie de problemas que llevó a la situación de suspensión de pagos.

La observación atenta de la trayectoria de estas productoras supone en sí mismo un extraordinario ejercicio para aproximarse a la trayectoria del cine español de estos años. Para un acercamiento, véase: “La disidencia interior”, en HEREDERO, C.F.: *Las huellas del tiempo. El cine español 1951-1961*. Op. cit.

apartado IV.1 del presente trabajo-, suponen un referente ineludible en la evolución del cine español. Sus innovaciones abrirán las puertas de nuevos creadores como Marco Ferreri, con su humor negro esperpéntico, o Carlos Saura con su realismo crítico.

La referencia neorrealista.

*El neorrealismo es el movimiento que tiene lugar en el cine italiano en la inmediata posguerra y que se caracteriza por un nuevo lenguaje, nuevos modos de producción y nuevas relaciones entre artistas y la sociedad*²⁴⁷.

No debe ser entendido como un corpus creativo homogéneo, sino como un posicionamiento, una “ética de la estética”²⁴⁸ en un momento muy particular para la historia de la cultura y del cine italiano: el de la reacción contra el cine oficialista fascista, hasta que las *normas* del mercado cinematográfico internacional de los 50 *dobleguen* dicha inercia²⁴⁹. El hombre y la realidad se convertirán en el nuevo objetivo del cine, aunque el propio concepto de *realidad* será puesto en tela de juicio²⁵⁰. Como señala Marcos Ripalda,

²⁴⁷ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Op. cit., p. 248.

²⁴⁸ (...) *El neorrealismo nunca fue una estética concreta, sino una “ética de la estética”, radicalmente en contra del espectáculo gratuito y en la que la trascendencia de la Historia, en los acontecimientos sociales, pesaba enormemente sobre la producción industrial e intelectual del cine italiano*. RIPALDA, M: *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 23, citando a L.Micciché.

²⁴⁹ (...) *El cine neorrealista en la nueva década buscará otras vías de expresión, oponiéndose al nuevo cine industrial, que pretende estandarizar y homogeneizar las tendencias de la producción y, en última instancia, los gustos del público*. Idem, p. 69.

²⁵⁰ (...) *No existe un realismo que sea válido para todas las épocas. Cada época tiene su propio realismo*. Cita de P. P. Pasolini en QUINTANA, A.: *El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 25. Distintas fuentes

la recreación neorrealista no se basa en el realismo en sí, sino en la maestría para crear la ilusión convincente de realidad. Una representación de la realidad que puede entenderse como imitación –sujeta a los parámetros documentales– como construcción artística de ésta²⁵¹.

Pese a esta heterogeneidad, existe un grupo de directores, y una serie de obras que son consideradas paradigmáticas para la creación de un canon neorrealista: las obras de Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta*, 1945)²⁵², Vittorio De Sica y Cesare Zavattini (*El ladrón de bicicletas*, 1948), Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948), Giuseppe de Santis (*Caccia tragica*, 1948)...

Las características estéticas que suelen asociarse a dicha corriente *ético-estética* son:

- *modo de producción austero, con condiciones precarias;*
- *rodaje en exteriores, en barrios populares;*
- *cine comprometido socialmente en la mirada hacia la realidad;*
- *actores poco conocidos y no profesionales: rechazo de cualquier estrellato;*
- *atención prioritaria a los temas de trabajo, modos de vida, situaciones cotidianas;*
- *cualquiera que sea el género de las películas, hay un talante de crónica, de documento de la realidad social del momento; y*
- *combinación de drama y hasta tragedia con elementos humorísticos.*²⁵³

recogen distintos planteamientos respecto al concepto de realidad en el cine: desde “La ficción realista desde la óptica del neorrealismo” (Ibidem, pp. 25-43), a los clásicos André Bazin (BAZIN, A.: “Un realismo de las apariencias” en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2001, pp. 375-376) o Siegfried Krakauer (KRAKAUER, S.: “La historia y la fantasía”, en *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, 1996, pp. 109-127).

²⁵¹ RIPALDA, M: *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Op. cit., p. 30.

²⁵² (...) *El neorrealismo nació oficialmente en la inmediata posguerra con Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, 1945), de Roberto Rossellini, y empezó a declinar cuando Giulio Andreotti, subsecretario de Cinematografía, puso en marcha una ley que imponía el control gubernamental del cine italiano, mantenía la censura fascista y privilegiaba un modelo de cine industrial, cuestionando el nuevo cine social*. QUINTANA, A.: *El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Op. cit., p. 18.

²⁵³ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos*,

*En Italia, el neorrealismo había sido la expresión cinematográfica de la ruptura con el fascismo y con el pasado de cartón piedra, el cine de la reconstrucción nacional sobre bases democráticas*²⁵⁴.

Los años 50 supusieron una evolución de dicho neorrealismo²⁵⁵, en parte por la propia evolución social marcada por el alejamiento de la guerra, en parte por los cambios políticos promovidos desde el gobierno, como se ejemplifica en la Ley Andreotti²⁵⁶. Algunos cineastas, como Casare Zavattini aún consideran que *el neorrealismo es la base del único y vital movimiento del cine italiano*²⁵⁷. Mientras, la obra de directores como

fotografía y televisión. Op. cit., p. 249.

²⁵⁴ HEREDERO, C.H.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Op. cit., p. 287.

²⁵⁵ Determinadas películas marcaran nuevos rumbos u orientaciones, como la inclusión del melodrama (*Catene*, R. Materazzo, 1949), la fantasía (*Milagro en Milán*, De Sica, 1951) o el romanticismo (*Stazione Termini*, De Sica, 1953). Películas como *Umberto D* (De Sica, 1951) suponen una continuación del estilo más puro de descripción en lugar de narración, y una continuación del *ideal zavattiniano*.

²⁵⁶ *La ley Andreotti provoca una rehabilitación de la industria, ya que permite que las producciones italianas no tengan dificultades de circulación frente a la invasión de productos extranjeros. Este hecho coincide con un cambio de actitud del público, que empieza a confiar en los valores de sus propias películas y el atractivo de sus star system. Este cambio de mentalidad coincidió con el surgimiento de grandes éxitos populares como Pan, amor y fantasía (Pane, amore e fantasia, 1953), de Luigi Comencini, o Guardias y ladrones (Guardie e ladri, 1951), de Steno y Mario Monicelli.*

*La política cinematográfica de Andreotti se caracteriza por privilegiar los intereses industriales, anteponiendo los motivos económicos a los artísticos. Su principal preocupación consiste en buscar un público homogéneo y librarse del fantasma del neorrealismo, que según la lógica de la democracia cristiana resulta pernicioso para el cine italiano, ya que "eleva el nivel cultural de las masas, estimula las ansias cognitivas de los espectadores y propone un afianzamiento crítico de los espectadores respecto a la sociedad" (ARGENTIERI, 1974). QUINTANA, A. El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad. Op. cit., p. 18. La cita final que incluye Quintana proviene del libro de Mino Argentieri *La censura nel cinema italiano* (Roma, Riuniti, 1974).*

²⁵⁷ Cita de "Tesis sobre el neorrealismo" (El escrito completo, de 1953, está editado en ROMAGUERA I RAMIÓ, J y ALSINA THEVENET, H.: *Fuentes y documentos del cine* (Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 193). Zavattini, gran amigo de Berlanga, (...) creía que después de una primera etapa en la que el neorrealismo había introducido lo auténtico en

Federico Fellini o Michelangelo Antonioni supera en su obra los planteamientos iniciales del neorrealismo. Es destacable en este punto el denominado *neorrealismo rosa* que tanto influirá en el propio Berlanga. Se trata de una serie de comedias de trasfondo social²⁵⁸, en las que lo deseable se antepone a lo real²⁵⁹: *Domingo de agosto* (L. Emmer, 1950), *Don Camilo* (J. Duvivier, 1952), *Pan, amor y fantasía* (L. Comencini, 1953)...

Federico Fellini supone una vuelta de tuerca más, en las que realidad y fantasía se entremezclan en la creación de un mundo personal:

(...) *En un cierto sentido todo es realista. No veo una línea divisoria entre la imaginación y la realidad. Pienso que hay mucho de realidad en la imaginación (...) El realismo no es ni un recinto, ni un panorama de una sola superficie. Un*

el interior de las ficciones, había llegado el turno de una segunda etapa donde la propia realidad se convertiría en relato. QUINTANA, A. *El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad.* Op. cit., p. 122.

²⁵⁸ *La gran contradicción de las comedias italianas reside en la difícil reconciliación entre el clima de optimismo del género, que incluye la representación simbólica del final feliz como proyección de lo deseable, con las premisas del realismo focalizado en una sociedad pesimista. La intriga optimista de la comedia implica una manipulación de los acontecimientos que aleja la representación del mundo referencial. La pregunta clave del debate fue: ¿puede ser la comicidad un camino para extender las fórmulas realistas al público, o no es más que una fórmula para perpetuar su ignorancia? Al bautizar las comedias sentimentales como representantes del “neorrealismo rosa”, una determinada crítica las convirtió en paradigma del involucionismo hacia el que iba avanzando el modelo de cine industrial. Con los años se ha producido una revisión del fenómeno. Laurence Schifano considera que “a partir de la renovación procedente de las tradiciones populares, como la commedia dell’arte o las farsas napolitanas, las comedias fueron la base de la cultura italiana de los años cincuenta, provocando un conflicto tanto con la censura de los burócratas democristianos, como con los anatemas furiosos y moralizantes de la izquierda (SCHIFANO, 1995, 48). Es indudable que las comedias italianas se convirtieron en una pieza indiscutible para el desarrollo industrial (y estilístico) del cine italiano de los cincuenta.* Ibidem, p. 138. La cita de Scifano parte del libro *Le cinéma italien, 1945-1995. Crise et creation* (París, Nathan, 1995).

²⁵⁹ *El final feliz nunca puede ser el reflejo de la realidad, sino de lo deseable.* QUINTANA, A.: *El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad.* Op. cit., p. 138.

*paisaje, por ejemplo, tiene varias dimensiones, y la más profunda, la que sólo puede revelar el lenguaje poético, no es la menos real*²⁶⁰.

Michelangelo Antonioni, por su parte, se orienta hacia un cine más intelectual y lírico, creando una filmografía en la cual explora los sentimientos más íntimos de sus personajes: el desamor, la soledad, la tristeza... son los nuevos protagonistas.

España se sumará a la cultura realista y a la citada cultura de la disidencia, aunque con un elemento sustancial que marcará importantes diferencias: el neorrealismo surge en Italia contra una estética fascista impuesta durante los años del dictador, una vez éste ha desaparecido. Es una lucha contra una inercia. En España esta disidencia tendrá que colarse a través del denso filtro de la censura gubernamental.

No obstante, en España el neorrealismo será poco conocido: películas como *Roma, città aperta* (1945) no será estrenada hasta 1969. Únicamente Zavattini y De Sica –los llamados *humanistas*²⁶¹ del neorrealismo- son aquí divulgados, con la consiguiente influencia en filmografías como la del propio Berlanga.

²⁶⁰ Idem, p. 144, citando a Krel y Strich (*Fellini por Fellini*. Madrid, Fundamentos, 1978).

²⁶¹ *Se trata de un movimiento difuso, sin límites claros, con obras muy diversas, sin maestros ni manifiestos programáticos, pero que lidera la cultura italiana de posguerra (...). Se consideran cuatro directores más representativos del neorrealismo: Roberto Rosellini con *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946), y *Germania, anno zero* (1947) representa una línea más espiritualista; Vittorio de Sica y Cesare Zavattini hacen un cine más humanista en *El limpiabotas* (*Sciuscìà*, 1948), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1949), *Milagro en Milán* (1951) y *Umberto D* (1952); *Luchino Visconti* representa la vertiente más esteticista con *La terra trema* (1948); y *Giuseppe de Santis*, que representa el neorrealismo más comprometido políticamente con *Caccia trágica* (1948), *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) y *Roma ore undici* (1952). SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Op. cit., p. 249.*

De 1951 a 1953, el Instituto Italiano de Cultura realiza dos ciclos donde se muestra, de forma minoritaria, ejemplos de neorrealismo. Esto influirá sobremanera en la primera generación del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas), entre los que se encuentra Berlanga²⁶². Del contacto entre Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay²⁶³, surgen dos proyectos que no llegarán a la pantalla: *El gran festival*, y *Cinco historias de España*²⁶⁴.

La influencia del neorrealismo se plasmará en distintos posicionamientos: una primera posición crítica al mismo por su mimetismo extranjerizante, resaltándose peyorativamente su negatividad, tal como se observa en los posicionamientos de Luis Gómez Tello²⁶⁵; una segunda posición intenta la *españolización* de la corriente, con obras tan trascendentes como *Surcos*, (Nieves Conde, 1951); una tercera vía apostará claramente por el apoyo a este neorrealismo: círculos universitarios y de izquierdas agrupados en torno a revistas como *Objetivo y Cinema Universitario*.

²⁶² (...) *Antes de hacer Esa pareja feliz, asistimos a una semana de cine italiano en la que participó Cesare Zavattini, con cuya personalidad quedamos fascinados. Es verdad que el neorrealismo estaba influyendo en nosotros, pero también es verdad que Manuel Mur Oti, Antonio del Amo y José Antonio Nieves Conde habían sentado ya unos precedentes en el propio cine español. El hecho es que aquella semana de cine italiano fue decisiva para que abandonáramos nuestros mitos particulares. En mi caso, el mito del Indio Fernández, porque a mí me gustaba mucho y tenía muy metido el cine del Indio Fernández.* FERNÁNDEZ-LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Barcelona, Anagrama, 1981, p. 37.

²⁶³ (...) *Conocí a Zavattini cuando él y otros famosos del cinema italiano, encabezados por De Sica, estuvieron en Madrid para presentar la "Semana de Cine Italiano" en marzo de 1953 (la anterior semana, ambas decisivas para nuestro descubrimiento del neorrealismo, se celebró también en Madrid en noviembre de 1951). Eduardo Ducay y yo le hicimos una entrevista que se publicó en Índice. A partir de aquel encuentro mi amistad con Zavattini fue creciendo y se convirtió, al cabo de los años, en una relación familiar (...).* R. MUÑOZ SUAY, R.: "Introducción" de *Cinco Historias de España y Un festival de cine* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991, pp. 5-6).

²⁶⁴ Publicados ambos por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana (1991).

²⁶⁵ GÓMEZ TELLO, L.: *Primer plano*. Nº 646. Marzo, 1953.

La citada influencia se estructura en el tiempo, según Monterde²⁶⁶, en tres núcleos secuenciales:

1. Una primera etapa en la que el neorrealismo lo podemos considerar como una moda (básicamente en películas filmadas con anterioridad a 1950). Posteriormente este neorrealismo se consolidará de manera más formalista, en películas filmadas entre 1950 y 1953. Surgirán una serie de películas que podemos considerar como una fusión entre este estilo y el sainete español: es el cine del primer Berlanga, el de *Esa pareja feliz* (1951).

Surcos (Nieves Conde, 1951) supone el modelo más acabado de neorrealismo español²⁶⁷, levantado y sustentado sobre un edificio no neorrealista, sino anclado en tendencias falangistas. Partiendo del argumento de Eugenio Montes (escritor y articulista falangista), y con guión de Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester, nos sitúa entre la corriente italiana y la tradición teatral española representada en Cervantes, Baroja o Arniches. La historia nos plantea la realidad del hombre rural que llega a la ciudad, en un momento en que esta situación es totalmente cotidiana. La cruda realidad se nos transforma en una idealización del mundo rural frente a la satanización materialista de la civilización urbana. Existe en este planteamiento un acercamiento al verismo, tratando de mostrar la autenticidad de la realidad ambiental que pretenden relatar, y sobre

²⁶⁶ MONTERDE, J. E.: *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. Tesis doctoral inédita. Barcelona, s.e., 1992.

²⁶⁷ En 1951 (“el año de quitarse las barbas”, se le llamó), *Surcos* representó nuestro neorrealismo: la primera película española cara a la realidad. En un cine de perillas, mostachos, chambergos, espadas de Toledo e historia de tambor batiente, *Surcos* era el suburbio, las casas de corredor, los interiores mezuquinos, el teatrillo de variedades, las chicas que se echan –o las echan– a la vida, los golfos, un mundo de negocios turbios que todos sabían existía, pero que no gustaba ver. GARCIA ESCUDERO, J.M.: *Vamos a hablar de cine*. Op. cit., pp. 149-150.

la cual edifican su discurso ideológico. No obstante, el devenir de la película oscilará entre la condena y el apoyo, como muestra el posicionamiento de la Iglesia Católica, que la considerará *gravemente peligrosa*, y la calificación por parte del Estado como película de *Interés Nacional*, con el citado García Escudero en la Dirección General de Cinematografía.

2. La segunda etapa, siguiendo la periodización de Monterde, parte del neorrealismo con una intención regeneracionista, uniéndose con el proyecto político que se opone al régimen franquista. Dos modelos que perdurarán en esta nueva corriente y supondrán un auténtico referente son la citada *Esa pareja feliz* (L. García Berlanga y J.A. Bardem, 1951), y *¡Bienvenido Mister Marshall!* (L. García Berlanga, 1953). A partir de aquí, Berlanga, Fernando Fernán-Gómez y Marco Ferreri optan por una vía humorística, cercana al esperpento, mientras Bardem se distancia en *una opción metafórica que elige el territorio del drama*²⁶⁸.

Poco a poco, la primera opción irá particularizando su relación con el neorrealismo, debido al posicionamiento ideológico de los creadores y al desvanecimiento de las apariencias neorrealistas que conlleva la formalización, progresivamente más estilizada y fuerte, de las películas a medida que avanza la consolidación de los respectivos universos personales de sus autores.

3. El neorrealismo se plantea como un modelo agotado. Esto se conseguirá, en un primer paso a través del esperpento y el humor negro; posteriormente con una búsqueda de una estética diferente, ante la representación idealista de la pobreza. *Los golfos* (Saura,

²⁶⁸ HEREDERO, C.F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Op.cit., p. 298.

1959) supondrá un auténtico referente en esta superación del neorrealismo dentro de la particular situación política española.

Las Conversaciones de Salamanca

El inconformismo, el espíritu crítico de determinados sectores, -hijos de la IIEC-, la plasmación de los nuevos ideales en el panorama cinematográfico español, y una *conciencia colectiva revisionista*²⁶⁹, conllevarán el planteamiento de nuevas iniciativas, con el fin de crear marcos de debate e intercambio de ideas y experiencias. Revistas universitarias como *Objetivo* o *Cinema Universitario* sirven de canal de propagación a dichas ideas.

Un primer encuentro se producirá con la celebración del I Curso de Estudios Universitarios de Cine, realizado en 1954²⁷⁰, y organizado por el cine-club del SEU de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino. De aquí surgirá la idea para la realización de una convocatoria de alcance internacional. La misma partirá de la mano de Ricardo Muñoz Suay²⁷¹ y Eduardo Ducay, y tras un

²⁶⁹ Como citará García Escudero, *Las Conversaciones Nacionales Cinematográficas, celebradas en Salamanca en mayo de 1955, fueron la primera cristalización de esa conciencia colectiva revisionista en una serie de conclusiones cuyo valor es doble: en primer lugar, porque representan la sistematización de ese “no” a un cine que nos parecía y nos continua pareciendo “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”*; en segundo lugar, porque al pobre tinglado del cine habitual enfrentaron una construcción nada irreal ni utópica. GARCIA ESCUDERO, J.M.: *Cine español*. Op. cit., p. 59.

²⁷⁰ Año en el que Miguel Asíns Arbó compone su primera banda sonora.

²⁷¹ *En agosto de aquel año [1954] durante las localizaciones de Cinco historias de España, Muñoz Suay pasó por Salamanca junto a Berlanga y Zavattini en busca de aquel “universitario provinciano pero salmantino, que mostraba gran interés por romper el cerco local y aproximarse a una rebeldía presentida pero todavía no compartida que*

proceso de contraste con diversos activistas, hasta su redacción final, aparecerá publicado en *Signo*, en febrero de 1955, con la firma de Patino y Prada (del *Cine-club* de Salamanca), Muñoz Suay, Garagorry, Bardem y Ducay (de *Objetivo*), Pérez Lozano (redactor-jefe de *Signo*) y Marcelo Arroita-Jáuregui (representante de la crítica por las publicaciones del Movimiento).

Tras múltiples reticencias y problemas que dificultarán hasta el último instante la realización de las conferencias, las Conversaciones aglutinan un núcleo católico moderadamente progresista, un grupo izquierdista mayoritariamente comunista, y una rama liberal de falangistas. Las comunicaciones son realizadas finalmente por Bardem, Marcelo Arroita-Jáuregui, García Escudero, Pérez Lozano, Muñoz Suay, Manuel Rabanal, García Atienza, Juan Julio Baena y Emilio Alcedo.

Las conclusiones de las conversaciones²⁷² giran en torno a aspectos tales como la creación de un código de censura que especifique las materias prohibidas, o la modernización del sistema de protección del cine español. No obstante, estas conclusiones llevaron a múltiples interpretaciones que provocaron numerosos encuentros y desencuentros: el germen de la resistencia cultural al régimen chocó con una reacción involucionista del cine *oficialista*. Muchas de las problemáticas analizadas se tratarían de resolver con la nueva llegada de García Escudero a la Dirección General de

estaba, mas o menos configurada, por nuestro grupo madrileño que no tardaría muchos años en enmohecerse coherentemente. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía.* Op. cit., p. 249, citando a BELLIDO LÓPEZ, A.: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad.* Valencia, Filmoteca Generalitat, 1996, p. 16.

²⁷² Cfr. "Conclusiones de las conversaciones de Salamanca (1955)", en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Historia del cine español.* Madrid, T&B, 1997, pp. 285-291.

Cinematografía, en 1962²⁷³. Este mismo año publicaría el nuevo Director General, precisamente sobre estas Conversaciones:

*(...) no sería justo negar, que en las conclusiones hay sugerencias, y aún más que sugerencias, proyectos concretos y casi articulados, algunos de los cuales han sido recogidos después para convertirlos en leyes, pero que en su conjunto pueden alimentar una labor legislativa de muchos años que pretenda seriamente conseguir ese cine español que al mismo tiempo sea “cine” y “español”, que fue el objeto de las Conversaciones.*²⁷⁴

Mucho se ha escrito sobre el contenido y la importancia de las conversaciones: *Salamanca fue importantísimo. Tanto, que desde entonces casi todo lo que se dice y se escribe en serio sobre el cine en España gira alrededor de aquel congreso. Mas, como advertía el cineasta valenciano Muñoz Suay, ese congreso sirvió para que se establecieran dos frentes. Uno el nuestro, el del Neorrealismo, cuya cabeza más o menos teórica soy yo (con Ducay y demás amigos) y cuya cabeza popular y práctica es Bardem. Frente a nosotros, lamentablemente, se ha situado Berlanga. Manejado, mas o menos conscientemente, por las fuerzas oficiales y, sobre todas, las católicas.*²⁷⁵

²⁷³ *Ese militar togado del Ejército del aire ya había ocupado este mismo puesto entre 1951 y febrero de 1952, hasta que fue obligado a dimitir por su talante excesivamente liberal. Una década más tarde regresó con las garantías suficientes para racionalizar la política cinematográfica española. La promulgación de unas normas de censura y un mecanismo de ayudas al cine español menos dirigista fueron sus principales pilares, junto con un particular interés en dar protagonismo a los jóvenes cineastas que, egresados de la también remodelada Escuela Oficial de Cine (EOC), nutrirían las filas del llamado Nuevo Cine Español. RIAMBAU, E.: Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía. Op. cit., p. 397.*

²⁷⁴ GARCÍA ESCUDERO, J. M.: *Cine Español*. Op.cit., pp. 59-60.

²⁷⁵ Fragmento de una carta enviada por Ricardo Muñoz Suay a Cesare Zavattini el cinco de enero de 1956. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 260.

El tiempo se encargaría de variar el estado de la cuestión, como augurara contemporáneamente el propio Zavattini:

(...) Berlanga, en cierto sentido, tiene el camino más fácil que Bardem porque su género opera con mayor tranquilidad y contrabando. Está claro, sin embargo, que con el paso de los años su humorismo se convertirá en cada vez más peligroso o él mismo ya no se encontrará a gusto. Sería curioso que asistiéramos a una berlanguización de Bardem o a una bardemización de Berlanga. Deseemos que los dos genios singulares se aferren a sus aspiraciones de 1950 que, por dos vías aparentemente antitéticas, llegaban a una idéntica demanda de independencia.²⁷⁶

²⁷⁶ Idem, pp. 187-188. Las opiniones de Muñoz Suay, condicionadas por su filiación política y la aparente ambigüedad de Berlanga hacia la misma, contrastan con las palabras que Zavattini, tres años después, escribiría al anterior emisario. La evolución de pensamiento de Muñoz Suay, abandonando su militancia comunista, conllevaría un devenir bien diferente en sus relaciones con Berlanga y Bardem.

III.1.3. El desarrollismo (1963-1975).

Amparados en los frutos del primer Plan de Desarrollo Económico de 1963, que supone una auténtica revolución económica –hijo del Plan de Estabilización de 1959²⁷⁷-, y la apertura social –y por lo tanto cultural y artística- *encomendada a rostros nuevos, entre los cuales destacó el sector de tecnócratas, economistas y abogados estrechamente relacionados con el Opus Dei*²⁷⁸, surgiría el *Nuevo Cine Español*. Los protagonistas de la transformación política (Laureano López Rodó, el almirante Carrero Blanco, Manuel Fraga Iribarne...), encargaron, en lo cinematográfico, este intento a José María García Escudero, uno de los protagonistas de las *Conversaciones de Salamanca*²⁷⁹. Para este Coronel del

²⁷⁷ *El éxito del plan [el de Estabilización de 1959] sorprendió incluso a sus partidarios. Tras un año de recesión (1960), el crecimiento económico durante los Sesenta fue espectacular, pese a serios problemas. La explicación radica en el buen funcionamiento de los simples mecanismos del mercado: la devaluación de la peseta y la unificación del tipo de cambio (abandonando así la política de cambios múltiples hasta entonces vigente), de una parte, y la reducción del déficit presupuestario, de otra, aumentaron la competitividad de la economía española y redujeron la tasa de inflación. La relajación de los servicios de fronteras y personales permitió la aparición de dos fenómenos imprevistos y de fundamental importancia: el desarrollo del turismo y la salida masiva de trabajadores al extranjero.*

(...) *Con todo, la liberalización iniciada en 1959 sólo fue parcial, y durante la década de los Sesenta hubo quizás más marchas atrás que pasos adelante en ese sentido. El dictador tenía una desconfianza instintiva hacia todo lo que significara libertad, y no hacía excepción en materia económica. Dentro del grupo de colaboradores hubo una larga y feroz pugna que enfrentaba a los partidarios de la economía de mercado (el Opus Dei, orden religiosa con claras ambiciones políticas) y a los nostálgicos de la autarquía (falangistas); entre ambos bandos mantenía Franco un estudiado equilibrio.* TORTELLA, G.: *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX.* Op. cit., p. 387

²⁷⁸ AA.VV.: *Historia del cine español.* Op. cit., p. 297.

²⁷⁹ Numerosos documentos presentados en dichas conversaciones los encontramos en AA.VV. (Nieto Ferrando, J. y Company Ramón, J.M., coordinadores): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Valencia, Documentos Filmoteca Generalitat Valenciana nº 12. Filmoteca Española. Ministerio de

cuerpo jurídico del Ejercito del Aire, el cargo de Director General de Cinematografía no resultaba nuevo²⁸⁰.

*Provenía de las filas del catolicismo, su adscripción ideológica no ofrecía dudas, pero al mismo tiempo había demostrado una independencia de criterios y una aptitud para el diálogo mayor que el común denominador de los servidores del estado de su época.*²⁸¹

Esta etapa viene determinada, en lo cinematográfico desde 1962, por una política en dos direcciones paralelas: apertura de la censura y protección²⁸². Una de las primeras medidas (noviembre de

Cultura, 1993., pp. 177-420.

²⁸⁰ *Ocupé entonces [en 1962] por segunda vez la Dirección General de Cinematografía, pero no fugazmente, como la primera, once años atrás, sino para desempeñar el cargo durante cinco años y medio.* GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *Vamos a hablar de cine*. Op. cit., p. 152.

²⁸¹ AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit. p. 299.

²⁸² Caparrós Lera, aprovechando la síntesis ofrecida por Fernando Vizcaino Casas, plantea los principales puntos de esta reforma:

a) *Protección económica: implantación de un nuevo sistema, que sustituyera los modelos anteriores, basados en la subjetividad de las juntas y en los criterios de los miembros, por una fórmula objetiva que, siguiendo los modelos francés e italiano, impartieran la protección económica a las películas españolas de conformidad con sus rendimientos de taquilla.*

b) *Unidad legislativa: refundición, en lo posible, de todas las disposiciones legales que afectaban a la materia cinematográfica, en un texto unitario que evitase los problemas y las confusiones que llevaba consigo la anterior dispersión de normas.*

c) *Oportunidades: tratamiento de favor a los realizadores jóvenes procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía, entidad cuya dotación económica y posibilidades educativas se potenciaban sustancialmente.*

d) *Código de censura: publicación de unas normas que sirvieran de orientación a los profesionales acerca de lo que se podía y de lo que no se podía hacer. Con lo que, al menos, se establecía una línea de criterio a la que, en teoría –puntuálizaba Vizcaino Casas-, deberían someterse también los censores.*

e) *Cine infantil: fue, quizá, la más obsesiva preocupación de García Escudero. Conseguir una producción constante de películas especialmente adestinadas a niños. Curiosamente, de todos sus proyectos resultó el menos viable.* CAPARRÓS LERA, J.M.: *Historia crítica del cine español*. Barcelona, Ariel, 1999, pp. 125-126, citando a VIZCAINO CASAS, F.: *Historia y anécdota del cine español*. Madrid, Adra, 1976, pp. 149-150.

Cfr. GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *Vamos a hablar de cine*. Op. cit., p. 153.; GARCÍA ESCUDERO, J.M.: “Nuevas normas para el cine español”, en *Una política para el cine español*. Madrid, Editora Nacional, 1967, pp. 75-151.

1962) será la creación del Reglamento del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (a partir de entonces Escuela Oficial de Cinematografía²⁸³). En Orden de 9 de febrero de 1963 (publicada en el BOE de 8 de marzo de 1963), llegarían las Normas de Censura Cinematográfica²⁸⁴, y para seguir con la creación de un marco legal que amparara el aperturismo cinematográfico, el 9 de agosto se aprueban las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía²⁸⁵, llamadas la *Carta Magna del cine español* (publicadas en el BOE de 1 de septiembre de 1964). En este marco se desarrollaría el denominado *Nuevo cine español*, así como la posterior *Escuela de Barcelona*. Un nuevo tipo de cine podía nacer.

Eran años estos en los que Berlanga, tras las agridulces circunstancias en las que se vio envuelto por el estreno de *El verdugo*, inició uno de sus largos silencios hasta *La boutique* (1967).

(...) *El interés controlador y ordenancista del director general* [García Escudero], *su apuesta por una generación de recambio a la que pudiese controlar a través de la concesión de prebendas tuvo bastante que ver con el ostracismo de la generación de la disidencia; no es casual que la trayectoria profesional y artística de los tres cineastas más innovadores surgidos en la década anterior – Bardem, Berlanga y Fernán-Gómez- se viese fuertemente coartada desde la llegada de García escudero, y por problemas derivado del contenido de sus films.*

²⁸³ La misma sería clausurada en el curso 1969-1970, por su director, Juan Julio Baena, quedando la industria española huérfana de un auténtico centro de aprendizaje cinematográfico.

²⁸⁴ Tal como cita Santos Zunzunegui en “Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971” (en AA. VV.: *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. Op. cit., p. 169), dichas normas aparecen publicadas en *Film Ideal*, nº 117, abril de 1963, p. 200-202. Las mismas las encontramos igualmente en AA.VV. (Nieto Ferrando, J. y Company Ramón, J.M., coordinadores): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*. Op. cit., pp. 423-426.

²⁸⁵ Un extracto de las mismas aparecen igualmente en la obra coordinada por J. Nieto Ferrando y J.M. Company Ramón. *Idem*, pp. 426-433.

El *Nuevo Cine Español* nacía como reacción al cine oficial del régimen, e incluso a algunas cinematografías originariamente disidentes, pero que estaban en un momento de búsqueda, como la de J.A.Bardem, o el propio Berlanga. Con influencias tan diversas como la *nouvelle vague* o el cine de Antonioni, agrupaba un colectivo heterogéneo de creadores, llegados de los más diversos lugares de España: el salmantino Basilio Martín Patino, Mario Camus, de Santander, los vascos Pedro Olea y Antonio Eceiza, y un largo etcétera que incluiría nombres como los de Julio Diamante, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice, Angelino Fons, José Luis Egea, Jordi Grau o Francisco Regueiro. Aunque con presupuestos creativos diferentes, les unía un afán de contar su realidad de forma crítica, replanteando, en la medida de lo posible, elementos como la familia, la falta de libertad, el sentido global de la educación... todo ello con el telón de fondo de una censura cuya reacción nunca se podía prever, pero sin cuya presencia no podemos entender determinados rasgos de las mismas producciones, ni determinada semántica sublimar.

Las dos primeras producciones adscribibles al *nuevo cine* fueron *Los que no fuimos a la guerra* (J. Diamante, 1962²⁸⁶, con música de Carlos Basurko, sobre novela homónima de Wenceslao Fernández Flores), y *Noche de verano* (F. Grau, 1962), donde encontramos la música de Antonio Pérez Olea, uno de los *clásicos del cine español*. Una producción de este grupo contará con la música de Asíns Arbó: se trata de la película *El buen amor*, de

²⁸⁶ Aunque por problemas con la censura no pudo ser estrenada hasta 1965.

Francisco Regueiro (1963). El film reflexiona sobre el amor, la soledad, la incomunicación, a través de la aventura de dos estudiantes enamorados que escapan durante unas horas de Madrid a Toledo.

Tras películas como *La tía Tula* (M. Picazo, 1964, sobre la novela homónima de Miguel de Unamuno, ex-rector de la Universidad de Salamanca), *El próximo otoño* (A. Eceiza, 1963, sobre la novela igualmente homónima de Gonzalo Suárez), o *Nueve cartas a Berta* (B. Martín Patino, 1965), múltiples propuestas cinematográficas surgieron, formando un cuerpo heterogéneo, desde obras de claro carácter comercial (*Del rosa al amarillo*, M. Summers, 1963), a propuestas muy personales (como *La caza* de Carlos Saura, -1965-, con música de Luis de Pablo, o *Juguetes rotos*, de Manuel Summers, -1966-, que tantos problemas de censura tuvo que superar).

El movimiento tuvo su *homólogo* en la Ciudad Condal: la *Escuela de Barcelona*²⁸⁷. Difundido por Ricardo Muñoz Suay, desde las páginas de *Fotogramas*, el movimiento, centrado entre finales de 1965 y 1970, acogía la iniciativa de una serie de creadores, de claro perfil antifranquista. Intentaron crear una nueva forma de hacer y ver el cine, en contraposición al del Nuevo Cine Español –al que denominaron *mesetario*-, al cual percibían en crisis.

Estuvo integrado por creadores como Pere Portabella (quien, tras producir películas tan importantes como *Los golfos*, de Carlos

²⁸⁷ Cfr. RIAMBAU E. y TORREIRO, C.: *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona, Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993. RIAMBAU E. y TORREIRO, C.: *L'Escola de Barcelona: el cine de la "Gauche divine"*. Barcelona, Anagrama, 1999.

Saura, - 1959-, o *Viridiana*, de Buñuel, -1960-, dirige durante esta etapa películas como *Nocturno*, -1968-, *Premios Nacionales*, -1969-, o *Gades*, -1969-, o el experimental film *Vampir Cuadrenc*, -1970-), Joaquín Jordá (*El día de los muertos*, 1960, codirigida junto a J. Marco, o *Dante no es únicamente severo*, -1967- auténtico manifiesto del movimiento, codirigido con Jacinto Esteva. En 1973 se exiliaría de España a Italia, donde continuará su carrera, para regresar tras la muerte de Franco), Gonzalo Suárez (*Ditirambo vela por nosotros*, - 1966-, *Ditirambo*, -1967-, *Doctor Fausto*, -1969-, *Aoom*, -1969-, o *Morbo*, 1971-), el arquitecto Ricardo Bofill (*Circles*, 1966-, *Esquizo* - 1970), o Jacinto Esteva (además de la anteriormente citada *Dante no es únicamente severo*, 68-).

Tras la destitución de García Escudero, la incertidumbre de la situación política contribuyó a que el grupo, si es que en alguna ocasión realmente había existido como tal, se disolviera en una nebulosa que incluía exilios interiores, como el de Esteva, o exteriores, como el de Jordà.

Como escribiera Casimiro Torreiro,

*(...) toda esta política se vio abocada al fracaso, fruto del desgaste del franquismo y de los enfrentamientos nacidos en el interior de los propios grupos en que se cimentaba. Pero ante todo por el avance en organización y combatividad de la oposición, que amenazó, por primera vez desde el final de la guerra, con desbordar al régimen en varios terrenos: en el político, con el fortalecimiento del Partido Comunista como principal organización opositora, dada su implantación real en el país, así como por el impacto de las huelgas estudiantiles, que llevarán, entre otros, al cierre de las universidades de Madrid y Barcelona, en febrero de 1967*²⁸⁸.

²⁸⁸ AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., p. 298.

La poca aceptación popular de estas cinematografías, y su escasa repercusión en los festivales internacionales conllevaron al *fracaso del experimento aperturista*²⁸⁹.

La incertidumbre y presión política era excesivamente fuerte para la experimentación artística. Era el momento de un cine genuinamente español, donde directores como Mariano Ozores, Pedro Lazaga o Fernando Palacios encontrarían un *nicho de mercado* para un cine basado en personajes emblemáticos, como los encarnados por el actor Paco Martínez Soria (*La ciudad no es para mí*, P. Lazaga, -1965-, *El turismo es un gran invento*, P. Lazaga, -1967-, *Hay que educar a papá*, P. Lazaga, -1970-...) o José Luis López Vázquez (*Sor Citroën*, P. Lazaga, -1967-, *¡Cómo está el servicio!*, M. Ozores, -1968-,...), donde un modelo de sociedad reaccionario, machista, y basado en un particular modelo de familia era presentado tras una cortina de *hispanico* humor. Este modelo cinematográfico ninguneó en los circuitos comerciales, distintas líneas de producción que paralelamente surgieron, como el cine de terror (*Estambul 65*, A. Isasi Isasmendi, -1965-, las películas de Jesús Franco *Miss Muerte*, -1965-, *Nicromicón*, -1967-, o *El conde Drácula*, -1970-, *La marca del hombre lobo*, E. Eguiluz, -1967-, o *La noche del terror ciego*, de A. de Osorio, -1972-, con música de A. García Abril), el cine *pseudo-erótico* (*99 mujeres*, -1968-, o *Justine*, ambas de J. Franco, -1969-), las adaptaciones de clásicos de la literatura española (siguiendo la estela de *Tristana*, rodada por Luis Buñuel, -1969-, *Fortunata y Jacinta*, A. Fons, -1969-,

²⁸⁹ Tal como lo denomina Casimiro Torreiro (AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., pp. 335-340).

La Regenta, Gonzalo Suarez, -1974-, *Tormento*, P. Olea, -1974-, y un largo etc.), o el españolizado *spaguetti-western* (*El sabor de la venganza*, J.L. Romero Marchent, -1963-, *El precio de un hombre*, E. Martín, -1966-, *El hombre que mató a Billy el niño*, J. Busch, 1967, o *Un dólar y una tumba*, L. Klimovsky, -1970-).

Los últimos años del franquismo vienen señalados, en lo cinematográfico, por tres grandes líneas creativas:

1. Un *cine político-intelectual*, representado por la obra de Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*, 1971²⁹⁰), Carlos Saura (*Ana y los lobos*, 1972), Mario Camus (*Los pájaros de Baden-Baden*, 1974), Pedro Olea (*Tormento*, 1974), antiguos miembros del Nuevo Cine Español; nuevos creadores como Manuel Gutiérrez Aragón (*Habla, mudita*, 1973), Victor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973); o el siempre independiente Fernando Fernán-Gómez (*Yo la ví primero*, 1974). Como veremos en el apartado III.2.3.2., esta tendencia se asociará a los compositores de la generación musical del 51 y su experimentalismo.

2. Un *cine comercial*, continuación de la corriente anteriormente citada, en el que encontramos obras de autores como Pedro Masó (*Las Ibéricas F.C.*, -1971-), Pedro Lazaga (*El abuelo tiene un plan*, 1972), Mariano Ozores (*Manolo la nuit*, 1973), o José María Forqué (*Una pareja... distinta*, 1974). Esta corriente contará con una serie de compositores cuyos nombres se convierten en omnipresentes de la producción cinematográfica, los que denominaremos *los clásicos del cine español*: Gregorio García

²⁹⁰ Se ha optado por señalar alguna de las películas más significativas de la corriente y época.

Segura (en películas como *Dos chicas de revista*, de M. Ozores, -1972-, o *Un curita cañón*, de Luis M. Delgado, -1974-), Augusto J. Algueró (*¡Qué cosas tiene el amor!*, G. Lorente, -1973-, *Una mujer de cabaret*, P. Lazaga, -1974-), Adolfo Witzman (presente en las películas de José M^a Forqué de esta época), aunque igualmente encontramos algunos de los principales compositores clásicos, españoles, como Antón García Abril (en la citada película de Lazaga *El abuelo tiene un plan*, o en películas como *París bien vale una moza* de P. Lazaga, -1972-, o *Jenaro el de los catorce*, de Mariano Ozores, -1974-). Sus aportaciones musicales presentan frecuentes canciones de artistas de éxito, y temas de claro carácter comercial y ligero, con instrumentaciones que pretenden dar una sensación de jovialidad y alegría, acordes a las imágenes que acompañan.

3. La *tercera vía*, un cine que pretende ser accesible a la vez que reflexivo, *amable* a la vez que social. En esta difícil búsqueda encontramos figuras como las de Roberto Bodegas (*Españolas en París*, 1969), o Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, 1974). En estas películas encontramos la música de compositores como Carmelo Bernaola.

Las circunstancias sociopolíticas de los últimos años del franquismo, el asesinato del almirante Carrero Blanco en 1973 y el anuncio de la muerte de Franco, en la voz de Arias Navarro, presidente del gobierno del momento, supusieron un importante punto de inflexión en una *transición* que posiblemente había comenzado mucho antes, pero que solamente la muerte del general y los acontecimientos posteriores podían dotar de verosimilitud.

III.1.4. La transición (1975-1985)

Si bien la transición había comenzado ya con unos límites reales bien difusos, continuaremos nuestra sucinta contextualización del marco en el que ubicar el cine de Berlanga y la música cinematográfica de Asíns Arbó, en el punto en el que finalizábamos nuestro anterior apartado: el año de la muerte del general²⁹¹. El año de la realización de la última obra conjunta, *La vaquilla*, 1985, supondrá el límite autoimpuesto de nuestro análisis.

La *transición* supuso una apertura que se convirtió en desorientación²⁹². Con las reformas iniciadas por la extinta UCD, la *nueva libertad*, plasmada en acciones concretas como la abolición de la censura²⁹³, que teóricamente iba a suponer la liberación de un auténtico ímpetu creador reprimido, dio paso a un momento de desilusión y confusión.

²⁹¹ Tal y como se citó antes, siguiendo la clasificación utilizada en COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Op. cit. p. 82. Otros autores como Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz marcan esta transición española entre 1973 y 1983, en AA. VV.: *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. Op. cit., pp.78-254.

²⁹² Cfr. AA.VV.: *El cine y la transición política española*. Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.

CAPARRÓS LERA, J.M.: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona, Antrophos, 1992.

²⁹³ Decreto-Ley de 11 de noviembre de 1977. Esta abolición culminaba un postrero gesto aperturista franquista (tras el paso de Sánchez Bella por el Ministerio de Información y Turismo, de 1969 a 1973), concretado como Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975, que plasmaba unas nuevas normas de censura, mas próximas a la obra de García Escudero (que posibilitaron la aparición de películas como *Furtivos*, de José Luis Borau, o *Pim, Pam, pum... fuego*, de Pedro Olea -escrita por Rafael Azcona-, ambas de 1975), (...) *unas nuevas normas de censura que demostrasen justamente la voluntad del régimen de pasar página en este terreno*. AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., p. 351. Cfr. DE ESPAÑA, R.: “La censura en el cine español”, en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Historia del cine español*. Madrid, T&B, 2007, pp. 275-284.

Los sucesivos directores generales de cinematografía del gobierno de UCD²⁹⁴ –de 1977 a 1982- trataron de incentivar la industria cinematográfica, hasta la fecha inoperante. Tras derogar la censura²⁹⁵ y la obligatoriedad de proyectar el NO-DO, se intentó potenciar la industria a través de una política de subvenciones –una indirecta *nueva censura*- y de cuotas de pantalla²⁹⁶. Pese a estas medidas, no se consiguió frenar el aluvión de producciones extranjeras que coparon el mercado nacional.

Ante la inesperada –y desesperada- situación, un nuevo intento de superar la crisis sería promover la colaboración con TVE, la cual comienza de forma ordenada²⁹⁷ tras una Orden Ministerial de agosto de 1979. Fruto de esta política surgirían películas como *Crónica del alba* (A. Betancort, 1981), *La colmena* (M. Camus, 1982), *La plaça del Diamant* (F. Betriu, 1982).

El triunfo en las elecciones de octubre de 1982 del Partido Socialista Obrero Español supone un cambio en la política cinematográfica. Considerado como *parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y regiones*²⁹⁸, la puesta en marcha de las líneas de actuación cinematográfica, anticipadas en el I Congreso Democrático del Cine Español, (celebrado en diciembre

²⁹⁴ Rogelio Díaz, Félix Benítez de Lugo, Luis Escobar de la Serna, Carlos Gortari y Matías Vallés.

²⁹⁵ Aunque casos como el de *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1980), ponen en tela de juicio semejante afirmación. Cfr. AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., pp. 369-370.

²⁹⁶ La norma que obligaba a emitir por dos días de cine extranjero, uno de cine nacional, fue derogada por el Tribunal Supremo en julio de 1979: posteriormente, en 1980, el gobierno volvería a intentar instaurar la cuota de pantalla.

²⁹⁷ La idea había existido desde la etapa de García Escudero, pero nunca había podido plasmarse con visos de continuidad.

²⁹⁸ LLINÁS, F.: *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid, Imagfic, 1987, p. 16.

de 1978), iba a tener una protagonista, Pilar Miró²⁹⁹ nombrada Directora General de Cinematografía. La nueva etapa comenzaba de forma optimista con la obtención del Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa para *Volver* (J. L. García³⁰⁰, 1983). En diciembre de 1983³⁰¹, se aprueba la Ley de Protección del Cine español, normativa que pasaría a denominarse popularmente “ley Miró”. Esta ley trataba de renacer un cine español que no salía de la situación de eterna crisis en la que se había sumido años atrás, basándose en un nuevo sistema de subvenciones, en un apoyo específico de los nuevos realizadores, y en un sistema proteccionista³⁰². El devenir de los acontecimientos fue bien distinto

²⁹⁹ Pilar Miró tendría una tensa relación con Luis García Berlanga. Al poco de ser nombrada Directora General, con Javier Solana como Ministro de Cultura, cesa a Berlanga como director de la Filmoteca Nacional (cargo que ocupaba desde 1979, nombrado por José García-Moreno, primer director general de Cine del primer gobierno de UCD). (...) *De la Filmoteca salí en 1982, con la llegada de Pilar Miró a la Dirección General. Me dejó optar entre cumplir el horario de ocho a tres o marcharme*. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. Cit. p. 221.

Pilar Miró, según los recuerdos del propio Berlanga, había sido alumna suya en la EOC: (...) *Políticamente estaba en el SEU, era seuista, y en las asambleas defendía posiciones conservadoras frente al SDEUM, que por entonces comenzaba a surgir. Después de la muerte de Franco, en una de aquellas reuniones que hacíamos las gentes del cine, apareció Pilar Miró con Roberto Bodegas, quien a la hora de las presentaciones dijo: “Pilar Miró, Comisiones Obreras”. A la siguiente reunión, un mes después, acudió también Pilar, que de nuevo en las presentaciones, y con total seriedad, dijo: “Pilar Miró, UGT”. Es de imaginar la sorpresa de todos*. Idem, pp.156-157.

Según el mismo testimonio, Pilar Miró le vetó un proyecto: la creación (...) *de un Centro Nacional de Cinematografía, organismo que se ocupase de la parte técnica y cultural del cine, y no de los aspectos políticos o administrativos. Eran cosas muy importantes que al final logramos meter de una manera muy forzada en la que se llamó Ley de Salas, de 1981. La ley no se desarrolló después, porque no quiso Pilar Miró*. Idem, p. 217.

³⁰⁰ Quien ya se había destacado con *El crack* (1981).

³⁰¹ Aprobada mediante un Decreto-Ley (3304-1983) el 28 de diciembre de 1983 fue publicada en el BOE de 12 de enero de 1984.

³⁰² Se redujo la cuota de distribución a cuatro licencias de distribución de películas extranjeras por cada una española. Esta medida complementaba los acuerdos firmados en septiembre de 1983 con RTVE, por los que se garantizaba la emisión de una cuota del 25 % de largometrajes españoles, se establecían contratos de arrendamiento para la producción de

del ilusionante comienzo de la etapa Miró. Desavenencias internas llevaron a la joven y prometedora realizadora y Directora General, a dimitir en diciembre de 1985, para acceder –diez meses y una película³⁰³ después-, al cargo de Directora General de RTVE. Su obra fue continuada por Fernando Méndez Leite, si bien la política de subvenciones iba a ser el origen de una eterna historia de recelos y prevaricaciones, que no abandonaría ya el mundo del cine. Méndez Leite dimitiría igualmente en 1988. El balance de su etapa, como los motivos de su dimisión, trascienden los objetivos de estas páginas, pero son fiel reflejo de la politización de una industria que no podía escapar ni a la absorción por mercados mayores, ni a las luchas intestinas de sectores, en las que se entremezclaban elementos profesionales, ideológicos y personales.

No obstante, la crisis general que lastraba el despegue de la cinematografía post-franquista no iba a abortar el surgimiento de una producción que tomaba distintas direcciones estéticas e ideológicas. Así, una filmografía comprometida comenzaba, desde diferentes propuestas estéticas, una producción revisionista de la historia reciente –figura de Franco incluida-, de la que en obras como *El desencanto* (J. Chavarri, 1976), *Asignatura pendiente*, (J.L.Garci, 1976, antiguo guionista adscribible a la tercera vía), *Las largas vacaciones del 36* (J. Camino, 1976), *Los días del pasado* (M. Camus, 1977), *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón, 1978), *Caudillo* (1977), *El puente* (1977) o *Siete días de enero* (1979), de

series y largometrajes, y se reservaba la posibilidad de adquirir los derechos de antena de largometrajes.

³⁰³ *Werther* (1986).

Basilio Martín Patino... o *La escopeta nacional* (1978), de Luis García Berlanga, analizada posteriormente, son claros ejemplos.

Mientras, el *aparato fílmico* del antiguo régimen continuaba produciendo, en este ambiente de incertidumbre, una filmografía que añoraba los años pasados, en películas como *El apolítico* (M. Ozores, 1977), *Vota al señor Gundisalvo* (P. Lazaga, 1977), *El asalto al castillo de la Moncloa* (F. Lara Polop, 1978), *Un cero a la izquierda* (G. Iglesias, 1980) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (R. Gil, 1982).

Personalidades que habían destacado con obras, no siempre acordes con el régimen, continuaron dando muestras de su buen hacer, como Mario Camus, miembro del *Nuevo Cine Español* realizó *La joven casada* (1976), *Los días del pasado* (1977), *La colmena* (1982), *Los santos inocentes* (1984) y *La vieja música* (1985); Carlos Saura (*Los ojos vendados*, -1978-, o *Mamá cumple cien años*, -1979); o Fernando Fernán Gómez. El independiente e inclasificable director y actor, realizó *La querida*, (1976), *¡Bruja, mas que bruja!* (1976), *Mi hija Hildegart* (1977) y *Cinco tenedores* (1979).

La comedia y el humor iban igualmente a estar presentes en estos años de crisis, continuando el *cine comercial* de los años finales del franquismo. Dicha corriente iba a incorporar elementos políticos y sainetescos, junto a detalles de un *erotismo hispano*, que tras el célebre desnudo de M^a José Cantudo en *La trastienda* (J. Grau, 1975) iban a inundar las pantallas, creando un *cine del destape*, en películas como *¡Qué gozada de divorcio!* (1981), *Brujas mágicas* (1981), de Mariano Ozores.

Un fenómeno iba a caracterizar este periodo de crisis de la historia cinematográfica española: el cine erótico ocupó un lugar inimaginable en la producción, constituyéndose en un auténtico subgénero, en el que el cine comercial vio una vía de supervivencia. Se crean las salas “S”³⁰⁴, en un intento de rentabilizar la maquinaria cinematográfica que pronto quedó arrinconado.

Un cine igualmente significativo será el asociado a nuevas problemáticas sociales, como determinadas producciones de Eloy de la Iglesia (Zarauz, Guipúzcoa, 1944) que nos devolverán a través de un descarnado realismo, a la mas próxima cotidianidad: *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983)... Asimismo, distintas cinematografías, asociadas a este nuevo realismo, protagonizarán un despertar de cinematografías periféricas, tanto en el País Vasco (con realizadores como Uribe o Zabala), Cataluña (con Bellmunt, Camino o Ribas, como principales representantes) o Valencia (Vicente Escrivá, Carles Mira...).

No podemos finalizar este breve recorrido por las principales corrientes de un cine sin mencionar el origen de un nuevo grupo de directores, que iniciaron sus carreras en estos años de incertidumbre, a los que el tiempo ha otorgado un lugar en la historia del cine español. Son los casos de la citada Pilar Miró³⁰⁵ (Madrid, 1940 – 1997), cuya figura fue clave en la historia política del cine de esos años; Fernando Colomo (Madrid, 1946), que debuta con *Tigres*

³⁰⁴ *Una loca extravagancia sexy* (E. Guevara, 1977) sería la primera película española en conseguir dicha clasificación. Posteriormente, en 1983 esta clasificación sería suprimida, durante le permanencia de Pilar Miró al cargo de la Dirección Genral de Cinematografía.

³⁰⁵ Pese a su repentina muerte, esta directora dejó una serie de títulos emblemáticos: *La petición* (1976), *El crimen de Cuenca* (1979), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), *Hablemos esta noche* (1982), *Werther* (1986), *Beltenebros* (1991), *El pájaro de la felicidad* (1993), *El perro del hortelano* (1996) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996).

de papel (1977), desarrollando una personal obra que nos ofrece en estos años *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), *La mano negra* (1980), adscribible a un personal tipo de cine negro, *Estoy en crisis* (1982), *La línea del cielo* (1983) o *El caballero del Dragón* (1985); José Luis Cuerda (Albacete, 1947), cuya primera película, *Pares y nones* data de 1982; el oscarizado Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, Ciudad Real, 1949), cuya figura irrumpe de los ambientes *underground* de la *movida madrileña*, con películas como *Folle, fólleme Tim* (1978), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), o *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984); Fernando Trueba (Madrid, 1955), con un renovado y personal estilo de comedia (*Ópera prima*, -1980-, *Mientras el cuerpo aguante*, -1982-, *Sal gorda* -1983-, *Sé infiel y no mires con quien*, etc.)...

III.2. Música y cine

III.2.1. Antecedentes históricos

La fusión de los lenguajes artísticos es un hecho consustancial a los mismos, gracias a su carácter cenestésico, cuyo rastreo nos conduciría a puntos culturales y geográficos bien lejanos a nuestra contemporaneidad. La capacidad no solo expresiva, sino educativa, formativa, e incluso terapéutica que las diferentes culturas, incluida la nuestra, han apreciado en la música han facilitado que esta haya aparecido asociada a todo tipo de manifestaciones: rituales, sociales y/o artísticas. La música ha acompañado, completado o trascendido otros lenguajes, como el corporal, visual o vocal, cuyo recorrido nos llevaría desde la tragedia griega a la pantomima romana; de los dramas litúrgicos medievales, a los cantos trovadorescos; de las representaciones teatrales de la sociedad de Shakespeare, a la española tonadilla escénica, y así por un largo y apasionante recorrido que desborda obviamente el objetivo de estas páginas³⁰⁶.

No obstante, cabe presentar tres antecedentes³⁰⁷ que, por su proximidad y afinidad, pueden ayudarnos a entender, desde un punto de vista cultural y evolutivo, la necesidad de la música en el

³⁰⁶ Cfr. COLÓN PERALES, C.: “La música en el espectáculo audiovisual: introducción a una teoría de las emociones”. Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Boletín de Bellas Artes, nº XII), 1998. Disertación pronunciada el 21 de octubre de 1997 en sesión pública, para inaugurar el Curso Académico 1997-98.

³⁰⁷ *Los auténticos antecedentes de la música del cine son la música escénica intermitente del drama y los pasajes y números cantados de las comedias. Estas formas no estuvieron jamás al servicio de la ilusión positiva de la unidad de los medios y, con ello, al servicio del conjunto ilusorio del conjunto, sino que se presentaron como elementos extraños estimulantes porque quebraban el cerrado contexto dramático o porque tendían a hacerlo pasar del ámbito de lo inmediato al ámbito de las significaciones.* ADORNO TH. W. y EISLER H.: *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1981, p. 95.

cine: la música incidental; la ópera decimonónica³⁰⁸, máxime en su sentido de arte total –atendiendo a la acepción básicamente wagneriana-, y la música programática: (...) *la música de cine se nutre de todo lo que ha existido en cinco o seis siglos de música programática*³⁰⁹.

Un antecedente importante lo tenemos en la música incidental, entendida como

*(...) música para utilizarse en conexión con una obra teatral. Puede consistir en música instrumental que se toca antes de un acto o entre actos; puede tratarse de música vocal o instrumental que acompaña la acción de la obra (canciones y serenatas, marchas y danzas, música de fondo para monólogos o diálogos, música para escenas sobrenaturales o de transformación); puede subrayar la acción o constituir una digresión a partir de la acción. La utilización de música incidental se remonta a los tiempos de la antigua Grecia y ha perdurado hasta nuestros días*³¹⁰.

La propia definición utilizada apostilla que (...) *la música cinematográfica puede considerarse un ramal de la música incidental*³¹¹.

Evidentemente, este tipo de música ajusta sus características a un elemento extramusical al que complementa, con lo que, dejando de lado aspectos puramente formales, el análisis de las

³⁰⁸ *La ópera romántica, en el siglo XIX, es el mayor exponente de la utilización del sentido anímico de la música para crear una situación emocional concreta en la representación teatral.* BELTRÁN MONER, R.: *Ambientación musical. Selección, montaje y sonorización.* Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984, p. 15.

³⁰⁹ Cita del compositor cinematográfico Roque Baños, en CUETO, R.: *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español.* Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Ayuntamiento de Alcalá de Henares / Fundación Colegio del Rey / Comunidad de Madrid/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003, p. 71.

³¹⁰ AA.VV.: *Diccionario Harvard de la Música.* Madrid, Alianza, 1997, pp. 529-530.

³¹¹ *Ibidem.*

funciones que desempeñan estos *bloques* musicales se asemejan al de la música cinematográfica. Si bien es evidente que un estudio profundo y pormenorizado de la música incidental rebasaría ampliamente los objetivos de este trabajo, es bien cierto que uno de los referentes en la música decimonónica lo constituye este género, asociado en muchas ocasiones con el concepto de la *música programática*. Y es especialmente importante porque supone un modelo directo para compositores que, en particular en el caso español, dado el carácter autodidacta³¹² que tiene la composición cinematográfica en la primera mitad del siglo XX, deberán basarse en un *canon escolástico* entre las que estas obras tienen un lugar privilegiado. Modelos como los de Beethoven (con obras como *Egmont*, compuesta sobre la tragedia de Goethe³¹³), Schubert (con su *Rosamunde* sobre textos de Helmina von Chézy), el Bizet de *L'Arlesienne* (para la obra de Alphonse Daudet) o *Peer Gynt*, de Eduard Grieg, sobre el drama homónimo de Henrik Ibsen, suponen un referente cuyo impronta se observará en las composiciones del nuevo arte.

La ópera es otro referente ineludible. Ya desde sus orígenes, pretendía fusionar la *fábula* con una serie de sonidos, cuyo poder expresivo debía acompañar y complementar a la misma. Poco a poco, una escenografía cada vez más grandilocuente, la inclusión

³¹² En 1948 planteaba el compositor Joaquín Turina: (...) *convendría ir pensando en una derivación de la asignatura de Composición Musical, que estudiase y recogiese los múltiples problemas de que ofrece la pantalla a los músicos...* Fragmento de una entrevista del compositor recogida por Carlos Colón Perales "La música cinematográfica de Joaquín Turina". Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1984. La cita está tomada de AA.VV. (García Laborda, J.M., ed.): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Op. cit. p. 123.

³¹³ Cfr. ROLLAND, R.: *Goethe-Beethoven*. Barcelona, Aguilar, 1983.

del movimiento –sobre todo en el marco de la ópera-ballet francesa– y el desarrollo de un sentido teatral cada vez más rico, harían evolucionar un género que ha llegado hasta nuestros días. El propio Monteverdi justificaba, a través de los textos de Alessandro Striggio, en voz de *su propia Música*³¹⁴, su presencia, gracias a una potencialidad reconocida y aceptada por todos:

*Io la Musica son, ch' ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
ed or di nobil ira ed or d' amore
posso infiammar le più gelate menti.*

*Io, su cetra d' or, cantando soglio
mortal orecchio lusingar talora,
e in questa guisa a l' armonia sonora
de la lira del ciel più l' álma invoglio*³¹⁵.

Las raíces teóricas de dicha *potencialidad* nos conducirían, desde la clásica *teoría del ethos*, a través de las disquisiciones estéticas sobre las *pasiones del alma*³¹⁶ y la *teoría de los afectos*³¹⁷,

³¹⁴ Personaje *abstracto* que en el Prólogo de la *favola in musica Orfeo* (C. Monteverdi, 1607), presenta la historia gracias a su capacidad para *apaciguar los corazones alterados* o *alegrar los oídos de los mortales*.

³¹⁵ *Soy yo, la música, quien con sus dulces acentos
sabe apaciguar los corazones alterados,
y que puede inflamar de colera o de amor
los espíritus más fríos.
(...)*

*Cantando a los sonos de mi cítara de oro,
acostumbro a alegrar los oídos de los mortales,
e imito alma a desear ardientemente
entender las armonías de la lira celeste.*

³¹⁶ Al respecto, una de las obras emblemáticas es el libro de René Descartes *Las pasiones del alma* (París, 1649).

³¹⁷ (...) “*Affectus*” fue, en su origen, una traducción de *pathos* y designaba un estado emocional inducido externamente. Las teorías de las pasiones en las artes describen como codificar las emociones y cómo los códigos inducen emociones en el receptor. Puesto que

que trufan de polémicas la evolución de la ópera –y del arte musical en general- a lo largo del siglo XVIII, hasta el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total.

En este sentido, y siguiendo el ejemplo wagneriano, podemos señalar el sentido multimedia de la obra wagneriana, auténtico antecedente de la música fílmica. Tal y como escribe el propio Wagner:

(...) la más alta obra de arte común es el drama: éste solo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud.

El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás³¹⁸.

Si analizamos la descripción de los distintos componentes de ese drama, comprobaremos las analogías entre éste y el producto cinematográfico. Así, a modo de ejemplo, podemos fijarnos en las propias palabras de Wagner quien, tras describir las tres artes

el propósito de la música emotiva es persuadir a sus oyentes, se puede decir que se relaciona con la retórica; la retórica musical es, en este sentido, un medio de alcanzar los fines emotivos. NEUBAUER, J.: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor, 1992, p. 71.

Cfr. LÓPEZ CANO, R.: “Los afectos”, en *Música y retórica en el barroco*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 43-73.

AA.VV. (Malhomme, F., dir.): *Musica Rhetoricans*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

³¹⁸ WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*. Valencia, Universitat de València/Col.lecció estètica & crítica, 2000, p. 143.

*hermanas puramente humanas: arte de la danza*³¹⁹, *del sonido y de la poesía*³²⁰, nos indica como

*(...) el escenario tiene, en primer lugar, la misión de cumplir todas las condiciones espaciales requeridas por la acción dramática común que en él se represente: en segundo lugar, ha de adaptar estas condiciones para que se ciñan al propósito de que la vista y el oído del espectador perciban la acción dramática comprensiblemente*³²¹,

incluyendo una fusión entre arquitectura, escultura y pintura que bien pudieran fusionarse en la propia *visualidad* cinematográfica. La capacidad del cine para mostrar la *realidad física*, una realidad en principio únicamente visual, aunque nunca silente, puede ser entendida como la meta, el marco de desarrollo de la acción dramática.

Un tercer elemento a considerar es la música programática. Ésta, especialmente significativa a lo largo del siglo XIX, se aproxima igualmente a determinados planteamientos técnico-estéticos (teniendo en cuenta las lógicas diferencias entre ambas, debidas fundamentalmente a elementos técnicos y formales) de la música cinematográfica:

(...) A través de un programa, el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que éstas toman y el punto de vista desde el cual él se aferra a determinado tema. La función del programa se

³¹⁹ Asociable en general al movimiento, incluyendo la mímica: (...) *el ser humano que habla y canta tiene que ser, necesariamente, uno con cuerpo; el ser humano interior que canta y habla consigue hacerse visible gracias a su figura exterior, a los gestos de los miembros; al ser humano que es perfectamente receptivo al arte, y que no sólo oye sino que también ve, sólo se le vuelven comprensibles el arte de los sonidos y el de la poesía en el arte de la danza (mímica)*. Idem. p. 59.

³²⁰ Idem, p. 55.

³²¹ Idem, pp. 143-144.

*hace así indispensable y su entrada en las más elevadas esferas del arte parece justificada*³²².

El programa romántico, –futuro *protogión* cinematográfico– aporta el camino hacia la *fusión íntima y completa entre las grandes obras maestras de la literatura y de la música*³²³. Las funciones de la música en el cine, –descritas en el apartado III.2.2.–, son diferentes a las de los planteamientos estéticos de la música programática decimonónica, pero su carácter referencial es evidente. Ejemplos como la *Sinfonía fantástica*³²⁴ de Héctor Berlioz, *La victoria de Wellington*³²⁵, o los *Cuadros de una exposición*, de Modest Mussorgski³²⁶, por citar sólo algunos de los más emblemáticos, plantean recursos expresivos, tímbricos, rítmicos, o melódicos que reencontraremos en las pantallas³²⁷.

La capacidad de la música para enfatizar, e incluso trascender el significado semántico de otros lenguajes, hacen que los tres

³²² Cita de Enrico Fubini describiendo los planteamientos estéticos de Franz Liszt. FUBINI, E.: *La estética musical desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 1988, pp. 305-306.

³²³ Idem, 306.

³²⁴ La op. 14 de Berlioz, finalizada en 1830, es una obra emblemática dentro de la composición programática. Compuesta en cinco tiempos, está inspirada en el rechazo amoroso que el compositor sintió de la actriz Harriet Smithson –con quien posteriormente contraería matrimonio-. La obra utiliza la técnica del leit-motiv, que Wagner popularizaría, y que posteriormente se transmitiría como un recurso muy importante del lenguaje fílmico.

³²⁵ Obra encargada por Mälzel, amigo de Beethoven, para festejar la victoria de Wellington en la batalla de Vitoria, el 21 de junio de 1813 (de ahí que la obra sea conocida igualmente como *Sinfonía de la batalla* o *La batalla de Vitoria*). La obra debía servir para conseguir fondos con los que sufragar una gira por Inglaterra que nunca llegaría a realizarse.

³²⁶ De los cuales Miguel Asíns Arbó, gran conocedor de este repertorio, instrumentó para banda sinfónica el nº 2, *Il vecchio castello*.

³²⁷ Esta conexión estética justificará que compositores A. Honnegger (*Napoleón*, 1926), J. Ibert (*El sombrero de paja*, 1927), P. Hindemith (*Krazy kat at the Circus*, 1927), o D. Shostakovich (*Novig Vairlin*, 1929), por citar solo algunos de los más populares en el entorno del canon clásico, puedan ser considerarse herederos directos de esta tradición.

géneros señalados puedan ser considerados, entre otros, tres antecedentes directos de la música fílmica. Su cualidad expresiva³²⁸ la convertirá en protagonista de un lenguaje, el fílmico, que nunca renunciará a su vertiente sonora.

³²⁸ *Considerando la música como el lenguaje del sentimiento, capaz de expresar y de comunicar éste con todos sus matices y gradaciones.* FUBINI, E.: *La estética musical desde la antigüedad hasta nuestros días.* Op. cit., pp. 307.

Respecto a su capacidad de *afectar* al oyente, explotada por el cine, sorprende comprobar la aparente analogía de planteamientos entre la aplicación de los principios de la teoría de los afectos realizada por músicos –prácticos o teóricos- como Charpentier, Mattheson o Rameau (LÓPEZ CANO, R.: *Música y retórica en el barroco.* Op. cit., pp. 67) y las *fórmulas de aplicación musicovisual* planteadas en tratados de sonorización como el de Rafael Moner (BELTRÁN MONER, R.: *Ambientación musical. Selección, montaje y sonorización,* op. cit., pp 28-29). Así, mientras los primeros asocian tonalidades a las correspondientes pasiones (no siempre concordantes: mientras M.A.Charpentier –*Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement*, 1670-, asocia Do Mayor con un espíritu alegre, guerrero, J. Mattheson –*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713- lo hace con un espíritu de cólera, enfado, impertinencia, y J.P. Rameau –*Traité de l'harmonie*, 1722- lo asocia a uno avivado y regocijante), el segundo asocia el *sentido imitativo a describir* con una serie de características musicales (timbre, tesitura, armonía, fraseo, movimiento, orquestación y ritmo). No obstante, la analogía se disipa si profundizamos la esencia de los sistemas: (...) *a diferencia de de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del siglo XIX [y mucha de la música de los compositores cinematográficos del siglo XX], los efectos barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos* (LÓPEZ CANO, R.: *Música y retórica en el barroco.* Op. cit., pp. 46). Surgió dicha teoría (...) *a partir de la filosofía y la psicología del siglo XVII, pero también es deudora de las tradiciones herméticas y de la especulación cosmológica antigua que Cardanes, Ficino, Agrippa von Nettesheim, Paracelso, y Giordano Bruno habían reavivado en el renacimiento.* NEUBAUER, J.: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII.* Op. cit., pp. 76-77.

III.2.2. Reflexiones estéticas

Desde el nacimiento del cine, la incorporación del sonido, ha planteado una serie de reflexiones, desencuentros y felices hallazgos. Desde la época del *cine mudo* –paradójica definición para un arte que nunca fue silente-, razones técnicas y fundamentalmente perceptivas han fusionado dos artes cuyos lenguajes han ido complementándose, configurando una serie de realidades cuyos códigos han sorprendido constantemente a los estudiosos.

Además de amortiguar el sonido del proyector³²⁹, la música respondía, ya desde un principio, a una serie de razones culturales y psicológicas que la hacían omnipresente. *Culturales*³³⁰ porque los directos antecedentes –expuestos con anterioridad- hacían que la música sirviera de nexo de conexión entre un espectáculo radicalmente nuevo y la existente tradición audiovisual: *su función*³³¹ *vital era adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes de la pantalla*³³². La música conseguía que el nuevo

³²⁹ (...) *la explicación más comúnmente repetida, y no por ello menos interesante, es la de que a algún brillante propietario de barraca de feria se le ocurrió que la música podría ser un ruido algo menos fastidioso que el molesto crepitar del proyector instalado entre el público en medio de la sala. Por ello, decidió incorporar a las proyecciones algún instrumento o grupo de instrumentos musicales, con el solo fin, al parecer, de cubrir un ruido desagradable con otro que no lo era tanto. Más funcional y más pragmático, imposible.* NIETO, J.: *Música para la imagen. La presencia secreta*. Op. cit., pp. 29-33.

(...) *Se ha sugerido que los primeros exhibidores de películas se valían de la música para ahogar los modestos ruidos del proyector. Pero esta explicación es insostenible; en realidad, el ruidoso proyector pronto fue retirado de la sala propiamente dicha, mientras que la música persistió obstinadamente.* KRAKAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Op. cit., p. 176.

³³⁰ Se corresponderían a las *razones históricas* esgrimidas por José Nieto (NIETO, J.: *Música para la imagen. La presencia secreta*. Op. cit., pp. 29-33).

³³¹ Las funciones de la música son sintetizadas en el apartado III.2.2.

³³² KRAKAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Op. cit., p. 177.

espectáculo, percibido en un principio entre anecdótico y lo experimental, se convirtiese en aglutinador de una serie de manifestaciones audiovisuales consolidadas por la tradición. Este mismo principio hará que en el nuevo arte confluyan, esporádica o asiduamente, artistas de las más diferentes disciplinas y, análogamente, músicos de las más diversas estéticas y procedencias.

Entre las razones *sicológicas* –aunque con una innegable vertiente cultural- encontramos, en un principio, el rechazo del silencio³³³, elemento que nos aleja de la *realidad*³³⁴.

*Una película muda, vista sin acompañamiento musical, hace que el espectador sienta malestar. Este fenómeno tiene una explicación sicológica: para la película muda, la música no es solamente un instrumento tradicional para expresar el tono afectivo, sino una tercera dimensión de la pantalla. La música hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente*³³⁵.

³³³ (...) *el que haya tenido la oportunidad de ver una película muda sin acompañamiento musical alguno, es decir, en completo silencio, habrá podido apreciar que el contemplar, en una gran sala a oscuras, unas grandes figuras planas deslizándose por la pared sin emitir sonido alguno y exentas de color y de vida, supone una experiencia muy poco gratificante. Este espectáculo fantasmagórico, espectral, produce, para una gran mayoría de espectadores, más desasosiego que placer, más inquietud que disfrute.* NIETO, J.: *Música para la imagen. La presencia secreta.* Op. cit., p. 28.

³³⁴ *Prácticamente no existe el silencio. Las horas nocturnas están pobladas por mil ruidos, y aun si se los suprimiera a todos no podríamos dejar de respirar. La vida es inseparable al sonido. Por consiguiente, la extinción del sonido transforma el mundo en un limbo, sensación común entre las personas que se han quedado repentinamente sordas.* Ibidem.

³³⁵ Texto de Bela Balasz, en COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas.* Op. cit., p. 31, tomado de MORIN, E.: *El cine y el hombre imaginario.* Op. Cit., p. 154.

Así pues, justificada la presencia de la música, ésta iba adquiriendo, en su asociación con la imagen, una serie de funciones, las cuales diferirían en su *conceptualización* según autores. El tema supuso un elemento de análisis prácticamente desde la incorporación del sonido. Uno de los primeros referentes en cuanto a la función de la música junto a la proyección lo encontramos en el famoso *Manifiesto del sonido*³³⁶, firmado por S.M.Eisenstein, V.I.Puvonik y G.V. Alexandrov. El manifiesto, escrito una vez *el sueño del cine sonoro se ha hecho realidad*³³⁷, muestra el sonido, en una dimensión que supera la mera presencia de la música, como *una invención de dos filos y lo más probable es que sea usada siguiendo la línea de menor resistencia, es decir, siguiendo la línea de satisfacer la simple curiosidad*. En principio el manifiesto es receloso hacia la utilización del sonido:

(...) En primer lugar habrá una explotación comercial de la mercancía más fácilmente vendible, los filmes hablados, en los cuales el registro sonoro procederá según un nivel de realidad, correspondiendo exactamente con el movimiento de la pantalla y proporcionando cierta "ilusión" de gente que habla, de objetos que producen determinados sonidos, etc.

Un primer período sensacional no perjudica al desarrollo de un arte nuevo, pero lo que es espantoso en este caso es el segundo período, un período que reemplazará y hará desvanecer la virginidad y pureza de esta primera percepción de nuevas posibilidades técnicas estableciendo una época de su empleo automático para "dramas altamente culturales" y otras obras fotografiadas de estilo teatral.

³³⁶ En EISENSTEIN, S.M.: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp, 2002, pp. 311-313.

³³⁷ Idem, p. 311.

Este mal uso podría destruir la cultura del montaje, por lo que rechaza la yuxtaposición, en aras de lo que denominan *contrapunto orquestal* de imágenes auditivas y visuales. El manifiesto plantea el sonido como un elemento de montaje (*como un factor divorciado de la imagen visual*), el cual *introducirá inevitablemente nuevos medios de enorme poder de expresión, gracias a lo no-indiferente de las emociones humanas*³³⁸, *y la solución de las tareas más pesadas que ahora nos oprimen, con la imposibilidad de vencerlas por medio de métodos imperfectos que empleen solamente imágenes visuales.*

Según Eisenstein, el método “*contrapuntado*” de construir el filme sonoro no sólo no debilitará el cine internacional, sino que *llevará su significado a una altura cultural y un poder sin precedentes.* No pretende eliminar el *carácter extático* que atribuye a la cinematografía, *extatismo* que pretende hacer reaccionar al espectador ante el argumento mostrado, mediante el estado producido por la provocación emocional –en su dimensión comunicacional- que el film supone. Dicha comunicación, lógicamente, incorporará elementos ideológicos que ya son resaltados por el director soviético:

La gran diferencia entre sus búsquedas [se refiere a los directores de películas históricas, documentales o abstractas] y las que persigue el cine de masas es la de que el cine abstracto no se preocupa de organizar ni de provocar las emociones básicamente sociales del público, mientras que el cine de masas persigue primordialmente el estudio de métodos mediante los cuales la imagen provoque esta emoción entre los espectadores. La más grave tarea de nuestro cine es expresar mediante imágenes las ideas abstractas, concretarlas de alguna manera, y esto, no traduciendo una idea por cualquier anécdota o historia, sino encontrando directamente en la imagen o en las combinaciones de imágenes el

³³⁸ Tal como titula Eisenstein diversos ensayos (1939-1947). Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, J.J.: “Introducción a Teoría de la argumentación cinematográfica en S. M. Eisenstein”, en EISENSTEIN, S.M.: *Teoría y técnica cinematográficas*. Op. cit., p. 9-48.

*medio de provocar reacciones sentimentales previstas con anterioridad (...) De la imagen al sentimiento, del sentimiento a la tesis. Procediendo así, existe, evidentemente, el riesgo de caer en lo simbólico; pero no se debe olvidar que el cine es el único arte concreto que sea al propio tiempo dinámico y que pueda expresar las operaciones del pensamiento*³³⁹.

La música iba a ser evidentemente uno de los recursos fundamentales para provocar estas *reacciones sentimentales previstas con anterioridad*.

Adorno y Eisler retoman la línea especulativa de Eisenstein, el *único cineasta importante que ha entrado en discusiones de tipo estético y a quien su trabajo práctico ha permitido de hecho una mayor libertad en la experiencia estética que la que se podía encontrar en Hollywood o en Denham*³⁴⁰. Coinciden en rechazar formulismos, equivalencias absolutas entre imagen y sonido –asociado ya directamente a la música–, *la tentativa de establecer una unidad entre la imagen y la música añadiendo a las asociaciones expresivas motivos musicales aislados o piezas enteras que correspondieran con las imágenes*³⁴¹. La superación a los planteamientos del director soviético vienen a través de la crítica formalista a su ley (en formulación de los propios Adorno y Eisler): *Debemos saber cómo captar el movimiento de un determinado fragmento musical, encontrando en su itinerario (su línea o su forma) el fundamento mismo de la composición plástica que debe corresponder con la música*³⁴². Mas, ¿cómo llegar a una adecuación entre música e imagen sin caer en el mero analogismo superficial?;

³³⁹ EISENSTEIN, S.M.: *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Lumen, 1970, p. 333.

³⁴⁰ ADORNO, TH. W. y EISLER, H.: *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1981, p. 86.

³⁴¹ *Idem*, p. 87.

³⁴² *Idem*, p. 89.

¿Cómo encontrar ese fundamento? La respuesta a estas cuestiones llevará a los autores germanos a dos puntos de reflexión: el *ritmo general* imagen-música, capaz de dotar de unidad formal; y el rechazo del concepto de *estilo musical* aplicado a la música cinematográfica, traicionado por una *voluntad* del mismo.

*El ritmo general deriva de la combinación y de las proporciones de los elementos formales que no dejan de parecerse a las relaciones musicales*³⁴³, si bien no debe confundirse éste con la creación de atmósferas, en las que la música tendría un mero sentido decorativo. La relación música-imagen debe existir, sea de forma *directa* o *antitética*. *La auténtica “inspiración” del compositor cinematográfico estriba en la invención de una música que se adapte con mayor precisión; la ausencia de relación constituye su pecado original*³⁴⁴. En esta relación, no obstante, será fundamental, el montaje, equilibrando la empatía o el contraste entre la imagen y la música. *La evolución de la música de cine dependerá pues de la medida en que le resulte posible hacer que esta antítesis sea fructífera y rechazar la ilusión de una unidad inmediata*³⁴⁵. Y un elemento será en todo caso el fedatario del *ritmo general*: la propia naturaleza subjetiva de creador, realizados y espectador, quienes en su naturaleza subjetiva, formada por un cúmulo de circunstancias condicionantes –o *deformantes*- de tipo social, cultural –como los *hábitos estandarizados*, tan rechazados por el propio Adorno-, ideológico y personal, verificarán en un plano percepción global e individual la consecución del mismo.

³⁴³ Idem, p. 90.

³⁴⁴ Idem, p. 91.

³⁴⁵ Idem, p. 100.

Adorno y Eisler niegan la posibilidad de un *estilo musical cinematográfico*, rechazando, por supuesto, el falso romanticismo imperante, basando su superación en *una planificación de la composición que permita disponer libre y conscientemente de todas las posibilidades musicales sobre la base de un conocimiento preciso de la función dramática que la música desempeña en un momento dado, que es diferente en cada caso concreto que no sea tratado según las normas convencionales*³⁴⁶.

Las aportaciones de Adorno y Eisler a la teoría cinematográfica han supuesto un referente ineludible en posteriores reflexiones. Las diferentes teorías generales³⁴⁷ -las *formalistas* de Múnsterberg, Arnheim y Balász; las *realistas* de Kracauer o Bazin; las *fenomenológicas*, de Morin; las *semióticas*, de Mitry o Metz; las *psicológicas*, las *psicoanalíticas*, *ideológicas*, *de género*, *narratológicas*, *semiopragmáticas*...- que han surgido a lo largo de los años, referentes al cine en general han encontrado un elemento de difícil objetivación en la relación música-cine. La naturaleza de la música, nuestra incapacidad para verbalizar aquello que su audición produce en cada oyente, en cada momento, en cada contexto..., suponen un *corpus* de indefinible sustantividad en nuestra subjetividad, que fusionado con las imágenes, la palabra, y un determinado trasfondo narrativo e ideológico, aportan una infinidad de matices ante las que la teoría contempla perpleja los hallazgos,

³⁴⁶ Idem, p. 103.

³⁴⁷ Cfr. AA.VV.: *Historie des théories du cinéma*. CinéramAction, n° 60 (juillet 1991).

AA.VV.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999.

ANDREW, D.: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1992.

CASETTI, F.: *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1993.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: "Estéticas y teorías del cine", en *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Op. cit., pp. 81-96.

quizá casuales, que nos aporta el *cine vivo*. Mas, a nivel terminológico, resultará importante analizar las *funciones* que los determinados teóricos han apreciado en la relación música-imagen, y que serán reutilizadas en nuestro análisis músico-visual.

De un recorrido por las principales, podemos destacar posicionamientos como los de Siegfried Kracauer³⁴⁸, quien señala *funciones fisiológicas* y *funciones estéticas*. Para él las funciones fisiológicas serían aquellas *que justifican el hecho, de otro modo inexplicable, de que prácticamente nunca se exhiban películas sin música*³⁴⁹. Como introducción definitoria a sus citadas *funciones estéticas* retoma la fórmula *eisleriana* según la cual *la imagen y la música deben corresponderse mutuamente, aunque sea en forma indirecta o incluso antitética*. Música como comentario, música efectiva y música como núcleo de ciertos films.

Marcel Martin³⁵⁰ señala tres funciones básicas que justificarían esta interacción: una *función rítmica*, una *función dramática*, y una *función lírica*. La *función rítmica* adopta para Martin el sentido de reforzar musicalmente aquellos efectos que la propia imagen conlleva, tales como ruidos, o resaltar determinados movimientos o ambientes visuales. En la *función dramática*, *la música interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión*

³⁴⁸ KRAKAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Op. cit., 176-189.

³⁴⁹ Idem, p.176.

Kracauer realiza un recorrido histórico de esta *función fisiológica*. Para él, *desde los comienzos del cine, la gente pareció sentir que la mera presencia de la música aumenta de manera considerable el impacto de las imágenes mudas. La música fue en su origen más un ingrediente de las representaciones fílmicas que un elemento del film en si mismo. Su función vital era adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes de la pantalla*. Idem, p. 177.

³⁵⁰ MARTIN, M.: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 1996.

*de la tonalidad humana del episodio*³⁵¹. En la *función lírica, la música puede contribuir también a reforzar con vigor la importancia y la densidad dramática de un momento o de un acto dándole una dimensión lírica*³⁵², que es específicamente apropiada para generar cualquier tipo de atmósfera específica.

José Nieto, uno de los principales compositores españoles actuales de música cinematográfica,

(...) distingue dos tipos de funciones en la música cinematográfica: la estructural y la expresiva. La intervención sobre la estructura filmica se establece porque la música, al igual que la película, se desarrolla en el tiempo y por tanto, puede modificar la percepción del tiempo diegético. Asimismo, puede alterar y producir sensaciones rítmicas distintas de las del discurso cinematográfico e incidir en la planificación del montaje.

*Sin duda alguna, la mayor parte de las veces la música cinematográfica tiene una función expresiva y, por lo tanto, comunicativa. Se complementa con la imagen y a través de ella nos aporta nuevos significados, nos transmite estados de ánimo, emociones... A través de la música podemos conocer el interior de los personajes y nos ayuda a situarnos en un tiempo y espacio determinados*³⁵³.

Javier Rodríguez Fraile, en su estudio sobre la música cinematográfica de Ennio Morricone³⁵⁴, señala una *función ambientadora*, una *función expresiva*, y una *función narrativa*.

La *función ambientadora, aquella que introduce al espectador en las coordenadas del film, y lo predispone tanto para el film en su conjunto como para cada una de las escenas*, tiene para el autor tres niveles diferentes: la *ambientación contextual (informa al espectador*

³⁵¹ Idem, p. 136.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ ARCE BUENO, J.C.: "La música de José Nieto", en ÁLVARES, R.: *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto*. Valladolid, XLI Semana Internacional de Cine/SGAE, 1996, pp. 192-193.

³⁵⁴ RODRIGUEZ FRAILE, J.: *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Badajoz, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 2001.

del tiempo y espacio narrado), la de género (el compositor de cine ha de saber también guiar al espectador hacia el género cinematográfico que éste se dispone a ver), y la emocional (aquella que determina la interpretación con que el espectador debe encarar determinadas escenas).

La función expresiva de la música de cine es la que hace que el espectador “vibre” con las emociones que la imagen suscita.

La función narrativa (...) consiste en la incorporación de la música como elemento activo del desarrollo narrativo, constituyente por tanto del discurso audiovisual del film³⁵⁵.

Como puede observarse, las distintas funciones difieren, entre los distintos autores, en cuestiones terminológicas que traslucen tres realidades funcionales que serán las que utilizaremos en nuestros análisis músico-visuales:

Función estructural: aquella cuya finalidad básica es narrativa, contribuyendo al ritmo fílmico, y a ayudar a estructurar el discurso narrativo.

³⁵⁵ Idem, pp.85-90.

El autor señala que la citada función narrativa se manifiesta en:

- a) *la anticipación de la música a la visualización de la imagen;*
- b) *la relación entre ritmo musical y ritmo visual;*
- c) *potenciación del silencio como sonido expresivo;*
- d) *equilibrio y compensación de escenas, y*
- e) *unión de escenas en un mismo sentido comunicativo.*

Asimismo, el autor señala un interesante repaso sobre las funciones que señalan distintos autores, tales como Roberto Cueto (*Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid, Nuer Ediciones, 1996), el ya citado José Nieto (*Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, SGAE, 1996), Jesús García (*Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993), David Bell (*Getting the Best Score for your film. A Filmmakers' Guide to Music Scoring*. Los Ángeles, Silman-James Press, 1994) y Conrado Xalabarder (*Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997). Sus puntos de vista han sido redefinidos en *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed, 2006). RODRIGUEZ FRAILE, J.: *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Op. cit., pp. 90-95.

Función expresiva: aquella cuya finalidad básica es complementar la expresividad de la imagen, bien reforzando o contraponiendo el sentido visual y/o narrativo.

Función ambiental: aquella cuya finalidad principal es crear atmósferas del tipo que fuere, sin tener un peso específico a nivel expresivo. Evidentemente, esta función ambiental puede –acaso inevitablemente–, participar de una carga expresiva, por lo que deberemos analizar la finalidad del realizador para percibir su principal función.

Partiendo de esta primera conceptualización, el apartado IV.2. nos aportará más criterios de análisis, mediante los que comprender mejor las causas, los recursos, y aun los trucos de ese *sueño inexplicable*³⁵⁶ que constituye el cine.

*Frente a los filmólogos que intentar codificar, reglamentar y, lo que es peor, explicar el sueño, yo sigo defendiendo el rapto irreflexivo*³⁵⁷.

³⁵⁶ Parfraseando el título de un discurso del propio Berlanga: “El cine, sueño inexplicable”. Madrid, Real Academia de Bellas Artes San Fernando, 1989.

³⁵⁷ Idem, p.8.

III.2.3. La música en el cine español

III.2.3.1. Hasta el sonoro

Si bien la primera etapa de nuestra Historia es conocida como la del “cine mudo”, la verdad es que el Séptimo Arte nunca fue estrictamente mudo: era habitual en esta época silente “sonorizar” las películas mediante diálogos leídos por un locutor o a través de un idóneo acompañamiento musical³⁵⁸.

Desde la llegada a España, en la primavera de 1896, del asombroso invento de aquellos jóvenes franceses, Louis y Auguste Lumière, el silencio iba a ser elemento ausente de las, en principio, improvisadas salas de proyección. El Hotel Rusia, sito en el número 34 de la madrileña Carrera de San Jerónimo, iba a dar a conocer en España un espectáculo que arrancararía unánimes aplausos, y que rápidamente arraigaría en una sociedad ávida de novedades.

Es verdaderamente notable el espectáculo que se inauguró anoche en la Carrera de San Jerónimo, núm. 34.

El cinematógrafo es la fotografía animada: sobre un telón blanco se proyectan los cuadros, viéndose reproducidos los movimientos de las personas, el paso de los carruajes, la llegada de un tren y la ondulación de las aguas del mar, pero de una manera tan admirable y con una perfección tal, que no cabe más allá.

Todos los cuadros arrancaron unánimes aplausos, y aunque todos 'ellos son de gran mérito, causan mayor admiración el derribo de un muro, la llegada de un tren a la estación (éste es maravilloso), el paseo por el mar y la avenida de los Campos Elíseos. Diez son los cuadros que se exhiben en cada sección.

Las representaciones de anoche fueron de convite, asistiendo los embajadores de Francia y Austria y otras muchas personas distinguidas.

Desde hoy ha quedado abierto al público, y seguramente acudirá todo Madrid a contemplar lo que puede considerarse una verdadera maravilla³⁵⁹.

³⁵⁸ Cfr. CAPARRÓS LERA, J.M.: *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel, 1999, p. 11. La obra se ha reeditado con el nombre de *Historia del cine español* (Madrid, T&B, 2007, p. 23), conteniendo el mismo texto.

³⁵⁹ Artículo de *La Iberia* (14-5-1896), tomado de GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine*

La rápida difusión del cinematógrafo pronto llevó a los primeros pioneros a crear lo que podemos entender como un *cine español*. Aunque un análisis pormenorizado y profundo de esta fase de la historia de nuestra cinematografía sería dedicatario de un análisis más profundo y pormenorizado, un recorrido por los principales hitos de este nacimiento puede ayudarnos a acotar mejor el marco en el que situar la obra del compositor Miguel Asíns Arbó.

Títulos como *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe* (Ch. Kalb, 1896), *Entierro del general Sánchez Bregua* (J. Sellier, 1897), *Plaza vieja de Vitoria* (A. Salinas y E. de Lucas, 1897), *Puente del Arenal de Bilbao* (J.M.Obregón, 1897), *Riña en un café* (F. Gelabert, 1897), *Salida de la iglesia parroquial de Santa Maria de Sants* (F. Gelabert, 1897), *Salida de los trabajadores de la fábrica La España Industrial* (F. Gelabert, 1897), *Visita de doña Maria Cristina y don Alfonso XIII a Barcelona* (F. Gelabert, 1898), *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (E. Gimeno Correas, 1899³⁶⁰), *Choque de dos trasatlánticos* (F. Gelabert, 1899), *Saludos* (E. Gimeno Correas, 1899), *Montserrat* (S. Chomón, 1902), *Choque de trenes* (S. Chomón, 1902), *Pulgarcito* (S. Chomón, 1903), *Gulliver en el país de los gigantes* (S. Chomón, 1903), *El hotel fantástico* (S. de Chomón, 1905), *El Tribunal de las Aguas* (A. Cuesta, 1905), y un largo etcétera³⁶¹, nos muestran la rápida implantación que tuvo el nuevo

español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos. Barcelona, Ariel, 2002, pp., 21-22.

³⁶⁰ Durante muchos años se la consideró la primera película rodada en España, datándola en octubre de 1896. Posteriormente, diversos estudiosos lo han rebatido, como Jon Letamendi (*Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona, Royal Books, 1996, pp. 21-32).

³⁶¹ De entre la diversa bibliografía existente sobre el tema se ha utilizado fundamentalmente:

AA.VV.: *Cine mudo español. Un primer acercamiento de investigación*. Madrid,

espectáculo en los más diversos lugares del país, creando una filmografía *con profusión de plasmación de imágenes locales a medio camino del reportaje, el documental y la actualidad, abordando también temas argumentales*³⁶². No obstante, la obra y el empeño de realizadores como Fructuós Gelabert o Segundo de Chomón fueron prácticamente olvidados por un tiempo que se llevó, junto a su recuerdo, la mayor parte de su producción. *De las películas producidas hasta 1916 se conservan aproximadamente un cinco por ciento del material en versión más o menos completa y fragmentos identificados, lo que supone en conjunto un uno por ciento del total de metraje producido hasta entonces*³⁶³.

Poco a poco se irán generando intentos que conduzcan a la creación de una industria cinematográfica centrada en el levante español: Antonio Cuesta funda en 1905 *Films Cuesta* en Valencia; en 1906, Alberto Marro y Luis Macaya crean en Barcelona *Hispano Films*; en 1913 verá la luz *Barcinógrafo*, empresa fundada por Adrià Gual; Alfredo Fontanals y Juan Solá Mestres formarán *Studio Films* en 1915. La industria cinematográfica nacía poco a poco, aunque en

Universidad Complutense/Filmoteca Nacional/TVE, 1991.

CAPARRÓS LERA, J.M.: “Los inicios”, en *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Op. cit., pp. 11-16;

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: “El largo despertar”, en *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ariel, 2002, pp. 19-43;

LETAMENDI, J.: *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona, Royal Books, 1996;

PÉREZ PERUCHA, J.: “Narración de un aciago destino”, en AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit. pp. 19-118).

SÁNCHEZ VIDAL, A.: “Europa hasta la Gran Guerra”, en *Historia del cine*. Madrid, Historia 16, 1997, pp. 17-32.

³⁶² GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Op. cit., pp., 21-22.

³⁶³ Cita de GUBERN, R.: “Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español”, en AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., p. 12.

un principio la incertidumbre del cine planteado como industria hace que las inversiones sean escasas, y la continuidad de las empresas *productoras* difícil³⁶⁴. La competencia de la producción extranjera es un factor ante el que el incipiente cine español no sabe muy bien como defenderse, y pese algunos éxitos internacionales (como *Sacrificio*, rodada por Ricardo de Baños en 1914, en la coproducción con Francia, *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, de Ch. Drossner y E. Bourgeois, rodada en 1916), las expectativas de una industria española no son claras. A todo ello hay que sumarle la dependencia en la adquisición de determinada *materia prima*: en España no se fabrica negativo, ni maquinaria cinematográfica, y las compras de dicho material al extranjero son caras. *Invertir dinero en cine se considera una aventura, no una actividad industrial, algo similar a jugar a la ruleta*³⁶⁵. Mientras, la capital española quedaba en un segundo plano, letargo del que tardaría en despertar³⁶⁶. *La razón era tan simple como sorprendente: no había público para el nuevo espectáculo*³⁶⁷. Pese a tan

³⁶⁴ Deberemos esperar hasta octubre de 1928 para que se organice un Congreso organizado por la revista *La Pantalla* que reúna a los profesionales y empresarios vinculados al mundo del cine, con el fin de analizar la situación de todos los sectores y establecer las directrices que permitieran consolidar la industria nacional.

³⁶⁵ TORRES, A. M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, Espasa, 1996, p. XIV.

³⁶⁶ *El difícil despertar madrileño* es estudiado en AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., pp. 81-88.

³⁶⁷ *Ibem*, p. 45.

(...) *El hecho se debió indudablemente al apogeo que en aquella época adquirió la zarzuela española, con la que no pudo competir un arte tan en mantillas a la sazón como el cinematógrafo, no obstante haber adquirido verdaderos y estimables progresos...*
GELABERT, F.: “Aportaciones a la historia de la cinematografía española”, en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y Francisco Elías*. Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, p. 116.

titubeantes inicios, sorprende lo rápido que las administraciones públicas ponen al cine bajo su *tutela*:

*(...) A petición del Gobernador de Barcelona, un Real Decreto de 19 de octubre de 1913 establece la censura cinematográfica. En 1918, el gobernador de Barcelona prohíbe que los personajes de las películas tengan nombres de personas conocidas o que puedan confundirse con ellas*³⁶⁸.

La difícil relación entre el poder y el nuevo medio de difusión de imágenes, realidades y fantasías comenzaba su andadura.

La evolución del cine conllevó la adaptación de nuevos argumentos: desde novelas de Blasco Ibáñez, como *Sangre y Arena*, rodada por el propio autor en 1916, hasta producciones clandestinas de carácter pornográfico, como las realizadas por Royal Films (fundada en 1915) producidas por los hermanos Ricardo y Ramón Baños: *El confesor*, *El ministro* y *Consultorio de señoras*, encargadas por el Conde de Romanotes para su Majestad Alfonso XIII; desde folletines taurino-paisajísticos³⁶⁹, como *La España trágica* (R.Salvador, 1918), a adaptaciones de zarzuelas, como *La verbena de la paloma* (J. Busch, 1921), o los primeros seriales, como *El signo de la tribu* (J.M.Codina, 1915). Dicho paso del mero reportaje al intento argumental supuso la introducción de proyectos sonorizados, como los *cine-parlantes*.

Luis Buñuel cuenta que, durante su juventud en la ciudad de Zaragoza, el visionado de una película iba acompañado de las palabras de un comentarista que explicaba literalmente los acontecimientos proyectados en la pantalla a los espectadores. Esta tarea era desempeñada con ayuda de un megáfono, y al

³⁶⁸ TORRES, A. M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Op. cit., p. XV.

³⁶⁹ Tal y como la califica Julio Pérez Perucha (en AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit., p. 88).

*parecer su finalidad era fundamentalmente guiar de la mano a un público, en su mayor parte campesino, a través de las complejidades de la sintaxis cinematográfica de la película*³⁷⁰.

El propio Fructuós Gelabert, uno de los *pioneros* del cine español, describe sus recuerdos sobre aquellos *charlatanes*, e incluso sobre diálogos realizados por actores escondidos:

“El charlatán”

A ellos debemos una novedad que se hizo después imprescindible en todos los cinematógrafos: las películas –que ya tenían más o menos argumentos– eran explicadas de viva voz por un individuo llamado charlatán (algunos conocimos que eran verdaderamente graciosos y hasta cómicos). Estos individuos eran muchas veces el blanco de las burlas del público, tanto por las equivocaciones que sufrían en la dicción como también, casi siempre, porque los espectadores expresaban así su disgusto por la pesadez del programa o por cualquier irrupción en el espectáculo.

De todas maneras, llegó a ser un elemento absolutamente necesario, ya que, como es sabido, las películas carecían entonces de frases explicativas y no llevaban más que el título escueto.

*Las películas, en muchos de estos barracones y hasta en muchos de los salones de las capitales y hasta de los pueblos, alternaban con audiciones de discos de fonógrafo*³⁷¹.

*(...) Al ser proyectada la película [posiblemente se trate de Los competidores, 1908], los mismos artistas que la habían representado ante el objetivo la dialogaban escondidos en el foso del teatro. En la parte inferior del lienzo blanco coloqué un largo espejo, que el público no podía ver; pero que en cambio, era visto por los artistas escondidos debajo, que hablaban a tenor de lo representado en la pantalla. El mismo prisma, bien colocado, conducía la voz de los artistas hacia el público, dando la completa sensación del sonoro actual. Esta novedad fue recibida por el público con aplauso, y obtuvo un buen éxito*³⁷².

³⁷⁰ LACK, R.: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 15.

³⁷¹ GELABERT, F.: “Aportaciones a la historia de la cinematografía española”, en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y Francisco Elías*. Op. cit., p. 116.

³⁷² Idem, p. 137.

Los espacios en que se representaban estos espectáculos se alejan del barracón provisional orientándose hacia locales más adecuados a las nuevas demandas del público:

(...) La mayoría [de barracones] eran, en un principio, muy simples e incluso atentaban contra el ornato de la vía pública al asentarse durante largas temporadas en solares o espacios céntricos de Madrid. Lo que sí fue común fue el empleo de órganos con su abundante trompetería; los órganos Limonière fueron los más corrientes por toda España (...)

El barracón evolucionó y fue sustituido por pabellones e proyección, que prestan especial interés al diseño de la portada y a la ordenación interior. Aunque muchos de ellos son en gran parte de madera, se trata ya de construcciones tramitadas como cualquier edificio y proyectadas por arquitectos (...)³⁷³.

Los elementos sonoros, por las razones prácticas, psicológicas e históricas –siguiendo la nomenclatura de José Nieto expuesta en el apartado anterior-, se hacen omnipresentes e imprescindibles en las salas de proyección. La palabra, las grabaciones o la música en directo *forman parte* de la sala. Diversos instrumentos (orquestinas, pianolas, pianos,...) y efectos sonoros acompañarían las proyecciones, según las posibilidades económicas de las salas (las cuales habían proliferado por toda la geografía). Tanto las nuevas salas, como los antiguos teatros de zarzuela, *variedades* o *revista*, se adecuan a las nuevas necesidades³⁷⁴. Como mínimo, estas salas disponían de un piano vertical, de una pianola, o de algún tipo de *órgano preparado*, aunque diversos

³⁷³ PÉREZ ROJAS, F.J.: “Los cines madrileños: del barracón al rascacielos”, en AA.VV.: *El cinematógrafo en Madrid. 1896-1960*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid (Concejalía de Cultura), 1986, Vol. II, p. 69.

³⁷⁴ (...) *En 1914 hay más de novecientos cinematógrafos en toda España y el volumen anual de negocio supera los veinte millones de pesetas de la época*. TORRES, A. M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Op. cit., p. XIV.

conjuntos instrumentales completarían los espectáculos³⁷⁵. *En algunas ocasiones las distribuidoras suministraban a los cines una serie de recomendaciones sobre las formaciones adecuadas para la película o efectos de orquestación que servían como verdaderas onomatopeyas y suplían las carencias de efectos sala*³⁷⁶. Dichos conjuntos instrumentales estaban nutridos por un amplio colectivo de músicos provenientes de las anteriormente citadas zarzuelas y revistas, con lo que la realización de los acompañamientos de imágenes, fueran improvisados, creados *ex profeso* o aprovechando piezas anteriores (provenientes de clásicos, zarzuelas, etc.) estaba garantizada. Paralelamente a las prácticas europeas³⁷⁷ -y norteamericanas-, en España se adaptan piezas preexistentes³⁷⁸,

³⁷⁵ Cfr. FALCÓ, J.L.: “L’acompanyament musical a les projeccions de cinema mut”, en *Teatre Fortuny, més d’un segle*. Tarragona, Consorci del Teatre Fortuna, 1994.

³⁷⁶ CUETO, R.: “Introducción. Breve historia de un arte en la sombra”, en *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Op. Cit., p. 21.

³⁷⁷ Adaptación de obras preexistentes, o composiciones específicas dedicadas al cine. Entre un largo etcétera, y citando únicamente algunos de los compositores más populares en nuestros días, destacan, como las composiciones cinematográficas de Ipolitov-Ivanov, en películas *Stenka Razin* (Goncharov, 1908), *Camille Saint-Saëns (El asesinato del duque de Guisa)*, de Ch. Le Bargy y A. Calmette, 1908), o Eric Satie en su *Entr’acte* (R. Clair, 1924). Cfr. SEDEÑO VALDELLÓS, A.M.: “Los primeros compositores contemporáneos para cine”, en *La música contemporánea en el cine*. Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 46-57.

³⁷⁸ Como en *Amapola la Gitana* (1925), -difundida como *Amapola*-, única película de José Martín, que puede considerarse como un antecedente de los niños cantantes que popularizaría el cine español años más tarde, con adaptaciones del maestro Villejos, o *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928), con músicas adaptadas por el maestro Montoro. Tal fue la costumbre de adaptar piezas preexistentes que surgieron auténticos catálogos de melodías, al estilo de las adaptaciones realizadas en París por Stephane Chapelier, o los cuadernos de músicas originales creados por Gabriel Marie.

Otra práctica común fue realizar *operetas cinematográficas sincronizadas*:

(...) *Se trataba de películas normales, para las cuales se habían escrito unos argumentos especiales, a base de operetas cantadas. El problema de la sincronización se solventó de la siguiente forma: en los mismos fotogramas de la película aparecía, en su parte inferior, un pentagrama con las partes musicales correspondientes a la escena en cuestión; estas notas, a medida que la proyección continuaba, emprendían un movimiento uniforme hacia la izquierda, y al coincidir las notas musicales con una especie de fiel que se hallaba en la*

clásicas o populares, se intercalan piezas musicales, paralizando momentáneamente la proyección³⁷⁹, o se componen nuevas piezas, como diversos cuadernos genéricos de piezas para acompañar las imágenes, según su carácter³⁸⁰. Un género que por su popularidad y

mitad del pentagrama, coincidía también el movimiento de boca y gestos de los artistas intérpretes de la película.

*Colocados de antemano otros artistas, con la correspondiente orquesta debajo de la pantalla, debidamente ocultos a la vista del público mediante cortinas, no hacía falta más que atacar las notas que aparecían en la pantalla para que se diera la ilusión de un verdadero cinematógrafo sonoro, precursor, sin duda, del sincronizado mediante discos y del actual y perfecto. Además, se hacían los principales ruidos que representaba la película, como tiros, cierres de puertas, etc. Aportando también la innovación de los subtítulos sobre la escena, en cuanto se refería al diálogo, además de los ya normales títulos completos explicativos de la escena. Para evitar una aceleración o retroceso excesivo del ritmo y compás normal de la música, el director de la orquesta tenía en su mano un regulador de la marcha del motor del proyector, que aceleraba o valentía a su voluntad, según convenía al compás de la música de cada escena. GELABERT, F.: "Aportaciones a la historia de la cinematografía española", en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y Francisco Elías*. Op. cit., pp. 169-170.*

³⁷⁹ (...) *En los solares donde durante la entonces grandiosa Exposición Universal del año 1888 se montaron los llamados Panoramas de Plewna y de Waterloo, terrenos situados en la Gran Vía (hoy Avenida de José Antonio Primo de Rivera), se instaló un local pomposamente titulado por su propietario, señor Santacana, "Palacio de la Ilusión", en el cual, además de la proyección de las cintas entonces en boga, alternaban atracciones de circo y variedades, costumbre que adquirieron después casi todos los cinematógrafos de Barcelona y muchísimos de España, y que continuó hasta el advenimiento del sonoro. Idem, p. 128.*

³⁸⁰ *Éstos surgen a imitación de lo que ocurría en Europa y Estados Unidos, donde se formaron repertorios musicales. Éstos tipificaban situaciones escénicas, publicándose con el objetivo de ayudar a directores y músicos a elegir un tema musical adecuado. Uno de los primeros es el realizado por Giuseppe Becce: su *Kinobibliothek* de 1919. Posteriormente, Erno Rappe recopiló el léxico definitivo de la connotación musical fílmica en 1924, el *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid Referente Collection of Selected Places Adapted to Fifty-Two Moods and Situations*, al que seguirían el *Edisonn Suggestions for Music* o el *Sam Fox Moving Picture Music Volumen*.*

(...) Los principales apartados en que se dividían las partituras de estos cue sheets eran:

- Comedia: según fuera slapstick (astracanada), borracho, dos resbalando, etc.*
- Sentimientos: con los clásicos patetismo, romance, enamoramiento, etc.*
- Drama: subdividiéndose en melodrama, suspense, horror, terror, etc.*
- Acción: conflicto, persecución, etc.*
- Movimiento: tráfico, multitudes, trenes, etc.*
- Juego: niños, circo, bar, patinaje, etc.*
- Ocasiones protocolarias: militar, ceremonial, religiosa, nupcial, fúnebre, etc.*
- Estaciones del año: primavera, verano, ..., el campo, la Navidad, etc.*

particularidad merece destacarse es la adaptación de zarzuelas, que incorporan y/o adaptan las músicas precedentes. Tras el éxito de la anteriormente citada *La verbena de la paloma* (J. Buchs, 1921)³⁸¹, una larga lista viene a crear una producción genuinamente española³⁸², que posibilitará aún más la difusión del nuevo arte, de la mano de directores como José Buchs, Florián Rey o Manuel Noriega.

Muchos compositores se vieron *tentados* por las posibilidades artísticas que ofrecía el cine. Uno de nuestros compositores más universales, Manuel de Falla, sería uno de ellos, si bien resultó una *relación infructuosa*³⁸³. En 1922 recibía una carta de Bertrand Thompson, quien pretendía filmar la película *Un jardín sur l'Oronte* basada en la novela homónima de Maurice Barrès. Este primer acercamiento pretendía la utilización de algunos extractos de algunos ballets que se adecuaban mejor a determinadas escenas³⁸⁴. El compositor se interesó por el proyecto, subrayando sobre la novela que había recibido de Thompson determinadas escenas

-*Bailes: popular alegre, charlestón, tango, rag, etc.*

-*Lugares: África, Oriente próximo, el lejano Oriente, el salvaje Oeste, etc.*

OLARTE, M.: "La música en el cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano", en AA.VV. (García Laborda, J.M., ed.): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Op. cit. pp. 110-111.

³⁸¹ No obstante, no fue la primera: el trolense Segundo de Chomón ya había adaptado en 1910 *Los guapos* (sobre texto de Carlos Arniches y música de Jerónimo Giménez, la cual sería llevada de nuevo al cine por M. Noriega en 1923), *El puñado de rosas* (con texto del mismo Arniches y música del alicantino R. Chapí), *Las tentaciones de San Antonio* (zarzuela con texto de A. Ruesga y E. Prieto, y música del mismo Chapí).

³⁸² CÁNOVAS BELCHI, J.T.: "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de las zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

³⁸³ Cfr. LÓPEZ GONZÁLEZ, J.: *Manuel de Falla y el cine. Una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2007.

³⁸⁴ El texto completo lo encontramos en la obra de López González (Idem, pp. 113-114).

especialmente *sonorizables*, aunque su dedicación a la composición de *El retablo de Maese Pedro* le alejó del proyecto.

Posteriormente Ceferino Palencia, en nombre de la *Sociedad Atlántida-Producciones Cinematográficas*, productora que había obtenido un extraordinario éxito con la adaptación de *La verbena de la paloma* citada anteriormente (J. Busca, 1921), le propuso realizar una adaptación ampliada de *El sombrero de tres picos*, en coproducción con *Cinegraphique*, importante productora francesa. Razones económicas –junto a reticencias artísticas del maestro gaditano³⁸⁵- abortaron el proyecto.

No quedarían aquí las relaciones de Falla con la composición cinematográfica. El periodista, cineasta y escritor Edgar Neville (1899-1967), quien había vivido en Estados Unidos como agregado diplomático, contactando con las grandes figuras *hollywoodienses* de la época como Charles Chaplin, Oliver Hardy o Stan Laurel, le propuso, en 1929, hacer la música de una película dirigida por Harry D'Arrast, y una adaptación del ballet *El amor brujo*³⁸⁶. *La Atlantida*, el proyecto inconcluso de Falla sería en esta ocasión quien se interpondría en el proyecto. Pese a la insistencia de Neville, quien visitó, junto a D'Arrast, a Falla, el proyecto no llegaría a buen puerto, siendo realizado finalmente, y posiblemente por sugerencia del

³⁸⁵ (...) *Por mi parte, después de haber pensado el asunto, he de confesar mis temores de que la adaptación cinematográfica pudiera perjudicar al porvenir escénico del ballet.* Extracto de la carta enviada por Manuel de Falla a Ceferino Palencia. Idem, p. 120.

³⁸⁶ Al parecer, en 1927 Luis Buñuel escribió una carta –no conservada- en la que le informaba de los preparativos de la realización de una gran película sobre la vida de Goya, para la que reclamaban música compuesta por Falla, original o adaptada. El proyecto no pudo finalmente realizarse (PINO, R.: “Buñuel, antes del cine: un retablo de Falla”, en *La opinión de Granada* -14 de octubre de 2007-. La carta es citada por José Franco en *El país* de 7 de mayo de 1978).

propio maestro, por su alumno Rodolfo Halffter, en una versión de *El sombrero de tres picos* que se tituló *La traviesa molinera*³⁸⁷.

En 1932 el compositor y musicólogo Romand-Manuel (1891-1966) propone a Falla componer tres canciones con texto de Paul Morand, que serían interpretadas por el bajo ruso Chaliapin, para una versión del Quijote. Se trata de la realizada por Georg Wilhelm Pabst, una de las mejores y más populares versiones de la obra, y como reconociera anecdóticamente el propio Berlanga, el auténtico catalizador de su entrada en el cine³⁸⁸. Ante la nueva negativa del compositor para realizar la obra –esta vez por falta de tiempo-, Jacques Ibert sería el elegido.

Si bien más propuestas llamaron a su puerta, como la del director alemán Hermann Scherchen, quien en 1935 le propondría realizar una versión cinematográfica de *El retablo de maese Pedro*³⁸⁹, o la de un productor español -Sr. Díaz-, quien a través de José Cubiles, el pianista que había estrenado años atrás *Noches en los jardines de España*, ofreció una adaptación de la *Fantasia Bética*, Falla abandonó su país sin llegar a componer música cinematográfica –cosa que tampoco realizó en sus años de *autoexilio* en Argentina-.

³⁸⁷ Desgraciadamente no existen copias de la cinta localizadas.

³⁸⁸ -¿Tienes una idea clara de cuando nace tu vocación de director de cine?

-Sí, nació cuando estaba viendo la película *Don Quijote de Pabst*. Salí del cine como iluminado...

CAÑEQUE C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona, Destino, 1993, p. 66.

³⁸⁹ (...) me es imposible hacerlo así por creer que el cine sonoro no ha alcanzado aún el grado de perfección suficiente, y por tanto que las obras padecen al reproducirlas por este medio. Fragmento de una carta enviada por Manuel de Falla a Hermann Scherchen (1939), en LÓPEZ GONZÁLEZ, J.: *Manuel de Falla y el cine. Una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 53 y 140.

El caso *Falla* supone un ejemplo del posicionamiento de los músicos españoles ante el cine. El cine *mudo* necesitaba, para poder crecer y desarrollarse, la presencia de músicos de calidad que se implicasen en la nueva industria, mas razones técnicas, estéticas o incluso económicas, hicieron que los mismos se acercaran con recelo. Muchos años tendrían aún que pasar para que la situación se normalizase.

Ejemplos de la importancia de lo sonoro en el cine de esta etapa se manifiesta en la cada vez más activa *arqueología cinematográfica*. En el año 2003 la Filmoteca Municipal de Zaragoza restaura la película *Alma de Dios*³⁹⁰, dirigida en 1923 por Manuel Noriega. El proceso de restauración constató la importancia del sonido en la obra original, y las dificultades de su moderna reconstrucción sonora:

*(...) ante la imposible localización de una hipotética partitura creada expresamente por el compositor (...), se optó por trabajar con una serie de materiales musicales –en versión para voces y piano- presuntamente editados para su interpretación escénica por Unión Musical española, a lo que se añadió, completando así el escaso material resultante, una interesante selección para orquestina, publicada por la misma Unión Musical Español, en transcripción firmada por el relevante músico Ángel Mingote*³⁹¹.

Además de la constatación de la importancia de la adaptación musical de la música de la zarzuela, diversos textos incluidos en la pantalla reforzaron la hipótesis de que incluso el público participaría,

³⁹⁰ Sobre la misma zarzuela, con argumento de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez y música de José Serrano, se volvería a realizar una nueva versión cinematográfica en 1941, dirigida por Ignacio F. Iquino, y protagonizada por Amparito Ribelles Ladrón de Guevara, Guadalupe Muñoz Sampredo, Manuel González, Luis Prendes y Pepe Isbert.

³⁹¹ ZALDIVAR GRACIA, A.: “En torno a la música de *Alma de Dios*”, en AA.VV.: *Alma de Dios*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen, 2003, p. 33.

acompañados de los instrumentos presentes, en la interpretación de determinadas canciones de éxito (en concreto en las *Seguidillas del Fuelle*, la *Farruca* y la *Canción Húngara*). No solo la presencia de la música queda evidenciada, sino la participación del público probada.

Otros testimonios físicos nos muestran la realidad sonora. De 1924 encontramos en un tratado de organología de la época³⁹², la descripción de un *órgano modelo para el teatro y el cine: (...) instrumento de tubos, teclas y fuelles que se llama Oskalyd, diseñado por Luedtke de Berlín, y construido por la fábrica de órganos E. F. Walcker y C^a*³⁹³. La existencia de estos instrumentos, y su repertorio específico, muestran la importancia que éstos, y consecuentemente la música estaba adquiriendo en tan joven industria.

En 1929, la revista barcelonesa *Popular Film*, en su número 140, publicaba un artículo firmado por Manuel de la Parra titulado “La música y el Cinema”, en el que se podía leer:

(...) No podemos dejar este asunto de la música durante las proyecciones de películas sin los comentarios debidos y la crítica, aunque sea la más dura y acerba que haya podido hacerse sobre este asunto. Es tal la manía musical y es también tan disparatada, que no sabemos si es que las empresas no tienen noción del respeto debido a su público o es que éste ha bajado en el nivel de lo bello y de lo antiestético. Muchos defectos se observan en las notas musicales de las películas, pero son tres los esenciales, lo último derivado de los dos primeros. Son éstos: impropiedad de la música que se sirve, prodigalidad de ésta, y el tercero, manifestaciones del espectador en cuanto a la música. En un cine de Madrid estuve viendo una producción de la UFA que se titulaba La Montaña Sagrada

³⁹² MERKLIN, A.: *Organología. Exposición científica del órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1924, pp. 383-384.

³⁹³ Cita tomada de CÁNOVAS BELCHI, J.T.: “La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de las zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte”, Op. cit.

(Der Hestlige Berg, producción UFA de 1926 estrenada en el Real Cinema de Madrid y Príncipe Alfonso el 16-4-1928)... En uno de los pasajes de la película, en el que la protagonista inicia una danza clásica que sirve para fascinar a dos hombres que la aman, y entonces, cuando es mayor la expectación, la música atacó un motivo de bulerías y fandanguillos, que, claro es, no puede menos de ser un revulsivo para el espíritu del público... Al público no se le ocurre más que pedir música, hasta hartarse; pero qué música, venga o no venga a pelo, enseguida se coloca el disco de la Cirila, la Ramona, Esta noche me emborracho, etc., y, claro, el sexteto ataca dichas piezas y entonces se oye en la sala un suspiro de satisfacción... Y creemos que la seriedad del público y el arte del cine bien merecen la pena de no escatimar todas las manifestaciones de buen gusto y de arte, y no servir la plebeyez y la bufonería, señores empresarios...

La función de la música junto a la imagen comenzaba a ser un tema polémico, de inquietud e indagación –cuando no discusión– estética. El cine mudo, indisolublemente asociado a la música y la voz, preludiaba una serie de cuestiones que no iban sino a verse acrecentadas con la llegada de la próxima llegada: el cine sonoro.

Los primeros experimentos de dicho nuevo cine, realizados en Estados Unidos a partir de 1926 apenas influyeron en la dinámica de producción del cine mundial. En España, numerosas publicaciones de la época se hicieron eco de los avances que la Warner Bros estaba dando en este sentido, hasta que *El cantor de jazz* (1927), de Alan Crosland, estrenada en Madrid en 1929, con música y hablada, confirmó que el cine estaba a punto de cambiar. No obstante, el precio de los equipos sonoros, y la incertidumbre generada por el cine sonoro, el cual podía entenderse como una moda transitoria, hicieron que la industria prácticamente se paralizara³⁹⁴. Algunos directores, apostando por las nuevas técnicas,

³⁹⁴ No obstante, existieron intentos rudimentarios de una industria nacional del cine sonoro: (...) Sigo hablando de 1908, año en el que la Casa Gaumont fabricó ya un dispositivo con un fonógrafo, unido a dos motores sincronizados, para impresionar discos adaptados a películas. Estos discos fueron arias, conjuntos vocales, duetos y algún diálogo. Así se

marcharán a París o Berlín. Benito Perojo rueda películas como *El embrujo de Sevilla* (1930) o *La bodega* (1930); G. B. Samuelson dirige una coproducción hispano-alemana: *La canción del día* (1930); José María Castellví dirige *Cinópolis* (1930) en París: el cine sonoro español nace y se rueda en el extranjero. *Carceleras*³⁹⁵ (J. Buchs, 1932) consta como la primera película sonora hablada en castellano de difusión pública³⁹⁶. Así, 1932 será el año en el que se fundan en Barcelona los Estudios Orphea³⁹⁷, primeros estudios propiamente

daban los primeros pasos, aunque muy rudimentarios aún, para el sonoro. Con estos dispositivos, el señor Baños impresionó, por cuenta de la Casa Gaumont, varias películas de cantables españoles. Cintas y discos fueron impresionados en los patios del Teatro Cómico de Barcelona. GELABERT, F.: “Aportaciones a la historia de la cinematografía española”, en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y Francisco Elías*. Op. cit., p. 133.

³⁹⁵ *La primera película hablada y cantada en español, de producción nacional, fue la popular zarzuela Carceleras, estrenada en el año 1930 [según J.M. Caparrós, es un error de F. Gelabert]. El autor de la adaptación fue don Ricardo R. Flores; la música, del maestro Peydró, y la dirección, de don José Busch. El sonido fue impresionado por Orphea Films. Obtuvo la película en exclusiva la compañía Simó, y algunos de los principales intérpretes fueron Raquel Rodrigo, Pilar Soler, José Luis Lloret, Pedro S. Perol, Enrique Lacasa, Modesto Rivas y Antonio Gil (Varillas). Idem, p. 178.*

³⁹⁶ *Algunos casos esporádicos de cine sonoro comienzan a rodarse en estos años: Paco Elías rueda El misterio de la Puerta del Sol (1929), en la que encontramos como actor a Juan de Orduña: (...) como el sonido y la imagen se imprimían en la misma cinta y el productor no quiso o no pudo meterse en nuevos gastos –separándolos mediante un trabajo de laboratorio para darle el paso sincrónico adaptado como standart-, la película se pasó únicamente en ciudades y pueblos de provincia, en cines que el productor previamente acondicionaba con sus aparatos de proyección y amplificación. Por esta causa no se pasó en proyección normal. La película se estrenó, no obstante en una capital castellana, Burgos, el mes de febrero de 1929, y fue indudablemente la primera película hablada en castellano en el mundo. ELÍAS, F.: “El cine español y yo”, en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y Francisco Elías*. Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, p. 26.*

³⁹⁷ *Cuya primera producción será Pax (P. Elías, 1932). (...) Los primeros Estudios cinematográficos sonoros, a base de los más modernos métodos de sincronización en la misma cinta, fueron instalados en uno de los palacios de la Exposición Internacional de Monjuich, y se titulaba Onphea Films. El propietario, señor Lemonier, los montó a la altura de los más avanzados del extranjero, poniendo en todos los servicios y manipulaciones, tanto en los estudios como en los laboratorios, elementos técnicos de gran relieve y suficiencia.* GELABERT, F.: “Aportaciones a la historia de la cinematografía española”, en CAPARRÓS LERA, J.M.: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y*

españoles. Mas la crisis económica que envolverá los años finales de la dictadura de Primo de Rivera, junto a la desorientación tecnológica (debido en parte a la gran diversidad tecnológica que llega a nuestro país), determinaron que la transición al sonoro sea auténticamente dramática en España³⁹⁸.

La implantación del cine sonoro conllevará un cambio en una industria que podemos definir como artesanal. Todos los sectores se verán influenciados: los directores deberán adaptarse a otro formato que planteará novedosos retos narrativos, técnicos y estéticos; la grabación del sonido conllevará la aparición de nuevos técnicos: los ingenieros de sonido; los actores tendrán que enfrentarse a otras formas de interpretación, que llegarán en algunos casos a dejarlos en la cuneta; y, por supuesto, los músicos —orquesta, cuartetos, pianistas, etc.- que trabajaban en las importantes salas de las grandes ciudades verán cómo pierden su empleo, pues tardará mucho tiempo, máxime si tenemos en cuenta las desgraciadas sorpresas que deparará su inmediato futuro, en generalizarse la nueva ocupación: los músicos de estudio.

No obstante, el auge cinematográfico que surja tras los azarosos años inmediatamente posteriores a la guerra civil, posibilitará la entrada en lista de compositores que planteen su obra para la nueva concepción del séptimo arte: los *clásicos en el cine*, y los *clásicos del cine*.

Francisco Elías. Op. cit., p. 182.

³⁹⁸ Cfr. “El paso del mudo al sonoro”, en GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ariel, 2002, pp. 229-262.

III.2.3.2. Clásicos en el cine español

Desde que la música se incorporara al cine como un elemento de potencialidad expresiva innegable, la relación entre el músico y su creación para la pantalla ha sido una historia de contradicciones e infidelidades. El cine ha supuesto una vía innegable en la que los compositores han podido aportar sus creaciones sin el corsé rígido de las exigencias estéticas de la sala de concierto, ni la criba, más o menos acertada, tendenciosa o laudatoria de la crítica musical. Como se ha constatado, desde sus orígenes, el interés de grandes compositores por las posibilidades musicales del nuevo medio muestra la realidad de las mismas.

La historia de esas primeras aproximaciones de los músicos al contexto cinematográfico en España, -como el citado caso *Falla*- es un capítulo aún con grandes lagunas. Se ha evidenciado que desde las primeras proyecciones cinematográficas, la música era un elemento importante, imprescindible incluso antes de la llegada del sonoro³⁹⁹. Los acontecimientos históricos determinarán que tengamos que esperar al final de la contienda para que la situación cinematográfica, que lejos de haberse paralizado, se había revelado como una importante arma propagandística, se normalice según unos nuevos parámetros marcados por los *triunfadores* y por los condicionantes políticos, sociales y económicos de la nueva época.

³⁹⁹ Cfr. “Cine parlante”. (El cine, nº 77, 5 de julio de 1913), o “El paso del mudo al sonoro”, en GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ariel Cine, 2002, p. 309 y pp. 229-267 respectivamente.

La música cinematográfica de los años cuarenta se moverá entre un sinfonismo grandilocuente, acorde al de la *España eterna, imperial y triunfal*⁴⁰⁰ que se quiere mostrar, y ejemplos musicales costumbristas y folklóricos, acordes a un cine de *peineta y castañuela*.

Como no podía ser de otra forma, y paralelamente a lo que sucede en Europa⁴⁰¹ (a su vez imitando los modelos norteamericanos que comienzan a implantarse), algunos de los grandes nombres de la música clásica se acercarán a la composición cinematográfica. Son los *clásicos en el cine español*⁴⁰²: Jesús Guridi, Joaquín Turina⁴⁰³, Jacinto Guerrero, Pablo Sorozabal, Ernesto Halffter o Antón García Abril... y un largo *etcétera* incluiría en esta lista nombres como los de Fernando Díaz Giles (Sevilla, 1887 – Barcelona, 1960), José Padilla (Almería, 1889 – Madrid, 1960), Moreno Torroba (Madrid, 1891 – 1982), Joaquín Rodrigo⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Parafraseando los adjetivos de Carlos Colón (COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Op. cit., p. 82).

⁴⁰¹ Cfr. “Las identidades nacionales”, en VALLS GORINA, M. y PADROL, J.: *Música y cine*. Op. cit., pp. 89-94, o “el nacimiento de la convención en la música para el cine”, en LACK, R.: *La música en el cine*. Op. cit., pp. 149-194.

⁴⁰² Análogamente, podemos acercarnos a la presencia de compositores clásicos europeos en el cine en ARCOS, M.: “Músicos de formación clásica que han ejercido como compositores cinematográficos”, en *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 43-57; o en SEDEÑO VALDELLÓS, A.M.: “Los primeros compositores contemporáneos para cine”, en *La música contemporánea en el cine*. Op. cit., pp. 46-57.

⁴⁰³ Turina fue, además, uno de los primeros en plantear a nivel teórico, los problemas de la composición musical cinematográfica. Cfr. COLÓN PERALES, C.: “La música cinematográfica de Joaquín Turina”. Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Boletín de Bellas Artes, nº XII), 1984.

⁴⁰⁴ *Escribir para el cine, música que diga algo, que no sea un simple fondo –a veces inútil y molesto- es difícil. La música cinematográfica debe subrayar las voces, los gestos, el sentimiento, el pensamiento, de los intérpretes; expresar lo que ni la palabra ni el paisaje llegan a expresar por completo, ¡Ah! Y encuadrarlo en una arquitectura coherente*. IGLESIAS, A.: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Op. cit., p. 45.

(Sagunto, Valencia 1902 – Madrid, 1999)⁴⁰⁵, José Muñoz Molleda (Línea de la Concepción, Cádiz, 1905 – Madrid, 1988), Xavier Monsalvatge (Girona, 1912 – Barcelona, 2002)⁴⁰⁶... y el propio Asíns Arbó. Debemos tener en cuenta que muchos de estos autores provenían del mundo de la zarzuela, género que puede entenderse como un antecedente del cinematográfico en el particular panorama español⁴⁰⁷. Ante las características de muchas de las primeras producciones, -que realmente se basaban, como se ha mostrado, en la adaptación de zarzuelas o en canciones populares, coplas, etc.-

⁴⁰⁵ Filmografía: *Sor Intrépida* (R. Gil, 1952); *La guerra de Dios* (R. Gil, 1953); *El hereje* (F. Borja Moro, 1957); *Música para un jardín* (J.M. Hernández Sanjuán, 1957); *Viaje por Aranjuez* (C. Fernández Aldavín, 1957); *El diablo se lleva a los muertos* (M. Bava, 1974). Extraída del artículo de Josep LLuis Falcó “Rodrigo. Lo bueno si breve...”, publicado en *Secuencias de Música de Cine. Los dossiers* (Barcelona, 1999), nº 3, mayo/junio 1999, p. 4. y cotejada con el catálogo de la obra elaborado por Andrés Ruiz Tarazona, (en el cual no aparecen las dos últimas), y publicado en dentro del libro de Victoria Kamhi *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida* (Op. cit., p. 416). Dichas obras igualmente no aparecen en el catálogo realizado por Alberto González Lapuente (publicado en el libro *Joaquín Rodrigo. 90 Aniversario*. Madrid, SGAE, 1991. p. 174.).

⁴⁰⁶ Xavier Monsalvatge escribe un interesante artículo sobre su música cinematográfica y para TV en su libro *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo* (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988).

⁴⁰⁷ *Consagrados zarzuelistas siguieron colaborando esporádicamente con el cine: Moreno Torroba* (¿Por qué vivir tristes?, 1942; y Schotis, 1943, ambas con Maroto; Santander, la ciudad en llamas, 1944, con Marquina); *Jacinto Guerrero* (El camino del amor, 1943, Castellví); o *Fernando Díaz Giles* (Sabela de Cambados, 1949, Torrado; Alambra, 1950, Vilá Vilamala). Al igual que popularísimos autores de canciones, revistas y coplas como *José Padilla* quien pese a componer bandas sonoras como *Su última noche* (1945, Arévalo) o *Leyenda de feria* (1946, Orduña), obtuvo sus mayores éxitos cinematográficos a partir de dos cuplés escritos para Raquel Meller: “El relicario” (punto de partida de varias películas) y “La violetera”, utilizado en 1931 por Chaplin en la banda sonora sincronizada de *Luces de la ciudad*: *Fernando Moraleda* -el más importante autor de revista y comedia musical *dedos cuarenta-* compuso la música de *Doce lunas de miel* (1944, Vajda), *Noche decisiva* (1945, J. Fleischner) o *Habitación para tres* (1952, A. de Lara). COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Op. cit., p. 84. En el campo de la comedia, la citada fuente cita las figuras de Juan Durán Alemany, Juan Ruiz de Azagra, José Ramón Ferrés, Rafael Martínez del Castillo, Pedro Braña, Fidel del Campo, Casas Augé, José Vila, Foros, Manuel García de Cote, Pascual Godes, Emilio Lehmborg, Martínez Tudó, Modesto Rebollo, Modesto Romero, y Ramón Usandizaga. Idem, pp. 86-87.

las primeras productoras recurrieron a ellos, ante la falta de compositores especializados.

Si bien un análisis pormenorizado de la producción de estos autores supera ampliamente los objetivos del presente trabajo, un recorrido por la trayectoria de algunos de los principales compositores clásicos dedicados esporádicamente al cine puede aproximarnos mejor a una realidad en la que contextualizar la figura de Miguel Asíns Arbó.

El toledano **Jacinto Guerrero**⁴⁰⁸ (Ajofrín, 1895 - Madrid, 1951), nombre clásico de la zarzuela, es un claro ejemplo de compositor clásico profundamente implicado en el nuevo género. Músico práctico por excelencia, su rastro nos conduce por una infancia en la que fue *seise* en la catedral de Toledo, violinista en la capital, donde se gana la vida tocando en cafés y diversas fiestas, segundo violín de la orquesta del Teatro Apolo de Madrid, y posteriormente, director de la misma. Famoso por zarzuelas como *La alsaciana* (1919, zarzuela en un acto, con libreto de José Ramos Martín, hijo del famoso Ramos Carrión), *La montería* (1923, con libreto de Ramos Martín, 1923), *Los gavilanes* (1923, con texto de José Ramos Martín), *Don Quintín el amargao*⁴⁰⁹ (1924, sainete con libreto de Carlos Arniches y Antonio Estremera), *El huésped del Sevillano*⁴¹⁰ (1926, con libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo) y un largo etcétera.

⁴⁰⁸ Cfr. FALCÓ, J.L.: “Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine”, en AA.VV.: *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid, SGAE, 1995.

⁴⁰⁹ La cual, siguiendo la tradición, sería llevada al cine en dos versiones: la rodada en 1925 por Manuel Noriega, y la grabada por Luis Marquina en 1935.

⁴¹⁰ Igualmente llevada al cine en dos ocasiones: en la versión dirigida en E. del Campo en 1940, y la realizada por Juan de Orduña en 1970.

Su producción cinematográfica se remonta a los años previos a la contienda nacional⁴¹¹, donde, además de adaptar en dos ocasiones *Don Quintín el amargao*, colabora con G.B. Samuelson (*La canción del día*, 1930, filmada en Londres ante los problemas para grabar en España, y cuyas canciones llegaron a hacerse muy famosas en las gramolas de la época), Edgar Neville (*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, Do o La vida privada de un tenor*, 1934) o Benito Perojo (*Rumbo al Cairo*, 1935). Durante la Guerra Civil compone, en la zona nacional, cuatro episodios de la serie *Celuloide cómicos*⁴¹² que Cifesa había encargado a Enrique Jardiel Poncela: *Definiciones*, *Letreros típicos*, *Un anuncio y cinco cartas* (codirigido con Luis Lucia), y *El fakir Rodríguez*. Tras la guerra colabora con cineastas de la talla de José María Blay (*Garbancito de la Mancha*, codirigida con A. Moreno en 1945) o Juan de Orduña (en una adaptación de su zarzuela *El huésped del Sevillano*, 1970).

Jesús Guridi⁴¹³ (Vitoria, 1886 - Madrid, 1961) es un claro ejemplo de compositor clásico, de amplio catálogo tanto en música sinfónica como coral o camerística, que compone para cine. Alumno

⁴¹¹ Según J.L.Falcó, compuso para la adaptación dirigida en 1928 por Adelqui Millar de Juan José, según la obra de Dicenta. FALCÓ, J.L.: "Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine", en AA.VV.: *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Op. cit., p. 52.

⁴¹² J.L.Falcó no coincide con el sentido unitario de los cuatro films (Idem, p. 55).

⁴¹³ Escribió, entre otras *La hijas de la noche* (Benito Perojo, 1939), *La Malquerida* (López Rubio, 1940), *Marianela* (Benito Perojo, 1941), *Sucedió en Damasco* (López Rubio, 1943), *Dora la espía* (R. Matarazzo, 1943), *Fiebre* (P. Zeglio, 1944), *Senda ignorada* (primera película de Nieves Conde, 1946); *El emigrado* (R. Torrado, 1947), *Angustia* (Nieves Conde, 1948), *Amaya* (L. Marquina, 1952), *La gran mentira* (R. Gil, 1956), *Un traje blanco* (R. Gil, 1956), *Mara* (M. Herrero, 1958), *¡Viva lo imposible!* (R. Gil, 1959). Filmografía extraída del libro de COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectiva*, (Ibidem), y completada con el Diccionario de Augusto M. Torres (TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del Cine Español*. Op. cit., p. 386).

de Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de París, su carrera le llevaría a ser director del Conservatorio de Madrid. Su nombre viene indisolublemente asociado al de su obra más famosa: la zarzuela *El caserío* (1926). Su pluma, de marcada influencia wagneriana, aparece en la música de películas de algunos de los más importantes directores españoles del momento, como Benito Perojo (*Las hijas de la noche*, -1939-, *Marianela* -1941-), Nieves Conde – con quien debutara en el cine Miguel Asíns Arbó- (*Senda ignorada* -1946-, *Angustia* -1948-), o Rafael Gil (*La gran mentira* -1956-, *Un traje blanco* -1956-, o *¡Viva lo imposible!* -1958-).

Joaquín Turina⁴¹⁴ (Sevilla, 1882 - Madrid, 1949), fue igualmente discípulo de Vincent d'Indy en el centro parisino. Influenciado por la figura e ideario de Isaac Albéniz, su figura será fundamental en la evolución de la música española, tanto como Profesor de Composición del Conservatorio Superior de Música de Madrid –de cuyo magisterio surgirán figuras tan relevantes en esta particular historia de la música cinematográfica español, como García Leoz-, como fundador de la Orquesta Nacional de España, como Comisario General de Música a partir de 1939, o como creador de influyente obra.

Como compositor cinematográfico, su nombre aparece asociado frecuentemente al de su alumno. Su primera partitura para el cine nos devuelve a la época del cine mudo, con *La hermana San*

⁴¹⁴ Compuso para la pantalla *Primavera sevillana* (Benito Perojo, 1941), *Campamentos* (López Rubio, 1940), *El abanderado* (L. Fernández Aldavín, 1943), *Eugenia de Montijo* (López Rubio, 1944), *Luis Candelas, ladrón de Madrid* (Fernán, 1948), *Una noche en blanco* (Fernán, completada por Laoz, 1950). Filmografía extraída del libro de COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectiva*. Op. cit., p. 82 (no hay entrada en el diccionario de Augusto M. Torres).

Sulpicio, de Florián Rey, en su versión de 1927 (posteriormente rodarían otra, ya sonorizada en 1934, junto a García Leoz). Puede considerarse como uno de los pioneros de obras sonorizadas – aunque grabadas en el extranjero-: es el caso de *La bodega* (B. Perojo, 1930, sobre la novela del Blasco Ibáñez). Su nombre se asocia a directores como Fernando Alonso Casares, “Fernán”, -para quien compone en películas como *Luis Candelas, ladrón de Madrid* (1947), *Una noche en blanco* (1948)-, o Fernández Aldavín (*El abanderado* -1943-, *Ballet español* -1960-...).

El nombre de **Pablo Sorozábal**⁴¹⁵ (San Sebastián, 1897 – Madrid, 1988), viene asociado a una película emblemática: *Marcelino, pan y vino*⁴¹⁶, de Ladislao Vajda (1954), película estrictamente contemporánea a la irrupción de Asíns Arbó en el mundo cinematográfico, que supuso un rotundo éxito popular. En esta moralizante⁴¹⁷ película, el aclamado compositor de zarzuelas⁴¹⁸ nos muestra algunos de los rasgos fundamentales de la música que se realizaba en el país por esos años. Sorozabal, dado el tema del

⁴¹⁵ Cfr. SOROZÁBAL, P.: *Mi vida y mi obra*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

⁴¹⁶ En la citada fuente se incluye esta película en el catálogo del compositor junto a *Jai-Alai* (R. Rodríguez Quintana, 1941) y *María matrícula de Bilbao* (L. Vajda, 1960).Op. cit. p. 358.

⁴¹⁷ La película, adaptación de la novela de José María Sánchez Silva (el cual la adaptó para la pantalla junto al director, Ladislao Vajda), es un fiel reflejo de los valores de una sociedad donde se venera la honradez, la cristiandad y el trabajo, tal como se cita textualmente en la película. El mundo rural aparece como idílico, alegre y satisfecho, pese a la humana maldad que representa el herrero-alcalde, indigno sucesor del primer alcalde fallecido en el transcurso de la película. Mas dicha maldad es superada por el natural espíritu común. La idea de patria y el orgullo patriótico son igualmente exaltadas, tanto en la cita histórica a la guerra de la Independencia, como determinadas diálogos, como la expresada por el primer noble alcalde: *Ahora mandamos en España los españoles, y buena falta nos hace que nos ayuden a ser mejores...*

⁴¹⁸ Entre sus principales y más conocidas obras, cabe destacar *Katuska, la mujer rusa* (1931), *Adiós a la bohemia* (1933), *La del manojito de rosas* (1934, Madrid), *La tabernera del puerto* (1936), *Black el payaso* (1942), *Don Manolito* (1943), etc.

film, recurre a un tema principal, el cual alterna entre una realización vocal, una sonoridad sinfónico-coral, y realizaciones próximas a la música folklórica, próximas al lenguaje zarzuelístico del autor. La película cuenta con numerosos bloques no diegéticos, destacando en dicha banda sonora detalles que nos recuerdan la *Mickey Mouse Music*, como las ráfagas musicales que, sincronizadamente, acompañan los ascensos del *angelical* niño a la buhardilla del convento, donde éste se reúne con Cristo Crucificado. Igualmente interesante es la utilización vocal del tema principal, el cual, pese a su carácter no diegético, se sincroniza por momentos con las voces y cánticos de los personajes de la historia, creando una curiosa e inesperada simbiosis de elementos, basados en la ordenación de los elementos visuales a partir de la música.

La huella de uno de los compositores más importantes del siglo XX, **Ernesto Halffter**⁴¹⁹ (Madrid, 1903 - 1989), la encontramos igualmente en el mundo cinematográfico. Miembro de la *Generación del 27* y discípulo de Falla, se interesó igualmente por el género cinematográfico, colaborando con algunos de los directores más importantes del momento, como Rafael Gil (*Don Quijote de la Mancha*, -1947-, *La señora de Fátima*, -1951-, *La mujer del otro*, -1967-) o Sáenz de Heredia (*Bambú*, -1945-, *Todo es posible en Granada*, -1954-, *Historias de la radio*, -1955-, *Los gallos de la madrugada*, -1971-).

⁴¹⁹ *Bambú* (Sáenz de Heredia, 1945), *Don Quijote de la Mancha* (R. Gil, 1948), *La señora de Fátima* (R. Gil, 1951), *El capitán veneno* (L. Marquina, 1951), *Todo es posible en Granada* (Sáenz de Heredia, 1954), *La princesa de Éboli* (T. Young, 1955), *Historias de la Radio* (Sáenz de Heredia, 1955), *También hay cielo sobre el mar* (J.M. Zabalza, 1955), *Suspiros de Triana* (R. Torrado, 1955), *La mujer de otro* (R. Gil, 1967), *Los gallos de la madrugada* (Sáenz de Heredia, 1971). Filmografía extraída del Diccionario de Augusto M. Torres (*Diccionario Espasa del Cine Español*. Op. cit., p.394).

Los cambios estilísticos de la propia cinematografía española, con *Nuevo cine español* y la *Escuela de Barcelona*⁴²⁰ iban a posibilitar la entrada de nuevas sonoridades y corrientes estéticas, asociadas a la generación musical del 51⁴²¹. La música en el cine español no solo iba a incorporar músicas de tinte romántico, folclórico, o jazzístico⁴²², a imitación del cine americano. Sonoridades próximas a la vanguardia musical española – internacional- iban a tener cabida en el cine de realizadores como Carlos Saura, Basilio Martín Patino o Antonio Ecieza. Como principales representantes de esta nueva irrupción sonora se presenta sucintamente la obra de Carmelo Bernaola, Luis de Pablo y Antón García Abril⁴²³.

Carmelo Bernaola⁴²⁴ (Ochandiano, Vizcaya, 1929 – Madrid, 2002), músico de sólida formación clásica, comenzó su formación como compositor en Madrid⁴²⁵ (siendo alumno, entre otros, de Julio Gómez). Distintas becas le permitirán estudiar en Roma y Santiago de Compostela con algunos de los nombres punteros de la vanguardia musical europea (Goffredo Petrassi, Sergio Celebidache, Bruno Maderna, André Jolivet...), cuyas enseñanzas plasmará en su

⁴²⁰ Tratado en el apartado III.1.3.

⁴²¹ Cfr. COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: “La generación del 51”, en *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectiva*. Op. cit., pp. 93-94. MARCO, T.: “La generación del 51”, en *Historia de la música española. Vol. VI. Siglo XX*, pp. 211-224.

⁴²² Como podremos comprobar en los compositores del apartado III.2.3.3.

⁴²³ Interminable igualmente sería la lista de compositores eminentemente clásicos que dedicaron parte de su obra al cine: Cristóbal Halffter (en películas tan importantes como las dirigidas por J.A.Bardem *Calle mayor*, compuesta en 1956 en colaboración con Isidro B. Maiztegui, o *Nunca pasa nada*, de 1963).

⁴²⁴ Cuya filmografía viene expuesta y analizada por Joan Padrol (“Carmelo Bernaola”, en AA.VV. (Calvo, F., coord.): *Evolución de la banda sonora en España: CARMELO BERNAOLA*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, pp. 74-123.

⁴²⁵ Donde años después fue profesor de Nuevas Técnicas de Composición.

amplio catálogo, tanto clásico como aplicado (compone tanto para cine como televisión y teatro). Su obra para el cine se caracteriza, como señala Joan Padrol en el estudio anteriormente citado, por la constante presencia de un tema conductor musical, el *leit motiv obsesivo*⁴²⁶, el uso de pequeñas combinaciones tímbricas, el cuidado de la relación entre la imagen y el sonido, y una especial atención a la articulación audiovisual. Tras su debut con *Diálogos de la Paz* (Jordi Feliu y Josep M^a Font-Espina, 1964), un vastísimo catálogo de películas⁴²⁷ le consolida en un primer plano de la composición para cine en España, trabajando con directores como Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, -1965-, *Del amor y otras soledades*, -1969-, *Los paraísos perdidos*, -1985-, *Madrid*, 1987,) o Pedro Olea (*Tormento*, -1974-, *La Corea*, -1976-, *Un hombre llamado "Flor de otoño"*, -1978-, *Akelarre*, -1984-, *Bandera negra*, -1986-), entre otros.

Luis de Pablo (Bilbao, 1930), compositor, al igual que Bernaola, de sólida formación, es un referente de particular importancia en la música española del siglo XX:

(...) *El papel jugado por De Pablo en la Generación del 51 es de excepcional importancia. Primero con su obra, luego con su actividad y su carácter, pero también como bullidor, organizador, inventor de ideas y de realizaciones, constituyéndose enano de los principales animadores de toda una época de nuestra historia musical*⁴²⁸.

⁴²⁶ Tal y como es caracterizado por Manuel Valls y Joan Padrol en su *Música y cine*. Op. Cit., p. 188.

⁴²⁷ Presente igualmente en el diccionario de Augusto M. Torres (*Diccionario Espasa del Cine Español*. Op. cit., p. 112-113).

⁴²⁸ MARCO, T.: *Historia de la música española. Vol. VI. Siglo XX*, Op. cit., p. 224.

Dinamizador de la vanguardia musical española, sus sonidos también han llegado hasta nosotros a través de la pantalla, sabiendo mantener una línea hasta cierto punto experimental en sus producciones. Si bien su producción⁴²⁹ acaba en los años setenta (su última película será *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, dirigida en 1978 por Fernando Colomo), su nombre y su experimentalismo sonoro, trufado de austeros y expresivos atonalismos, vienen asociados a una serie de directores y películas clave del cine español: Antonio Eceiza (*El próximo otoño*, -1963-, *De cuerpo presente*, -1965-, *Último encuentro*, -1966-, *Las secretas intenciones*, -1969-), Carlos Saura (*Peppermint frappé*, -1967-, *La madriguera*, -1969-, *El jardín de las delicias*, -1970-, *Ana y los lobos*, -1972-), o en el ámbito internacional, Wim Wenders (*La letra escarlata*, -1973-).

El turolense **Antón García Abril** (1933), uno de los *moderados de la generación del 51*, atendiendo a las palabras de Tomás Marco⁴³⁰, es uno de los compositores *clásicos* con una producción mayor de música aplicada, bien sea para teatro, televisión o cine.

Tras formarse en Valencia (entre otros con Manuel Palau) y Madrid (donde es alumno de composición, al igual que Bernaola, de Julio Gómez), estudia en la Academia Chigiana de Siena, entrando allí en contacto directo con la música cinematográfica, de la mano de Angelo Francesco Lavagnino. Tras el ejemplo de Antonio Pérez Olea (quien había estudiado igualmente junto a Lavagnino), por fin

⁴²⁹ Su filmografía la encontramos la obra de Augusto M. Torres (*Diccionario Espasa del Cine Español*. Op. cit., pp. 623-624).

⁴³⁰ MARCO, T.: *Historia de la música española*. Vol. VI. Siglo XX, Op. cit., p. 251.

observamos la composición aplicada a la imagen como una vertiente de la formación *normalizada* de un compositor. Esta circunstancia dotará al músico de unas particulares señas de identidad, que le permitirían ser incluido en el siguiente capítulo: los *clásicos del cine español*, pues en su concepto de la creación, su figura –y los que él representa y anticipa–, hacen que poco a poco dicha separación se convierta en inapropiada para las nuevas generaciones.

García Abril se muestra como un compositor abierto a diversas propuestas creativas, lo que le llevará, paralelamente a la creación de una amplia obra *clásica*, que abarca los más variados géneros⁴³¹, y a la composición de una vastísima producción⁴³² televisiva y cinematográfica. Tras su casual *debut*⁴³³ cinematográfico con Pedro Lazaga en *Torrepartida* (1956), de su mano surgirán decenas de músicas para cine, sonorizando creaciones de directores como el propio Lazaga⁴³⁴, Fernán Gómez⁴³⁵, Vicente Escrivá⁴³⁶,

⁴³¹ Lírica (*Divinas palabras*, -1992-, según la obra homónima de Valle Inclán, con libreto de Francisco Nieva), sinfónica (*Concierto para instrumentos de arco*, -1963-, *Concierto para piano y orquesta*, -1966-, etc.) o escrita para ballet (*Don Juan*, junto a Alfredo Mañas).

⁴³² De entre la cada vez mayor bibliografía existente sobre el compositor aragonés, su producción para cine y televisión es expuesta, comentada y analizada por Javier Fernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio (*Antón García Abril. El cine y la televisión*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2002).

⁴³³ La amistad del guionista de la película José María Belloch, juez y melómano (padre de Juan Alberto Belloch, posterior ministro y alcalde de Zaragoza), con la familia García Abril, posibilitó que Pedro Lazaga probase las cualidades del entonces estudiante de piano y composición para realizar la música de la película. A partir de ahí, comienza la carrera de Antón Abril en el cine y la relación con el director, para el que realizaría múltiples bandas sonoras.

⁴³⁴ *Roberto el diablo* (1956), *Las muchachas de azul* (1957), *El aprendiz de malo* (1957), *La frontera del miedo* (1957), *Luna de verano* (1958), *Ana dice sí* (1958), *La fiel infantería* (1959), *Los tramposos* (1958), *Trío de damas* (1960), *Los económicamente débiles* (1960), *Martes y trece* (1961), *Trampa para Catalina* (1961), *Aprendiendo a morir* (1962), *La pandilla de los once* (1962), *Fin de semana* (1962), *Sabían demasiado* (1962), *Eva 63* (1963), *El cálido verano del señor Rodríguez* (1963), *El tímido* (1964), *El rostro del asesino* (1965), *La ciudad no es para mí* (1965), *La corrida* (1965), *Posición avanzada*

Mario Camus⁴³⁷ o Rafael Gil⁴³⁸, y apareciendo en películas del cine español tan significativas como *Franco, ese hombre* (J. A. Nieves Conde, 1964), *Las que tienen que servir* (J. M^a Forqué, 1967), *El perro* (A. Isasi Isasmendi, 1977), o *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1979).

El recorrido de compositores clásicos en el cine español, dedicados parcialmente a la pantalla sería incontable, y estas páginas insuficientes, pero a modo de epílogo y aprovechando las palabras del propio García Abril:

(...) no podemos olvidar a compositores excelentes que han hecho cine, como Ernesto y Cristóbal Halffter, el maestro Guridi, Xavier Monsalvatge, Joaquín Turina... hasta el maestro Rodrigo, un invidente, ha hecho música para la gran pantalla. Ello demuestra que éste, a pesar de sus limitaciones, es un género

(1965), *Un vampiro para dos* (1965), *Nuevo en esta plaza* (1966), *Los guardiamarinas* (1966), *Operación "Plus Ultra"* (1966), *Los chicos de Preu* (1967), *Sor Citroën* (1967), *Las cicatrices* (1967), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), *No le busques tres pies* (1968), *No desearás a la mujer de tu prójimo* (1968), *El turismo es un gran invento* (1968), *Cómo sois las mujeres* (1968), *Novios 68* (1968), *La chica de los anuncios* (1968), *Abuelo made in Spain* (1968), *Las amigas* (1968), *Las secretarias* (1968), *El otro árbol de Guernica* (1969), *El abominable hombre de la Costa del Sol* (1969), *Verano 70* (1969), *Las siete vidas del gato* (1970), *El dinero tiene miedo* (1970), *¿Por qué pecamos a los cuarenta?* (1970), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971), *Blanca por fuera, rosa por dentro* (1971), *Hay que educar a papá* (1971), *Black Store / La historia negra de Peter P. Peter* (1971), *Vente a ligar al oeste* (1971), *El vikingo* (1972), *París bien vale una moza* (1972), *El padre de la criatura* (1972), *El chulo* (1973), *El abuelo tiene un plan* (1973), *Las estrellas están verdes* (1973), *Largo retorno* (1975), *Yo soy fulana de tal* (1975), *Estoy hecho un chaval* (1975), *La amante perfecta* (1976), *Hasta que el matrimonio nos separe* (1976), *El ladrido* (1977), *Vaya par de gemelos* (1976), *Estimado señor juez* (1978), *Vota a Gundisalvo* (1978).

⁴³⁵ *Sólo para hombres* (1960), *Crimen imperfecto* (1970), *El alegre divorciado* (1975), *Fulanita y sus menganos* (1976).

⁴³⁶ *Aunque la hormona se vista de seda...* (1971), *La curiosa* (1972), *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), *Polvo eres* (1974), *Una abuelita de antes de la guerra* (1974), *Zorrita Martínez* (1975), *La lozana andaluza* (1976), *Niñas... al salón* (1977), *El virgo de Visanteta* (1978).

⁴³⁷ *Al ponerse el sol* (1967), *Digan lo que digan* (1968), *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972), *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *La joven casada* (1975), *Los días del pasado* (1977), *La colmena* (1982), *Los santos inocentes* (1984), *La vieja música* (1985), *La rusa* (1987).

⁴³⁸ *Dos hombres... y en medio dos mujeres* (1976), y *La boda del señor cura* (1978).

atractivo para los músicos. Pero, desde luego, no se puede decir que haya habido en España una escuela de música cinematográfica. Cada uno ha hecho su música –y muchos muy bien- de manera independiente.

Algunos nombres de estos compositores independientes, trascendiendo sus intenciones o formación, han quedado ligados a la música cinematográfica española. Son los clásicos del cine español.

III.2.3.3. Los clásicos del cine español

La inexistencia en España de una *escuela de música cinematográfica*, utilizando las palabras de García Abril, conllevó que la *nueva* industria, además de los compositores provenientes de la zarzuela, la revista o el mundo clásico, *exigiera* a determinados compositores un esfuerzo creativo que unió indisolublemente sus nombres a la composición cinematográfica. Entre éstos debemos señalar diversos autores, hoy injustamente olvidados, dedicados ya *profesionalmente* –si este término puede usarse en esta época-, a la composición cinematográfica, generando una producción que abrumba por su volumen: es el caso de Juan Quintero, Jesús García Leoz y Manuel Parada.

Juan Quintero (Ceuta, 1903 - Madrid, 1980) fue alumno de Amadeo Vives, Joaquín Larregla y Julio Francés (entre otros). Trabajó en compañías de zarzuela como violinista y pianista, hasta que poco a poco se introdujo en el mundo del cine, llegando a alcanzar un gran volumen de producción, tal y como muestra su filmografía. Compuso la música de la segunda versión de *La hermana san Sulpicio* (Florián Rey, 1934), la primera sonora del cine español. Trabajó con Luis García Berlanga en la composición de *Novio a la vista* (1953). Como músico de sólida formación clásica – obtuvo el Premio Extraordinario de Composición del Conservatorio Superior de Música de Madrid-, su música para la imagen parte desde un planteamiento sinfonista que, si bien Berlanga abandonará progresivamente en sus producciones posteriores -como analizaremos en el apartado IV.1.-, le permitirá destacar en obras

históricas y heroicas como *¡A mí la legión!* (1941), *El clavo* (R. Gil, 1944), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), película con la que conseguiría el Premio a la música del Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, *Alba de América* (1951), o *El último cuplé* (1957), ambas del mismo realizador.

Jesús García Leoz⁴³⁹ (Olite, Navarra, 1904 - Madrid, 1953) es un nombre clave en esta *historia de olvidos*. Tras ser *tiple* de la catedral de Pamplona, se trasladó a Madrid, donde fue alumno de Joaquín Turina y Conrado del Campo en el Conservatorio Superior de la capital. Gran compositor de obra sinfónica, vocal y camerística, su nombre viene asociado a la gran producción musical escrita para el cine español, solo truncada por su prematura muerte, debida a un infarto cuando apenas contaba cuarenta y nueve años. Trabajó con directores como José Luis Sáenz de Heredia (*Las aguas bajan negras*, -1948-); Ramón Torrado (*Botón de ancla*, -1948-, *Debla, la virgen gitana*, -1951- o *La trinca del aire*, -1951-); Manuel Mur Oti (*Un hombre va por el camino*, -1949-, *Cielo negro*, -1951-); José María Forqué (*Niebla y sol*, -1951-, *María Morena*, -1951-); José Antonio Nieves Conde (*Surcos*, -1951-; *Balarrasa*, -1951-); o el

⁴³⁹ La figura de Jesús Leoz fue muy reconocida tanto en vida como tras su repentina muerte, como atestiguan escritos como los de Antonio Fernández-Cid: (...) *Jesús Leoz nació en Olite, el 10 de enero de 1904. Fue, de muy niño, tiple en la Catedral de Pamplona, miembro luego del Orfeón, alumno del maestro de Capilla, del organista de San Nicolás. Su instrumento, el piano. Su amor, la Música toda. Ya en Madrid se amplían los estudios bajo la tutela de Balsa, de Conrado del Campo, de Joaquín Turina. Éste último, es mentor decisivo. La devoción recíproca de maestro y alumno es conmovedora* (...) El abanderado, El huésped de las tinieblas, Un hombre va por el camino, El Sr. Esteva, Ronda Española, Botón de ancla, Balarrasa, Las inquietudes de Santi Andía, Bienvenido Mr. Marshall, *docenas más de films se honraron con el cartel que anunciaba su concurso de músico. Directores como Arturo Ruiz Castillo, entrañable amigo, Bardem, Mur Oti, Nieves Conde, con sus prestaciones y consejo* (...). FERNÁNDEZ-CID, A.: "Jesús García Leoz", en *Músicos que fueron nuestros amigos*. Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 194.

propio Luis García Berlanga (*¡Bienvenido Mister Marshall!*, -1953-)... nombres que volveremos a encontrar al recorrer la filmografía de Miguel Asíns Arbó. Como nuestro protagonista reconocería en sus escritos, su irrupción en el cine vino a ocupar el *hueco* del maestro García Leoz:

(...) Mi entrada en el coto cerrado del cine español se debió, principalmente a la muerte del compositor Leoz, acaecida en 1953. Jesús Leoz era un músico de vena fácil y fecunda, orquestador consumado, que había llegado a dominar el lenguaje musical cinematográfico de tal forma, que, prácticamente, había barrido a sus competidores. Yo calculo que, quizás, un noventa por ciento de la producción cinematográfica española llevaba la música de este Lope de Vega del cine. Claro, la resistencia humana tiene un límite y el infarto de Leoz dio la oportunidad a muchos compositores (...)⁴⁴⁰.

García Leoz compuso la música para dos películas de Luis García Berlanga: *Esa pareja feliz*⁴⁴¹ (1951), y *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952), en las que el compositor se movería entre sonoridades propias de la comedia melodramática norteamericana y la música folklórica (no olvidemos, como se analizará pormenorizadamente en el apartado IV.1., que *¡Bienvenido Mister Marshall!* se presentó como una película folklórica).

Manuel Parada (San Felices de los Gallegos, Salamanca, 1911- Madrid, 1973) es otro de los nombres clave. Alumno igualmente de Conrado del Campo en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, y tras sus comienzos sinfónicos, su carrera pronto se orientó hacia el teatro y el cine: fue director del Teatro Español durante trece años. De su mano surgirá la música de películas tan paradigmáticas como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), o la

⁴⁴⁰ De un texto autógrafo del compositor (biblioteca particular familiar).

⁴⁴¹ Codirigida con Juan A. Bardem. Ver apartado IV.1.

melodía del NO-DO. Como podemos observar en la citada película, Parada es otro representante del sinfonismo grandilocuente que tanto se adaptaba al cine histórico y heroico que, en este caso personalmente, el propio Franco alentó. Compuso básicamente para el ya citado Sáenz de Heredia, Antonio Román y Rafael Gil.

Muchos más nombres aparecerán en el cine español, creando la figura del compositor como uno de los imprescindibles. Las *nuevas plumas* irán dotando de distintos matices sonoros y -en algunos casos- nuevas expectativas el lenguaje musical cinematográfico, adaptándose a los distintos géneros. Uno de los nuevos sonidos que inundarán las pantallas serán las adaptaciones o composiciones con marcada influencia jazzística⁴⁴², con ejemplos tan tempranos como la banda sonora de *Un vaso de whisky* (J. Coll, 1958), del compositor catalán José Solá, o *El pisito* (M. Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959), cuya banda sonora se debe a Federico Contreras.

Rafael Martínez del Castillo (Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1895 – Madrid, 1953), es habitual compositor de su paisano Florián Rey; **José Durán Alemany**, en frecuente colaboración con Ignacio F. Iquino (Barcelona, 1896 – 1970); **Salvador Ruiz de Luna** (Talavera de la Reina, Toledo, 1905 – Madrid, 1973), compositor que ahonda su estilo en la utilización del folklore, en películas como *Boda en Castilla* (García Viñolas, 1941) o *El vagabundo y la estrella* (Mateo Cano y José Luis Merino, 1960);

⁴⁴² La influencia viene de Estados Unidos, donde el jazz ha irrumpido con fuerza en el mundo cinematográfico con referentes como la música de Alex North en *Un tranvía llamado deseo* (1951) o la de Leonard Bernstein en *La ley del silencio* (1954), ambas de Elia Kazan.

Antonio Pérez Olea (Madrid, 1923 – 2005), quien alterna su trabajo como músico cinematográfico y director de fotografía, asiduo de la *Escuela de Barcelona* (posteriormente reaparecerá como compositor de la película de García Berlanga *¡Viva los novios!* (1969); **Isidro B. Maiztegui** (Gualeguai, Argentina, 1905- Mar de Plata, 1996), importante en la filmografía de J.A. Bardem, por sus aportaciones sonoras, desde las disonantes e irónicas sonoridades de *Felices Pascuas* (1954), a las originales sonoridades vanguardistas, basadas en el jazz de *Los inocentes* (1963); **Adolfo Waitzmann**⁴⁴³ (Buenos Aires, Argentina, 1930 - Madrid, 1998), a quien reencontraremos posteriormente por la utilización de uno de sus temas en *El verdugo*; **Gregorio García Segura**⁴⁴⁴ (Cartagena, Murcia, 1929- Madrid, 2003), **José Solá** (Mollet del Vallés, 1930), **Augusto Algueró** (Barcelona, 1934)... y un largo etcétera que nos conduciría a los grandes compositores cinematográficos actuales, como **José Nieto** (Madrid, 1942), **Alberto Iglesias** (San Sebastián, 1952), **Javier Navarrete** (Teruel, 1956) o **Roque Baños** (Jumilla,

⁴⁴³ Las filmografías de los compositores anteriormente citados puede contemplarse en TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del Cine Español*: **Juan Quintero** (pp. 696-697); **Jesús García Leoz** (pp. 325-326); **Manuel Parada** (pp. 634-635); **Antonio Pérez Olea** (pp. 657-658); **Carmelo Bernaola** (pp. 112-113. Su *música aplicada* es comentada en MARCO, T.: *Carmelo Bernaola* (serie Artistas Españoles Contemporáneos). Madrid, M.E.C., 1976. pp. 69-72); **Luis de Pablo** (pp. 623-624); **Antón García Abril** (pp. 350-352. Encontramos igualmente su filmografía en el libro de Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio *Antón García Abril: el cine y la televisión* (Zaragoza, Diputación Provincial, 2002, pp. 97-101); **Xavier Monsalvatge** (pp. 559-560), **Isidro B. Maiztegui** (pp. 490-491) o la de **Adolfo Waitzmann** (pp. 885-886).

⁴⁴⁴ La filmografía de Gregorio García Segura puede consultarse en la página web *Compositores cinematográficos en el Estado español*, creada por Josep LLuis i Falcó (<http://usuarios.lycos.es/compositores/JLLF2.html>).

Murcia, 1968)⁴⁴⁵, son protagonistas de esta particular historia de la música cinematográfica española.

⁴⁴⁵ Una buena referencia para acercarse al panorama de compositores de música de cine actuales es el libro de Roberto Cueto *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid/Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Fundación Colegio del Rey/Comunidad de Madrid/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003.

En él podemos apreciar los nombres que en la actualidad acaparan la composición en el cine español, encontrando además de los ya nombrados José Nieto, Alberto Iglesias, Javier Navarrete y Roque Baños, a Manuel Balboa, Juan Bardem, Bernardo Bonezzi, Carles Cases, Mario de Benito, Pascal Caigne, Eva Gancedo, Lucio Godoy, Ángel Illarramendi, Antonio Meliveo, Bingen Mendizábal, Victor Reyes, Suso Sáiz y Manuel Villalta.

III.2.4. Música, músicos y cinematografía

Tras realizar este obligadamente breve recorrido por los principales protagonistas de la composición cinematográfica española de estos años, cabe preguntarse cual era la consideración de la misma, y cual la visión de los músicos ante dicho nuevo arte.

Si cotejamos las filmografías básicas de los compositores enunciados anteriormente, sorprende un hecho: la gran cantidad de música para películas que un compositor podía realizar en un año: ¿Cómo es posible que un compositor como Jesús García Leoz compusiese dieciséis películas en 1947; que Manuel Parada compusiese diez en 1948, o Jesús Quintero ocho en 1949?; Ante tales datos: ¿Qué sentido *artístico* y valoración tenía dicha música en sí?; ¿Qué suponía componer música cinematográfica para músicos que, como la totalidad de los mostrados, provenían del mundo clásico, con una sólida formación académica?...

Una reflexión en torno a estas cuestiones nos pueden acercar hacia una serie de conclusiones, en el ámbito estético y sociológico, que podemos sintetizar en los siguientes puntos:

1. Centrándonos en la más inmediata posguerra, muchos de estos compositores se planteaban la composición cinematográfica como un sistema de subsistencia en un período en el que las posibilidades profesionales eran escasas, inciertas, y económicamente poco solventes. En un difícil mercado laboral, cuatro eran las maneras

fundamentales de *ganarse la vida* en un duro período de posguerra:

- la docencia en Conservatorios: sería el caso de compositores como el ya citado Manuel Palau, Jesús Guridi, Fernando Remacha, Vicente Asencio o Amando Blanquer⁴⁴⁶;
- la interpretación o dirección de bandas y/u orquestas, como Julio Ribelles, Carmelo Bernaola (en sus inicios), o Eduard Toldrà;
- la pertenencia al cuerpo de directores militares como Agustín Bertomeu, Ricardo Dorado o el propio Asíns Arbó;
- trabajos *extramusicales*, como Manuel Blancafort o Vicente Garcés Queralt.

La composición para el cine se plantea, pues, como una alternativa laboral en momentos de escasez de trabajo. La sólida formación musical que atesoraban estos músicos posibilitó, junto a su experiencia en la dirección y/o interpretación en el mundo de la zarzuela, la revista o las *variedades*, su adaptación a las necesidades del naciente *oficio*, para el cual fueron en su mayoría auténticamente autodidactas.

Paradójicamente, estas mismas razones económicas serán las aducidas para justificar un eventual alejamiento del cine:

⁴⁴⁶ Quien fuera alumno de composición de Miguel Asíns Arbó.

(...) En España no se hacen films musicales porque no los sienten, porque no saben hacerlos o porque no quieren pagar la música. (...) No pongo música a ningún film porque no vale la pena trabajar en el cine español, donde todo es para el director y los actores ⁴⁴⁷.

2. La composición para cine, durante estos años iniciales, estuvo mal considerada, tanto por quienes la ejercían como por los compositores que no *cayeron en la tentación*. Si repasamos las trayectorias de los compositores anteriormente citados, encontramos testimonios clarificadores; así, el propio Jesús García Leoz declara a Antonio Fernández-Cid, un domingo, 22 de febrero de 1953:

(...) Mira, tengo ya cuarenta y nueve años. He conseguido un cierto desahogo por gracia de mi trabajo cinematográfico y me propongo cumplir una firme decisión. Pasa el tiempo y ya no estoy en condiciones de seguir desperdiándolo en lo que se refiere a misiones que me impidan conseguir esa obra a la que todos cuantos creéis en mi tenéis completo derecho. Puedo permitirme el gran lujo de seleccionar en el futuro los encargos cinematográficos, de limitarlos. En otras palabras: de hacer sólo en ese campo de la profesión lo necesario para vivir con holgura, dignamente. Me bastará con seis películas, en vez del doble largo que ahora firmo. El resto de las horas lo emplearé en la música sinfónica la que, si se acierta, queda (...) ⁴⁴⁸.

Así pues, la música cinematográfica no es considerada la *misión* que el propio compositor se *autoimpone*: la música cinematográfica era vista como un *peligro* que alejaba al músico de su auténtico destino. Como escribiera Oscar Esplá sobre Pittaluga: *(...) bien dotado, pero desviado hacia el cine* ⁴⁴⁹. Una desviación es

⁴⁴⁷ Declaraciones del compositor Jacinto Guerrero, tomadas de CALLE, A.: “El cine español no es melómano”, en *Ritmo* (Nº 224, noviembre-diciembre de 1949, pp. 26-27).

⁴⁴⁸ Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Jesús García Leoz”, en *Músicos que fueron nuestros amigos*. Op. cit., p. 189.

⁴⁴⁹ ESPLÁ, O.: “Sobre la música española”, en *Escritos de Oscar Esplá. Vol II*.

lo que era la composición para un entorno clásico: en definitiva, un *arte menor*.

3. Igualmente conflictivo ha resultado la aceptación por parte del director y compositor de la auténtica naturaleza de la música en un film: para muchos directores, *la música es un hecho técnico más, que hay que introducir en las películas*⁴⁵⁰.

(...) *El músico que no acepte que la música es un elemento más al servicio de tantas y tantas cosas que integran una película, está muy confundido. La música cinematográfica colabora con los demás elementos, pero no tiene su propia autonomía*⁴⁵¹.

4. Otro problema que se fue sumando a esta circunstancia fue la falta de autonomía por parte del compositor, en el entramado que la producción audiovisual suponía -sobretudo en los años cincuenta y sesenta⁴⁵²-. Debemos de considerar la importancia de esta

(recopilados, comentados y traducidos por Antonio Iglesias). Madrid, Alpuerto, 1977, p. 153.

⁴⁵⁰ De HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P.: *Antón García Abril, el cine y la televisión*. Op. cit., p. 85.

⁴⁵¹ Continuando la argumentación, Antón García Abril plantea un ejemplo ilustrativo: *al principio yo siempre iba a las sesiones de mezclas, sobre todo porque hay un ingrediente de la banda sonora que muchas veces se olvida: el ruido. Hay montadores que lo tienen en cuenta, pero otros tantos no. Si la música y el ruido no van conjuntados, se repelen. Pero si el compositor valora los ruidos, como elemento musical que va a acompañar a su partitura, pueden formar un todo armónico. (...) En una ocasión había un triple ruido de la puerta de un coche, que se cerraba de golpe, que arruinó y fulminó unos acordes que yo había compuesto con mimo y que esperaba con ilusión y deleite ver como quedaban en la pantalla. Propuse que se evitara este hecho, pero se me contestó que dramáticamente los ruidos aquellos tenían importancia, porque acompañaban a un primer plano de la puerta. Yo lo entendí, pero a partir de ese momento, dejé de ir a las mezclas porque ese tipo de sufrimientos daña mucho a la sensibilidad del compositor, sobre todo porque se podrían, al menos en muchas ocasiones, evitar.* Idem, pp. 92-93.

⁴⁵² Antonio Fernández-Cid nos cuenta, hablando de García Leoz: *(...) fui alguna vez a ese mundo insólito de las grabaciones de fondos musicales, en donde todos entienden más que el autor de la música; en donde el director se permite advertir que para un concreto efecto son mejores las trompas que los violones; en donde un trabajo de orfebrería se deshace en*

cuestión, dada la ambigüedad conceptual en todo lo referido a las relaciones de la música con la imagen, la interdisciplinariedad que dicha superposición conlleva –dentro de la complejidad de relaciones entre los diversos lenguajes estéticos y técnicos que cada una de las artes conllevan: iluminación, sonorización, música, montaje...-, y el carácter autodidacta de los músicos en este campo.

Y es que

*(...) mientras en España estábamos en aquella época siete u ocho compositores cinematográficos, en Italia había ochenta pero además con muchísima más información (no hablo de talento) que nosotros. La prueba la tenemos en que son varios los músicos italianos que han triunfado en el cine norteamericano, algo que nunca ha sucedido con un compositor español*⁴⁵³.

Afortunadamente los avances tecnológicos, la formación específica de los nuevos creadores, y la nueva percepción social del trabajo compositivo para el cine y la televisión han posibilitado el que compositores españoles aparezcan en los principales premios internacionales, no resultando un fenómeno anecdótico o, cuanto menos, *milagroso* –como en otros tiempos-, sino plasmación de una realidad emergente.

un santiamén, sencillamente porque sobra un minuto de música o porque hacen falta segundos más, o efectos especiales... FERNÁNDEZ-CID, A.: “Jesús García Leoz”, en *Músicos que fueron nuestros amigos*. Op. cit., p. 194.

⁴⁵³ De HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P.: *Antón García Abril, el cine y la televisión*. Op. cit., p. 86.

III.3. Miguel Asíns Arbó en el cine español

La llegada al mundo de la banda sonora de Miguel Asíns Arbó se debe, como en el caso de muchos compositores españoles, por un ansia de dar a conocer su música en nuevos canales, totalmente inhóspitos para un joven músico de su época y formación. El joven músico afronta el reto partiendo de unas premisas que marcarán su evolución: su propia formación, característica de un compositor *clásico* de los años treinta; su estilo, definido en una serie de obras que han mostrado unos rasgos musicales bien personales; y una *cultura musical cinematográfica* española, que supone el auténtico contexto en el que el compositor va a poder desarrollar su obra, atendiendo a los condicionantes propios a cualquier músico cinematográfico.

La primera película en la que participa es *Rebeldía*⁴⁵⁴, de 1954, dirigida por José Antonio Nieves Conde, comprendiéndose la

⁴⁵⁴ Como recuerda el compositor en su escrito autobiográfico *La fortuna de ser músico* (texto completo en el anexo VII.3.5.): (...) *Al fin encontré la oportunidad de componer la música para una película "Rebeldía". Siguieron otras porque el cine es como las cerezas, se enredan unas con otras. Después hice televisión que viene a ser lo mismo. Finalmente, de acuerdo con mi mujer resolvimos levantar la casa y marchamos a vivir a Madrid. Gracias a Dios, nunca he tenido que arrepentirme de nuestra decisión. Encontramos nuevos amigos, los chicos se criaron estupendamente y yo tuve muchas posibilidades de hacer música y cobrar por ello, cosa a la que no estaba acostumbrado (...).*

De la película encontramos, como importante referencia, la que escribe Méndez-Leite en su extensa *Historia del cine español*. Op. cit., Vol. II. Madrid, Rialp, 1965, p. 155:

Comparece de nuevo Nieves Conde con Rebeldía, tema de Pemán, adaptado por Gonzalo Torrente Ballester. Glosa el grave estrago que causan plumas llevadas de la mano del error y el rencor. Unas veces, atacando ideas e instituciones, y otras, corrompiendo las almas con incitaciones al cinismo de las costumbres. Tema duro y de desagradable contenido, se nos antoja, por lo demás, retrasado. No cabe duda de que Nieves Conde ha actuado con el concienzudo primor que suele poner en sus quehaceres, velando en todo momento por una esmerada plasmación. Realizada la obra en coproducción hispano-germana, intervienen algunos elementos alemanes de dudosa solvencia artística. Volker von Collande, en el papel esencial, resulta pesado de gestos y ademanes. La argentina

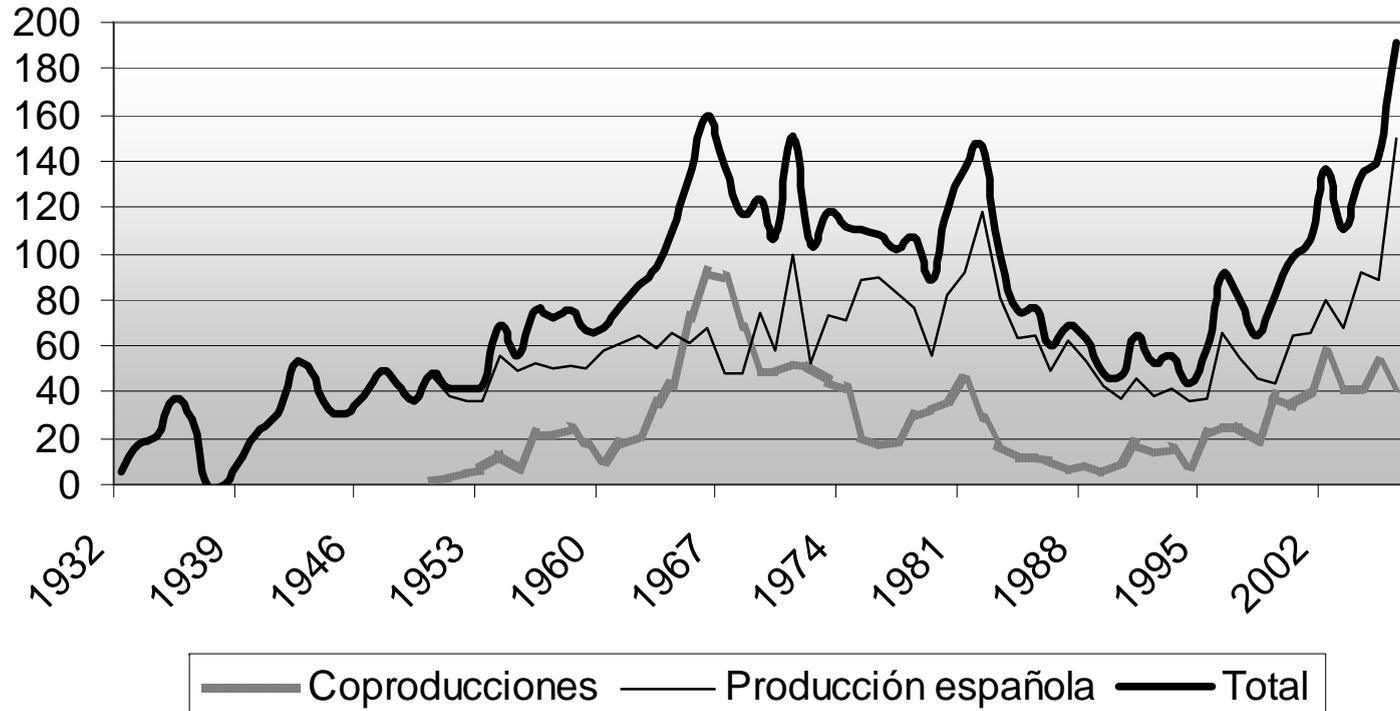
mayor parte de su producción para cine en el período comprendido entre éste año y 1970, período comprendido en la etapa que hemos denominado de *normalización en el entorno del pacto hispano-americano (1951-1962)*⁴⁵⁵. Es de reseñar el auge cuantitativo que en esos años tuvo la producción cinematográfica española, tal y como muestra el siguiente gráfico⁴⁵⁶:

Delia Garcés cumple en su nada fácil cometido. Fernando-Gómez es el buen comediante de siempre. Intervienen también sin especial relieve Fernando Rey, DINA Sten, Rafael Arcos, Dafauce, Társila Criado, José Prada, Inés Pérez Indarte y Francisco Bernal. Sempere ha movido bien la cámara. Entre los factores logrados merecen citarse los decorados de Antonio Labrada y Tomás Fernández y la música de Asíns Arbó.

⁴⁵⁵ Cfr. Apartado III.1.2.

⁴⁵⁶ Tabla proveniente del *Diccionario Espasa del Cine Español*, escrita por Augusto M. Torres y prologada por Manuel Gutiérrez Aragón. Op. cit., p. XLIV (reedición ampliada de la publicada en 1996 por la misma editorial, en la que la citada tabla aparece en la p. 42), ampliada con los nuevos datos del I.C.A.A.

PRODUCCIÓN LARGOMETRAJES EN ESPAÑA



La espléndida formación técnica del compositor, así como su capacidad para amoldarse exitosamente a los más diversos géneros musicales (pensemos que cuando el compositor llega al mundo del cine, tiene tras de sí una extensa obra sinfónica, coral y bandística, como puede comprobarse en el apartado II.1.) allanarán su llegada a la composición cinematográfica. Desde sonoridades *de banda*, propias de su auténtica primera dedicación –no olvidemos que diariamente el compositor dirigía bandas militares-, como los pasodobles de la película *La gata* (M. Aleixandre y R. Torrecilla, 1955), *Capotes y capotazos* o *Torero y trianero*, a los inquietantes bloques incidentales orquestales, próximos al cine negro norteamericano, de películas como *Los peces rojos*⁴⁵⁷ (Nieves Conde, 1955) o *Todos somos necesarios* (Nieves Conde, 1956); desde sonoridades próximas a la zarzuela como el bloque genérico inicial de *El inquilino* (Nieves Conde, 1958), a sus efectos humorísticos sincrónicos próximos a las películas de animación.

Un momento crucial en la carrera del compositor será la entrada en contacto con Marco Ferreri⁴⁵⁸. Como señala Carlos F. Heredero,

⁴⁵⁷ Alternando con sonoridades de banda militar, en bloques diegéticos fundamentales a nivel argumental. Estas sonoridades serán, siempre que la película lo permita, frecuentes en su filmografía.

⁴⁵⁸ Filmografía: *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959), *El cochecito* (1960), *Infedelta coniugale*, episodio de *Le italiane e l'amore* (1961), *L'ape regina* (1963), *La donna scimmia* (Se acabó el negocio, 1963), *Il professore*, episodio de *Controsesso* (1964), *L'uomo dei cinque palloni* (1965), *Marcia nuziale* (1966), *L'haren* (1967), *Dillinger è morto* (1969), *Il seme de l'huomo* (1970), *L'audienza* (1971), *La cagna* (1972), *La grande abbuffata* (1973), *Non toccare la donna bianca* (1974), *L'ultima donna* (1976), *Ciao maschio* (1977), *Chiedo asilo* (1979), *Storie di ordinariafollia* (1981), *Storia di Piera* (1983), *Il futuro è donna* (1984), *I love you* (1986), *Come sono buoni i bianchi* (1987), *La casa del sorriso* (1990), *La carne* (1991), *Diario di un vizio* (1993), *Faictz ce que vouldras* (1994), *Nitrato d'argento* (1996).

(...) la aparición de Ferreri en el cine español va a suponer, además un catalizador decisivo para el rumbo y la evolución de un importante sector de la resistencia fílmica sorprendido por el estridente brote “ferreriano” en plena transición hacia nuevos horizontes. Esa convulsión tiene sus fundamentos en tres factores determinantes y estrechamente relacionados entre sí: la incorporación de Rafael Azcona como guionista, la ruptura con el realismo en primer grado enarbolado como bandera por la ortodoxia disidente (tanto crítica como cinematográfica) a finales de la década y la ósmosis fructífera de la corriente *sainetesca* con la vena cultural del esperpento, del absurdo y del humor negro⁴⁵⁹.

Ferreri formará parte de lo que Bernardo Sánchez llama *una pequeña sociedad endogámica*⁴⁶⁰, junto a Azcona⁴⁶¹ y García Berlanga⁴⁶². Como declararía el propio director valenciano: *Habría*

⁴⁵⁹ HEREDERO, CARLOS F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Op. cit., p. 365.

⁴⁶⁰ (...) los tres rondan en un principio un especie de círculo, una pequeña sociedad no declarada que podemos calificar de “endogámica”, en el sentido en que en su relación intermitente y discreta se advierte la formación simpática de estilemas, elencos y espacios comunicados (...) Los tres comparten un “aire” y –opino- van forjando su ejecutoria cinematográfica pendientes cada uno de los pasos de los otros dos. Los tres logran, incluso, sacar partido de los desajustes, siendo el principal de todos ellos el que finalmente no fuera García Berlanga el que primero dirigiera una película con guión de Azcona, como se buscó que ocurriera, sino Ferreri –que paradójicamente era el que había buscado a García Berlanga para que se encargara de *El pisito*-, lo que dio lugar a que los tres “se pretendieran” durante un tiempo, se “observaran”, se “postularan”; a que García Berlanga perdiera la oportunidad de *El pisito* y de *El cochecito* y a que Azcona ganara a Marco Ferreri para la realización y ganara luego para él mismo una segunda “salida”: Italia, y con ella una nueva vida, muy “incrementada”, definitiva (...). SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid, Cátedra/Signo e imagen, 2006, p. 161.

⁴⁶¹ Una mañana en los años cincuenta un italiano llamado Marco Ferreri me telefoneó a La codorniz para decirme que su compañía quería comprarme los derechos de *Los muertos* no se tocan, nene. Como yo de cine no tenía más referencias que las de consumidor ocasional, porque nunca he sido un cinéfilo ni mucho menos un cinéfilo, le pregunté a mi amigo Enrique Herreros –que de cine lo sabía casi todo- cuánto dinero le podía yo sacar a la cosa. Herreros me informó: “Nada, tu vete a verlo y no te preocupes, porque será un señor que te dirá: Mira yo soy el productor pero no tengo ni un céntimo”. Y así fue exactamente. Pero Marco me conquistó, y yo, en lugar de volverme al Café Comercial a tomar agua, le propuse algo que me pareció absolutamente lógico: “Y si no tienes dinero para ser productor, ¿por qué no te haces director, y así a lo mejor nos pagan a los dos?”. Declaraciones de Rafael Azcona en CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mister Berlanga!* Op. cit., p. 180.

⁴⁶² (...) Mi contacto con Rafael Azcona es muy anterior a *El pisito*. Recuerdo que comenzó cuando me contrataron Llovet, Mizrah y Kelber. Este último me dijo que había leído una

que situar a Azcona como bisagra entre Ferreri y yo⁴⁶³. El joven Marco Ferreri aparece en España con escaso bagaje profesional⁴⁶⁴, pero pronto el tándem Ferreri-Azcona será reconocido ya por el mismo Berlanga, quien en su “Plácido y yo”⁴⁶⁵ escribe:

(...) Después de ellos hay una nueva forma de interpretar determinados problemas españoles. El impacto de estos dos hombres en cuanto a la crítica, a las revistas, ha sido más importante de lo que en su momento representaron Nieves Conde, Sáenz de Heredia, Bardem y yo. Se me dirá que, en cuanto al público en general, no ha habido tal impacto, pero es que tampoco lo tuvieron en la gran masa, por desgracia Surcos (1951), El escándalo (1943), o ¡Bienvenido Mister Marshall!⁴⁶⁶.

Dicha nueva forma de interpretar los problemas vendrá catalizada por dos elementos: la ruptura o superación del realismo

novela que le interesaba y de la que creía que se podía sacar una buena película. La novela se llamaba El pisito. Yo no la había leído y, cuando lo hice –me la dio Kelber-, dije inmediatamente que sí, que me gustaba mucho y que, desde luego, estaba dispuesto a hacer la película. Entonces buscamos a Azcona, hablé con él y me explicó que la película la iba a hacer Ferreri. Me puse a leer todo lo que tenía Azcona y encontré Los muertos no se tocan, nene, que presté en sustitución de El pisito, sin que gustase a los productores. No la admitieron porque toda la novela sucede en un velatorio. A continuación, Azcona me dio un cuento que acababa de publicar en Arriba titulado El paralítico. En aquel momento, lo que luego habría de llegar a ser El cochecito no me gustó, me pareció que quedaba corto, que no había manera de extender aquello a una película. Fue un error de cronometraje. Luego, cuando repasándolo me gustó la idea y traté de dirigir la película, ya era tarde, ya la tenía Ferreri. De manera que he llegado tarde a estas dos películas que tanto me gustan: El pisito y El cochecito. GÓMEZ RUFO, A.: Berlanga. Contra el poder y la gloria. Op. cit. p. 296.

⁴⁶³ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: El último austrohúngaro: conversaciones con Berlanga. Op. cit. p. 84.

⁴⁶⁴ La aparición de Marco Ferreri es totalmente casual: como representante de una empresa de óptica. HUESO MONTÓN, A.L.: “Un período singular en el cine español: el cruce de tendencias de 1958 a 1963”, en AA.VV.: Voir el lire García Berlanga. El verdugo. Op. cit., p. 16.

⁴⁶⁵ El artículo completo lo encontramos en AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): Berlanga I. Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Provincial de Valencia, 1980, pp. 36-44.

⁴⁶⁶ SÁNCHEZ, B.: Rafael Azcona: hablar el guión. Op. cit., pp.123-124.

precedente –de tintes más puramente neorrealistas-, y la propia cosmovisión de Azcona, que consigue fundir una tradición sainetesca española con un particular humor basado en el esperpento, lo absurdo y lo macabro, a la que se aplicará la inaceptada etiqueta de *humor negro*⁴⁶⁷.

Para su primera película *El pisito* (1958), Marco Ferreri e Isidro M. Ferri⁴⁶⁸, sobre el guión de Rafael Azcona⁴⁶⁹, contaron con la música de Federico Contreras. El compositor, quien había realizado con anterioridad la música para películas de éxito taquillero como *Manolo, guardia urbano* (R.J. Salvia, 1956), *Recluta con niño* (P.L.Ramírez, 1956), *Los ladrones somos gente honrada* (P.L.Ramírez, 1956), o *El tigre de Chamberí* (P.L.Ramírez, 1957), plantea una música basada en un bloque fundamental que va apareciendo a lo largo de las diferentes secuencias de la película, adoptando así un carácter estructural. En ella se intuyen algunas de las características que desarrollará posteriormente Asíns Arbó:

⁴⁶⁷ Cuyo humor se ha llegado a comparar al del Goya de los esperpentos (Pérez Lozano en su crítica de *El pisito* para *Film Ideal* (Nº 34-35, 1959, p. 34), y se ha inscrito en el denominado “humor negro”, con o sin su aprobación). Sirva, de entre las muchas citas del propio Azcona alejándose de su catalogación en el “humor negro”: *Yo no creo en el “humor negro”. Pero estoy plenamente convencido de que el español tiene un sentido especial del humor, que yo trato de reflejar. Un humor patético, a veces cruel. (...)*. Referencia del libro de E. Acevedo, *Los españolitos y el humor* (Madrid, Editora Nacional, 1972, citada por Luis Alberto Cabezón garcía (“Asalto al humor. Azcona en *La Codorniz y El pueblo*”, en *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, 1997, p. 147), y Bernardo Sánchez (*Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., p. 116), de donde ha sido tomada. El propio Berlanga rechaza esta denominación de humor negro para su obra.

⁴⁶⁸ Con quien Miguel Asíns Arbó volvería a colaborar en sus películas *Morir en España* (1965) y *Cruzada en el mar* (1968)

⁴⁶⁹ La búsqueda de vivienda asequible y digna se muestra como uno de los temas fundamentales de la cinematografía disidente de aquellos años: junto a la obra de Ferreri y Ferri encontramos *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1956), con música del propio Asíns Arbó. El tema será el problema de fondo de películas como *Plácido* o *El verdugo*.

utilización de timbres (como el organillo⁴⁷⁰) o aires (como el *schottis*) populares, exóticos (como una sonoridad próxima al *teremin*, producida ante la pantalla por botellas frotadas), o sonoridades próximas al jazz⁴⁷¹.

Los chicos (1959), con guión y dirección del propio Ferreri, será la primera película en la que trabaje Miguel Asíns Arbó con el director italiano. En ella Ferreri nos muestra los sueños y frustraciones de cuatro adolescentes (*Chispa*, dependiente de un quiosco; Carlos, estudiante; *Negro*, que trabaja en un taller mecánico; y Andrés, botones de un hotel). La cinta comparte muchos de los ideales considerados neorrealistas: nos muestra, a modo de documental, la vida de los cuatro personajes en sus particulares circunstancias: la familia de Carlos, con su afán de aparentar ante la *buena* sociedad; el *Chispa*, cuya familia se reduce a un mutilado de guerra, *una guerra* aún viva para él; Andrés, que sueña huir de su miserable situación, triunfando en el mundo de los toros; y el *Negro*, cuya familia se ve rota por la emigración en busca de un futuro mejor.

Ferreri no escatima en mostrarnos el día a día de los *anónimos* de la sociedad: sus sueños, sus problemas, sus aspiraciones, sus desilusiones... resolviendo la historia, en un momento cualquiera, en medio de una gris desesperanza.

La música compuesta por Asíns Arbó plantea básicamente funciones estructurales y ambientales. Pequeños bloques dan

⁴⁷⁰ Interpretado por el mismo músico al que recurrirá Asíns Arbó para su música de organillo de *Las cuatro verdades*, Antonio Apruzzesse.

⁴⁷¹ Además del bloque genérico inicial de los títulos de crédito, compuesto e interpretado por el grupo Blue Stars.

continuidad a las distintas secuencias, y ambientan diferentes momentos característicos de la película⁴⁷². La música está llena de efectos cómicos, y sincronizaciones que nos acercan a la música de dibujos animados. La película utiliza *leit-motivs* que se asocian a los distintos personajes, siendo especialmente característico el del Negro, cuyas apariciones se asocian a un solo de trompeta emparentado con el jazz. Este recurso, si bien no será especialmente utilizado en la música que el compositor realice para los films de Berlanga, aparece en películas como *Todos somos necesarios* (J.A. Nieves Conde, 1956), *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1958), o en series televisivas como *Diego de Acevedo* (R. Huertas, 1966). En la película se puede comprobar igualmente la predilección que el compositor sentirá hacia los instrumentos de viento, siendo en esta música cinematográfica especialmente utilizados los timbres de trompeta y clarinete, así como los de dulzaina, tuba y caja (para los números de músicos populares)⁴⁷³. No obstante, son muy destacables los bloques orquestales, en los que podemos apreciar las sonoridades características del compositor.

En general, podemos observar en esta primera colaboración con Marco Ferreri, una mayor presencia de la música que en la utilizada posteriormente en las obras con Berlanga, en particular en bloques incidentales que recrearán las distintas secuencias de la película, reforzarán distintos efectos humorísticos, a la vez que

⁴⁷² Sirva como referencia la escena de la Feria, en la que los cuatro amigos bailan y coquetean con sus amigas, o la escena en que los músicos callejeros tocan rodeados de niños.

⁴⁷³ En esta película se anticipa, a cargo de estos instrumentos populares, el Cha-cha-cha que aparece como tema principal de la película *Quince bajo la lona* (A. Navarro, 1959).

estructurarán y darán continuidad a los distintos cambios de secuencia.

El cochecito (1960), con guión de Rafael Azcona, será la primera colaboración conjunta (Ferrerri/Azcona/Asíns Arbó). La película parte, como narra el propio Azcona, de una anécdota personal:

Saqué el cuento del cochecito de una vez que vi la salida del fútbol. En medio de los coches, se hizo de repente un claro y por allí avanzaron treinta o cuarenta hombres en sus pequeños cochecitos de inválido. Iban deprisa y comentaban entre ellos a gritos el partido que acababan de ver. Uno de ellos, de repente exclamó: “¡Nada, hombre, que son un equipo de baldaos!” Y en ese momento pensé que aquellos hombres estaban más vivos que yo (...)⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ En SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. (Op. cit., p. 336), citando a PRUNEDA, J.A.: “Una entrevista con Rafael Azcona, guionista de *El cochecito*”, *Film Ideal*, 49, 1960, p. 7.



Portada del guión de *El cochecito* dedicada por el director, Marco Ferreri, al creador de la música de la película, en la que podemos leer:
Al mejor Beethoven del celuloide. Ferreri.

La película trata el tema de la soledad de los ancianos, en un contexto situado entre un neorrealismo tardío y aparentemente desdramatizado, que alejándose de la crítica social evidente, se orientará hacia el “humor negro”⁴⁷⁵ y una recreación de elementos kafkianos.

⁴⁷⁵ Nuevamente el término: *Debemos denominar el humor de El cochecito, sin duda, humor*

La música de Asíns supone un claro antecedente a *Plácido*. En ella apreciamos un fox, tema principal que servirá como bloque genérico inicial, final, y como elemento estructural que divide las principales secuencias de la película. Dicho fox utilizará una instrumentación ciertamente peculiar para la época: banjo, tuba y batería. Consigue así caracterizar un mundo paralelo mostrado en la película: el de los minusválidos, *tontos* y ancianos que se unen gracias a un elemento común: sus cochecitos. Junto a dicho fox, encontramos igualmente bloques musicales que estilísticamente anteceden las producciones con Berlanga: uso de sonoridades populares, como en la carrera de *cochecitos*; sonido de músicos aficionados que, ensayando sus instrumentos, se dejan oír en toda la comunidad de vecinos (en esta ocasión un violín, en *El verdugo*, -1963-, una trompeta); músicos ambulantes...

Ferreri, en esta ocasión –como luego hará Berlanga- tiene especial cuidado en que muchas de esas sonorizaciones sean diegéticas: para ello, nos mostrará los músicos, quedando la presencia de bloques incidentales reducida a puntuales y significativas escenas.

Esta colaboración de Asíns con Ferreri y Azcona, le llevará a formar parte de la *pequeña sociedad*, en una colaboración que, ya sin Ferreri, culminará en la realización de *Plácido* (1960), *Las cuatro*

negro y no porque su autor desee representar la vida particularmente desde ese ángulo, sino muy al contrario, son los contrastes impuestos por la propia vida (...). COBOS, J.: “El cochecito: un acte d’heroïsme a l’espagnole”, citado por SÁNCHEZ, B.: Rafael Azcona: hablar el guión. Op. cit., p. 115.

verdades (1963), *El verdugo* (1963), y muchos años después⁴⁷⁶, *La vaquilla* (1985).

La influencia de *lo italiano* será muy importante en su producción con Berlanga. Como declarara el propio director, *Italia es el único país donde alguien mínimamente relacionado con el mundo del cine mencionaría a Berlanga como un director español conocido*⁴⁷⁷. El realizador conocía de primera mano la cinematografía italiana, y ello influyó sin duda en su obra:

*Estuve dos o tres años escribiendo algunos guiones que no se llegaron a realizar, con Zavattini*⁴⁷⁸, *el gran guionista del neorrealismo. También he colaborado con Flaiano –guionista que ha trabajado mucho con Fellini –en Calabuch y en El Verdugo. También con Piero Tellini. Además, he sido amigo personal de casi todos los directores italianos, Fellini, Antonioni, Lattuada, De Santis... A Vittorio de Sica lo conocí sobre todo cuando la crítica parisina organizó un homenaje conjunto por el éxito que habíamos tenido en el festival de Cannes donde se premió ¡Bienvenido, Mr. Marshall!*⁴⁷⁹

Berlanga siempre mostrará su predilección por Fellini, cuyo mundo particular se verá igualmente reflejado en su cine: el gusto por lo grotesco, por los personajes únicos, de gran caracterización, por la sociedad que fagocita a sus miembros...⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ Por múltiples circunstancias expuestas en el apartado IV.6.

⁴⁷⁷ CAÑEQUE C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., pp. 94-95.

⁴⁷⁸ Como los publicados por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana: *Cinco historias de España y Festival de cine* (Op. cit.).

⁴⁷⁹ Cfr. CAÑEQUE C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., p. 95.

⁴⁸⁰ -¿Cuál es el director italiano que más te gusta?

-Fellini. Fellini es el único que me ha llegado a emocionar a fondo, a tope. Consigue transmitir una extraña nostalgia mezclada con ironía. Por ejemplo en *Amarcord*, supera todo el cine político italiano con una escena costumbrista, aquella en que el padre llega a su casa corriendo con una descomposición brutal y oliendo a mierda porque los fascistas le han obligado a tomar aceite de ricino. Esa humillación a la que es sometido el personaje, con un tratamiento en tono de sainete, me parece mucho más demoledora y me introduce en una dimensión más dramática y angustiosa que películas enteras como *No*

Al comparar las sonoridades que realiza Asíns Arbó respecto a sus producciones anteriores, notamos esta palpable influencia. De sonoridades sinfónicas *al uso*, en películas como *Los peces rojos* (Nieves Conde, 1955) o *Todos somos necesarios* (Nieves Conde, 1956), Asíns Arbó evolucionará a sonoridades marcadas por lo italiano, y por el mundo Fellini-Rota en particular. Del gran maestro milanés incorporará su gusto por nuevos timbres (aunque en Asíns Arbó, timbres como el acordeón o los *nuevos* teclados de los sesenta son sustituidos por el organillo o el banjo), la incorporación de temas populares o aires *modernos*⁴⁸¹ (como puede comprobarse al comparar la música de *La dolce vita* con determinadas secuencias de *El verdugo*), así como la búsqueda de originales sonoridades que recreen el mundo personal de Fellini (y de Berlanga, análogamente⁴⁸²).

hay paz bajo los olivos o las películas de Rossellini, Rossi, etc... Esa simple escena me da una lección más rotunda y convincente que las películas específicamente políticas. Creo que Fellini quedará como el gran genio del cine moderno. Ha revolucionado el cine creando una forma muy personal de entender los guiones y los personajes. Mezcla de una forma única lo poético y lo irónico, creando una nueva dimensión estética con el aspecto, físico de los actores y con esos escenarios tan fabulosamente decadentes que sabe construir. No sólo es intuitivo e inteligente, es genial.

-¿Crees que existe alguna similitud entre tu cine y el de Fellini?

-No sé, después de decir todo esto, tendría que ser modesto y decir que no. Pero tal vez compartimos un cierto latinismo mediterráneo. Algunas historias tuyas las he visto casi como si fueran mías. Por ejemplo, la única envidia que le tengo es que lograra hacer *I vitelloni* (Los inútiles). El primer guión que escribí en Valencia antes de ir a Madrid a estudiar en la Escuela de cine se llamaba *Cajón de SASTRE*. Era una historia que narraba las peripecias de un grupo de señoritos ociosos de Valencia en la posguerra, cuando los padres ya habían perdido la autoridad que no recuperarían. Esa vida ociosa en la playa, que era la que yo hacía, el deseo de ir a Madrid, como el personaje de *Vitelloni* que quiere ir a Roma, hacen que su película me parezca especialmente próxima. Idem, pp. 96-97.

⁴⁸¹ Designamos como tales los twists, fox, rocks, que a comienzos de los años sesenta comenzaron a popularizarse a través, sobre todo del cine y la radio.

⁴⁸² Todo ello puede comprobarse en el análisis pormenorizado de los diferentes films, en los apartados IV.3. a IV.6.

El resto de su filmografía se adapta a los estilos y directores mas heterogéneos, destacando su colaboración con directores como los ya citados José A. Nieves Conde⁴⁸³ e Isidro M. Ferri⁴⁸⁴, Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla⁴⁸⁵, Ramón Torrado⁴⁸⁶, Manuel Torres Larodé⁴⁸⁷, Ricardo Blasco, especialmente para televisión⁴⁸⁸, José Ochoa⁴⁸⁹ o Alfredo Castellón⁴⁹⁰, entre otros.

La música *para la imagen* supuso sin duda, para un compositor de la imaginación, creatividad y capacidad de trabajo de Asíns Arbó un nuevo campo profesional de límites, con una serie de problemas insospechados para el músico clásico, tal como plantea el propio compositor:

La experiencia es brutal, un verdadero tour de force. El compositor tiene que vaciarse literalmente, en poco más de una semana, para componer media hora de música, que viene a ser la duración normal de la banda musical; media hora de música que parece que no es nada pero que lleva lo suyo. No digamos, si encima tiene que adaptarse a situaciones determinadas con condicionamientos descriptivos y de duración. No hay tiempo para pensar y hay que cogerse a la primera idea que sale. El teléfono no para; el director, el jefe de producción, la secretaria, toda la constelación cinematográfica: ¿Como va eso? ¡Ya sabes que grabamos el lunes y estamos ya a jueves! ¡Hay que adelantar la grabación porque

⁴⁸³ *Rebeldía* (1954), *Los peces rojos* (1955), *Todos somos necesarios* (1956), y *El inquilino* (1958).

⁴⁸⁴ *Morir en España* (1965) y *Cruzada en el mar* (1968).

⁴⁸⁵ *La ciudad perdida* (1955), *La gata* (1955), y *Nada menos que un Arkángel* (1958).

⁴⁸⁶ *Un paso al frente* (1960), *Una tal Dulcinea* (1963), *Educando a una idiota* (1967), y *Lío en el laboratorio* (1967).

⁴⁸⁷ *La escalada* (1965), *Aventura en el viejo palacio* (1967), *Huída en la frontera* (1967).

⁴⁸⁸ *Escuela de matrimonios* (1966), *Diego de Acevedo* (1967), *Jonás y el cañón de setenta y seis* (1969), *Un río cambia de cauce* -Documental cinematográfico- (1969), *España Siglo XX* (1970-71), *Sombra de ayer* (1979), o *Memorias de España* (1983).

⁴⁸⁹ *Confeción española* -documental cinematográfico- (1980), *Equipos industriales* -documental cinematográfico- (1980), *Investigación cemento* -documental cinematográfico- (1980).

⁴⁹⁰ *Las gallinas de Cervantes* (1987), o el documental *María Zambrano* (1991).

*no quedan salas disponibles y la orquesta sale de gira para Pernambuco! La familia del compositor sale a pelotera diaria y le dejan por imposible*⁴⁹¹ (...).

Él mismo plantea su proceso de composición para las películas⁴⁹²:

(...)

- *¿Quieres decirnos el proceso de cada película en este aspecto?*
- *Al firmar el contrato, me dan el argumento. Lo leo y me señalo las secuencias que, a juicio mío, deben subrayarse musicalmente. Terminada de rodar la película, me dan las medidas exactas en tiempo de lo que ha de llevar la música, y entonces doy forma definitiva, procediendo a orquestrar.*
- *¿Te fijan el tipo de orquesta?*
- *No pongo la plantilla que me parece.*
- *¿Y te dan mucho tiempo para componer?*

⁴⁹¹ Transcripción de un texto manuscrito del propio compositor, depositado en el AFMAA. Transcripción del texto completo:

El cine viene a ser una especie de Meca para muchos artistas y de ellos no están excluidos los músicos. Todo al mundo pondera cifras escandalosas pero hay que decir, al menos en lo que respecta a los compositores, que no es tanto como todo eso, lo que ocurre es que como la música sinfónica no da prácticamente nada, cualquier pequeña oferta nos parece las mil y una noches. Como muestra de lo que digo siempre suelo citar lo que aconteció a mi amigo el director cinematográfico Ramón Torrado con un productor español famosísimo cuyo nombre no debo decir, pero, que era de esos que saltan continuamente en las que se han dado en llamar revistas del corazón, fotografiados en la piscina de una residencia principesca con dos señoritas muy decorativas al lado.

Torrado pasaba por un momento de apuro económico y recordó que el poderoso productor quizá podría hacerle efectivo aquel insignificante piquillo de cinco mil pesetas que le debía tiempo ha, con las cuales acabaría de remontar la semana. El productor le recibió con la sonrisa de oreja a oreja, pero cuando se enteró de la pretensión de Torrado, empezó a lamentarse de todo, para acabar por decirle:-Mira, me coges en mal momento, así que, arréglate ahora con estas dos quinientas y la semana que viene nos llamamos, ¿te parece?...

No sé quien dijo, que en el cine español hay un millón de pesetas, que, unas veces lo tiene uno y otras otro, pero que, en realidad, es siempre el mismo millón. La forma de trabajar el compositor en el cine, es siempre, poco más o menos, la misma. Mientras dura el rodaje de la película, que suele ser dos o tres meses, le entregan un guión, para que conozca el argumento y piense posibles temas. Terminado el rodaje, le pasan la película al compositor para determinar, de acuerdo con el director, que secuencias deben ser subrayadas musicalmente. Luego mientras se verifica el doblaje, poco más o menos en quince días, el compositor con medidas de tiempo, escribe y orquesta su música para, finalmente, grabarla.

⁴⁹² Extraído de una entrevista realizada al compositor por Alejandro García Planas, titulada “El compositor Asíns Arbó, en Madrid”, conservada en el AFMAA.

- *Unos quince días. En ese plazo compongo, orquesto y grabo.*
- *¿Con imagen o sin ella?*
- *Hay bloques –los numeros musicales se llaman bloques- que se graban mientras se proyecta la imagen si hay efectos de sincronización difícil. Lo demás se hace con cronómetro⁴⁹³.*

Tras 1970 se produce un parón en la composición de música para largometrajes. La razón a este paulatino abandono podemos considerarla desde un plano estético: Asíns Arbó se ha ido alejando poco a poco de la atracción hacia la vanguardia musical que albergara en su juventud, abanderada ahora por las propuestas de la generación del 51. Las aportaciones que algunos de sus compositores representativos, como Carmelo Bernaola o Luis de

⁴⁹³ En otra entrevista, esta firmada por HIPOLITO TIO (conservada sin conocer el periódico ni la fecha –aunque es datable en 1960, ya que el compositor cita en la entrevista que está terminando la música para *Un paso al frente* (R. Torrado, 1960)-) el compositor informa sobre las características de su trabajo en el cine:

- *¿Es difícil la ilustración musical para el cine?*
- *Requiere en el compositor una gran imaginación; intuir el tipo de música y orquestación requerida para realizar la acción, especialmente cuando las secuencias carecen de diálogo, y dominar el sentido del tiempo, ya que en diversos espacios y aun muchas veces en la misma escena, han de expresarse diferentes sentimientos en muy distintos tiempos.*
- *¿También es el que manda el director como en los guiones cinematográficos?*
- *El director es, generalmente, el coordinador y seleccionador de todos los elementos que entran a formar parte de la película. Yo suelo componer con gran libertad de acción: pero a veces, como en el caso de “El cochecito”, fue Marco Ferreri, su director, quien me sugirió el tipo de música y hasta su orquestación; pero esto no es corriente.*
- *¿Qué cualidades crees tú debe tener una buena ilustración musical cinematográfica?*
- *Subrayar la acción pero sin distraerla jamás.*
- *¿Ejemplares aciertos en ilustraciones musicales de esta clase?*
- *“El tercer hombre” y “Solo ante el peligro”. Son dos buenos ejemplares, aunque habríamos de encontrar más si los buscásemos. Las películas eran buenas. Porque yo no conozco el caso de que una buena música salve a una mala película, aunque existen muchos directores que exigen grandes bloques de música para tapar secuencias soporíferas. Esto puede conducir al cansancio y, por consecuencia, al fallo de este poderoso recurso expresivo.*
- *¿Valores reales como ilustradores musicales cinematográficos?*
- *Se trata de compañeros y toda prudencia es poca. Te diré que en España existen excelentes compositores que saben hacer esto muy bien. Del extranjero tienen mucho “oficio” los ingleses (...).*

Pablo⁴⁹⁴ aportan a lo largo de la década a las nuevas cinematografías hacen que el compositor vaya perdiendo el interés por las mismas, quedando circunscrito a una serie de películas que se alejan de la experimentación, y nos sitúan al compositor en cinematografías de temática popular –como *La vaquilla* (L. García Berlanga, 1985), o *¡Biba la banda!* (R. Palacios, 1987). Quizá la razón la encontremos en unas declaraciones posteriores del compositor:

*(...) el cine está en crisis y dedicarse a eso es demasiado agotador; prefiero hacer lo que me da la gana, lo que me pide el cuerpo. Entre mis proyectos entra dedicarme principalmente a la música valenciana*⁴⁹⁵.

El compositor pudo realizar sus planes.

⁴⁹⁴ (...) propuestas donde hubo sitio para el empleo de timbres y sonoridades atípicas que superaran y cuestionaran el rango de la tradicional orquesta sinfónica, de fondos musicales que establecieran cierta distancia analítica con su discurso y ensayaran comentarios anempáticos, que recogieran folclore desde cierta concepción crítica y/o antropológica o que se abrieran a la música atonal o al coqueteo con nuevas tendencias como la música concreta y electroacústica. CUETO, R.: “Introducción. Breve historia de un arte en la sombra”, en *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Op. Cit., p. 32.

⁴⁹⁵ Cita del borrador de un texto autobiográfico, conservado en el AFMAA.

IV. LUIS GARCÍA BERLANGA Y MIGUEL ASÍNS ARBÓ.

IV.1. La cinematografía de Luis García Berlanga

Luis García Berlanga es una de las figuras clave de la cinematografía española. Su vida es fiel reflejo de una personalidad inquieta, que supo canalizarse a través del cine⁴⁹⁶.

Nacido un 12 de junio de 1921, en Valencia, se crió en el seno de una familia burguesa republicana. Su abuelo paterno, oriundo de Camporrobles, llegó a ser diputado y senador varias veces, así como Presidente de la Diputación de Valencia. Su familia materna, provenientes de Mora de Rubielos (Teruel), emigraron a Valencia, donde llegaron a tener una de las pastelerías más famosas de Valencia: *Postre Martí*. En esta rama familiar podemos encontrar un antecedente artístico: su tío Pepe Martí Alegre, hermano de su madre, quien se ganó la vida como pianista de cabarets: el *Maestro Toko*.

Hijo de Fidel y Amparo, se crió junto a sus hermanos Fidel, José y Fernando. Estudió en el Colegio de San José, regentado por los jesuitas. Durante esta época escolar, y debido a su precaria

⁴⁹⁶ En este apartado se pretende una biografía somera del director. Para un acercamiento más amplio de los aspectos biográficos de García Berlanga, pueden servir de referencia el capítulo “Una vida de película” de Gómez-Rufo (*Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit. pp. 83-234); los “Apuntes biográficos” escritos por Francisco Perales (PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra -Signo e Imagen/Cineastas-, 1997. pp.15-35; o la escrita por Julio Pérez Perucha para el libro de Gómez-Rufo *Berlanga: Confidencias de un cineasta* (GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga: Confidencias de un cineasta* (Madrid, Editores JC, 2000, pp. 119-124). En este apartado se han tomado las mencionadas fuentes como base fundamental.

salud⁴⁹⁷, pasó diversos veranos en los Alpes suizos, en el colegio-sanatorio Beau Soleil.

Durante la Guerra Civil, aquellas *largas vacaciones*⁴⁹⁸, el director se incorporarse en la 40 División de Carabineros de Nieto, quedando en la misma como responsable del botiquín, en Teruel. Tras dicho período, y por un cúmulo de circunstancias personales⁴⁹⁹ y familiares, acabará incorporándose a la División Azul⁵⁰⁰. Con ella va a Rusia, donde diversas experiencias de la guerra marcarán el recuerdo del cineasta. Este hecho pudo quizá salvara a su padre, aunque nunca llegó a estar muy claro⁵⁰¹.

Al regresar, *Berlanga formó parte de un heterodoxo grupo de jóvenes unidos por la pasión por el cine en el que un comunista, el*

⁴⁹⁷ *Se ha escrito que fue enviado a Suiza debido a la expulsión de la Orden en 1931. No es exacto: Berlanga y un hermano van a estudiar a Suiza por culpa de unas manchas que les habían salido en la piel.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit. p. 20.

⁴⁹⁸ Tal como el propio autor define el periodo bélico: *Mi vida durante la Guerra Civil fue, para mi edad, bastante adelantada. Como no tenía nada que hacer -ni siquiera había exámenes-; me apunté en distintos cursos de las más variadas materias. Hice un curso de mecanografía, me matriculé en un curso de comercio, en donde aprendía cálculo mercantil y contabilidad, y en otros que no recuerdo, con el único objetivo de poder salir de casa, que era lo que perseguía. El resto fue como unas largas vacaciones, un título que me «robó» Jaime Camino, porque yo quería escribir una película sobre mi vida durante la Guerra Civil que se iba a llamar *Las largas vacaciones*, en homenaje a Raymon Radiguet, el novelista francés que en el primer párrafo de su novela *El diablo en el cuerpo*, refiriéndose a la guerra del 14, escribe: «Qué fue para nosotros la guerra sino unas largas vacaciones.»* GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria.* Op. cit. p. 105. La misma cita es utilizada por J. A. Bardem en sus memorias tituladas *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine.* Barcelona, Ediciones B, 2002, p. 22).

⁴⁹⁹ En distintas fuentes aparece su amor no correspondido con Rosario Mendoza, lo que le impulsará a irse para impresionarla: al volver, ésta se había casado con uno de sus amigos. (Cfr. Idem, p. 111 y PERALES, F.: *Luis García Berlanga.* Op. cit., p. 21).

⁵⁰⁰ (...) *esto formó parte, como tantas veces he dicho, de un evento familiar, y es que mi padre estaba condenado a muerte y había que hacer algo para echarle una mano.* GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria.* Op. cit., p. 110.

⁵⁰¹ Según declaraciones del director citadas por Esteve Riambau (*Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía.* Op. cit. p. 160), *al padre de Luis Ciges, en las mismas circunstancias lo fusilaron y si al mío lo indultaron fue gracias a un estraperlo con unos generales.*

*pintor Ricardo Zamorano, convivía con un grupo de falangistas: Vicente Llosá, José Luis Colina*⁵⁰² *y Fernando Vizcaíno Casas (...)*⁵⁰³. Tras acabar el Bachillerato a *trancas y barrancas*, es llamado a filas: inusual mili, como describe el propio director, comenzada en Cartagena y acabada en Paterna⁵⁰⁴. Pasado el episodio castrense, se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras, quizá con el único propósito de poder jugar en su equipo de fútbol⁵⁰⁵. Su etapa universitaria le conduce hacia la escritura⁵⁰⁶ y el cine, ocupación por la que ya optaría en 1944, tal y como afirma el propio director⁵⁰⁷. Tras realizar un cursillo sobre cine organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por Fernández Cuenca, en 1947 marcha a Madrid⁵⁰⁸ para ingresar

⁵⁰² Valenciano nacido un año después de Berlanga, José Luis Colina fue un prolífico guionista, sobretodo en los años cincuenta. Sería coautor, junto a Berlanga de los guiones de *Novio a la vista* (1954), y *Los jueves milagro* (1957). Murió en Madrid en 1997, un año después que el compositor. Su filmografía podemos encontrarla en TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del Cine Español*. Op. cit., p. 202.

⁵⁰³ *Ibidem*. El azar quiso que el cine uniera años mas tarde a Berlanga, al hijo de la vecina tienda de paraguas –el abogado y escritor Fernando Vizcaíno Casas- y al de la consulta médica del doctor Muñoz carbonero –al *hombre de cine*, y futuro director de la Filmoteca Valenciana, Ricardo Muñoz Suay-. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit., p. 261.

⁵⁰⁴ Este capítulo vital viene descrito en el capítulo de GÓMEZ-RUFO, A.: “Si no te gusta el caldo...” en *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 121-123.

⁵⁰⁵ *Idem*, p. 125.

⁵⁰⁶ Edita, junto a José L. Colina la revista de poesía *Perfil, Revista de Contornos*. Pese a lo efímero de la experiencia (apenas editó dos o tres números), continuó su desarrollo de la escritura, escribiendo un cuento, *Fragmentos de una primavera*, sobre su experiencia en las Brigadas internacionales, y el *Soneto de la pistola*, entre otras. Comienza paralelamente a realizar diversas críticas cinematográficas el *Las Provincias* y en *Acción*, que pertenecía al SEU.

⁵⁰⁷ GÓMEZ-RUFO, A.: “Si no te gusta el caldo...” en *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 127.

⁵⁰⁸ *En 1946, por fin, salió la convocatoria para el primer curso de la Escuela de Cine, y me fui a Madrid con la aprobación pero sin el entusiasmo de mi familia (...)* *En Madrid viví seis meses en un piso alquilado para mí por mi madre en la calle Viriato, esquina a la de Alonso Cano. Transcurrido ese tiempo, mi madre me alquiló otro que le gustaba más, mas grande y moderno, con suelos de tarima y en buenas condiciones. En ese piso, en el*

en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)⁵⁰⁹. Allí conocerá a personalidades como Florentino Soria, José Manso, Paulino Garagorri, Agustín Navarro, Pérez Oviedo o José Antonio Bardem. Todos ellos formaron parte, de una forma u otra, de un movimiento alternativo en lo cinematográfico a la filmografía oficial que triunfaba en aquellos años, con directores como Rafael Gil, Ramón Torrado, Juan de Orduña, o Sáenz de Heredia.

Durante su estancia en el IIEC, comenzó escribiendo guiones: *Cerco de ira*⁵¹⁰, *La huída*⁵¹¹, *Tierra de nadie*⁵¹², *El hombre vestido de negro*⁵¹³ y *Familia provisional*⁵¹⁴, mientras continuaba su actividad como articulista⁵¹⁵. Los estudios en el IIEC suponían la realización

número 31 de la calle de Alonso Cano, viví hasta después de casarme, hasta que me trasladé a mi actual domicilio en Somosaguas. Idem, p. 128.

⁵⁰⁹ PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit., p. 25. La importancia de la IIEC en la historia del cine español ha sido planteada en el apartado III del presente trabajo.

⁵¹⁰ El guión, escrito entre Bardem, Garagorri, Maeso y el propio Berlanga, comenzó a ser rodado por Serrano de Osma, uno de los profesores de la IIEC, aunque al quebrar la productora, el proyecto cayó en el olvido. Detalles del proyecto los encontramos entre otros, de la voz del propio Bardem, en el libro de Juan E. Julio de Abajo de Pablos *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid, Quirón, 1996, p. 21.

⁵¹¹ Según recuerda Berlanga en declaraciones escritas en la obra de Esteve Riambau *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*, (Op. cit. p. 163) (...) *fue prohibido parcialmente por la censura porque trataba de un fugitivo que escapaba de la justicia y la Guardia Civil lo localiza en una feria pero erraba el tiro. Incluso se llegaron a hacer algunas pruebas en los estudios CEA con un peón electricista de los estudios Chamartín como protagonista. No le dieron el papel porque el proyecto no se rodó, pero conviene retener su nombre, Paco Rabal (...).*

⁵¹² Este guión llegaría a convertirse en *La vaquilla* (1985). Ver apartado IV.6.

⁵¹³ *La historia de un fascista que, antes del final de la segunda guerra mundial, huye de Italia, llega a España y muere accidentalmente quemado en las fallas. Como es obvio, (...) topó con problemas de censura.* RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 163.

⁵¹⁴ Llegó a rodarse bajo la dirección de Francisco Rovira Beleta.

⁵¹⁵ Por ejemplo en la revista *Índice* hasta septiembre de 1951 (en que Ricardo Muñoz Suay le sustituiría en la crítica cinematográfica). RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 142.

Llegará a publicar poesía en la revista *El sobre Literario*, revista cultural que apareció a partir de enero de 1950 por iniciativa de Juan García Rigal, futuro accionista de Uninci y padre del novelista y realizador Juan García Atienza, y de Ricardo Orozco (primo de

de un rodaje: los dos primeros cursos en grupo, y en el último curso en solitario. Berlanga colaboró en segundo curso con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro en el rodaje del corto *Paseo por una guerra antigua*. En tercer curso se licenció en la rama de dirección con el documental *El circo*. Tras ello realizó un documental titulado *Tres Cantos*, por encargo del Ministerio de Información y Turismo.

Tras acabar sus estudios fundó la productora *Altamira*, junto a un grupo de socios.

Esta empresa, que utilizaba como emblema uno de los célebres bisontes rupestres de las cavernas cántabras, fue creada en 1949 por alumnos egresados del IIEC, indistintamente de las especialidades de producción (José María Ramos Ruiz de Azúa, Miguel Ángel Martín Proharam y Cristóbal Márquez Labajo) o de dirección (José Gutiérrez Maesso, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Paulino Garagorri y Joaquín Gurruchaga). A ellos se les unieron Eduardo Ducay y Muñoz Suay, así como una treintena de socios capitalistas encabezados por Antonio Rodríguez Huéscar y el aparejador del Ayuntamiento de Madrid, Alfredo Ferrando Nieto, designado como director-gerente de la compañía tras invertir la entonces astronómica cifra de cien mil pesetas. Estaba radicada en un despacho cedido por Fidel García Berlanga, hermano del futuro cineasta valenciano, y su objetivo consistía en establecer una plataforma destinada a dar oportunidades a nuevos profesionales de formación académica sobre unas referencias estéticas inspiradas en el Neorrealismo italiano⁵¹⁶.

Fue su auténtico inicio profesional: esta *aventura* culminaría en 1951 con el rodaje de *Esa pareja feliz*. Son años de amistades a caballo entre Valencia y Madrid, en los que nuevos amigos ocuparán su tiempo: Fernando Fernán Gómez, Ricardo Muñoz Suay, Pedro Beltrán... Conoce a Maria Jesús Manrique de Aragón, con quien se

Ricardo Muñoz Suay). Ibid, p. 140.

⁵¹⁶ Ibid, p. 153.

casará en 1954, en una ceremonia que reflejará en *El verdugo*⁵¹⁷. Tuvieron cuatro hijos: José Luis, Jorge, Carlos y Fernando⁵¹⁸.

Una vez encontramos a *Berlanga-director*⁵¹⁹, su biografía es la de sus películas y sus silencios⁵²⁰

(...) Se ha hablado mucho de mi pereza como causa de esta larga inactividad que ha durado cuatro años, desde Los jueves, milagro (1957) hasta hoy. Para empezar, creo que en estos diez años que llevo en el cine, he hecho aproximadamente el número de películas que puede hacer un autor, es decir, un hombre que no se limita como director a ser un simple artesano que acepta un guión y lo realiza de la mejor forma posible.

Yo he tenido dos grandes parones en mi carrera: el que existe entre Novio a la vista y Calabuch, que dura tres años. Y luego, el que va de Los jueves, milagro a Plácido, con cuatro años. Pero quisiera dejar sentado, de una vez para siempre, que esos dos parones han sido debidos a circunstancias totalmente ajenas a mi pereza. Yo podré tener una pausa de seis u ocho meses por pocas ganas de trabajo; pero nunca estaría inactivo cuatro años. Además, en los dos parones hay un enganchón. En el primer caso, fueron Los gancheros, y en el segundo, Los aficionados. La prohibición de estos dos guiones ha desbaratado, cada uno en su momento, mis planes de producción.

⁵¹⁷ “Y en esto llegó María Jesús”, en GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 139-145. El destino quiso que en el viaje de novios a Roma coincidiera con el escritor Fernando Vizcaíno Casas y Ponesa, su esposa, también en viaje de novios. Si bien Luis ya conocía a Fernando de Valencia, y de alguna visita de este último a la Escuela de Cine, este viaje les uniría en una entrañable amistad. A dicho viaje fue igualmente Ricardo Muñoz Suay: junto a Berlanga trabajaría con Cesare Zavattini en guiones que jamás llegarían a realizarse.

⁵¹⁸ Idem, pp. 223-227.

⁵¹⁹ (...) *Yo entré en el cine en el período final del esplendor de Cifesa, el período de la escayola y el plano medio. Se ha dicho que he contribuido a demolerlo, y no me gusta, porque no me agrada sentar plaza de demolidor; a mí no me va. Me parece que todo debe quedar. Mi fórmula ideológica es la de los egoísmos, la de las pequeñas islas, la de la intercomunicación de estos egoísmos.* “Plácido y yo” (Escritos realizados y revisados para la edición de “Temas de cine”, números 15 y 16 (agosto, 1961). Tomados de AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlanga I*. Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Provincial de Valencia, 1980, p. 37.

⁵²⁰ Idem., p. 36.

Esa pareja feliz (1951) es el primer largometraje realizado, codirigido junto a su compañero de estudios Juan Antonio Bardem. Producida por Altamira⁵²¹, la productora de la que ellos mismos eran socios, y cuya solvencia económica era una de las grandes incógnitas... incluso entre sus socios:

*El presupuesto del guión excedía en doscientas mil pesetas el límite previsto, pero el azar quiso que un anónimo contribuyente, al que los productores habían salvado de morir ahogado, aportase las trescientas mil pesetas que dieron luz verde al proyecto. El resto del presupuesto procedía de un anticipo de Iris Films, una pequeña distribuidora barcelonesa, y de las participaciones económicas de treinta socios*⁵²².

Fue estrenada en el cine Capitol de Madrid el 31 de agosto de 1953, tras –y posiblemente por- el estreno de *¡Bienvenido Mister Marshall!*, y únicamente se mantuvo en pantalla quince días: comenzaba su largo *duelo* con la censura⁵²³.

⁵²¹ *El primer proyecto que se barajó fue Esa pareja feliz, un guión escrito por Bardem y Berlanga durante la primavera de 1950, pero la empresa obligó a sustituir su inicial tratamiento dramático por matices más cómicos y prefirió demorar su producción para confiar el debut al veterano Antonio del Amo, profesor del IIEC, con Día tras día.* RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía.* Op. cit. p. 153.

⁵²² *Ibid*, p. 165.

⁵²³ Como cuenta Bardem, (...) *antes del estreno hicimos un pase privado que tuvo mucho éxito. Era el 12 de octubre de 1951 en el cine Pompeya de Madrid. Salimos tan entusiasmados que lo repetimos a la mañana siguiente con más éxito todavía. Pero luego vino el tío Paco con las rebajas, y el tío Paco era la censura de don Francisco Franco, que la calificó muy bajo. Su Junta de Calificación y Censura le dio una nota de segunda b, con lo que la película pasaba a tener una distribución comercial muy difícil. Pero ese éxito que la película tuvo en pequeños circuitos, sirvió para que a través de Ricardo Muñoz Suay, la película la vieran unos productores, Francisco Canet entre ellos, que se interesaron en nosotros (...).* CAÑEQUE, C. y GRAU, M. *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit. p. 188. (Francisco Canet, antiguo estudiante de Bellas Artes en Valencia y compañero de lucha durante la guerra civil de Muñoz Suay en la FUE, trabajaría posteriormente como decorador de UNINCI).

Como se cita en el libro *Films que nunca veremos* (Barcelona, Víctor Sagi, 1978), prologado por el propio Cesare Zavattini (donde encontramos el guión de *La fiesta nacional*, que años después se convertiría en *La vaquilla*), (...) *Luis García Berlanga es uno de los cineastas que más justifica la existencia de este libro, pues difícilmente*

La película, influenciada por los sainetes de Arniches y la película de Jacques Becker *Antonie et Antoinette* (1947)⁵²⁴, y posicionada sutilmente contra el *cine oficial*⁵²⁵, narra las dificultades económicas que debe superar Juan (Fernando Fernán-Gómez), eléctrico de cine, y Carmen (Elvira Quintillá) una costurera. Una historia⁵²⁶ en que la realidad, el azar y la resignación, se dan la

encontraremos otro con más motivos de frustración en su carrera. Ésta es la filmografía que él no pudo realizar.

PROHIBIDOS POR LA CENSURA:

Los Gancheros; Arturo; El Autocar; La familia; La Traperera; A mi Querida Mamá en el día de su Santo; La Fiesta nacional; *además de episodios de películas colectivas, como Crecimiento Demográfico, El amor en España y Los viudos.*

Tras repasar obras recusadas por los productores, abandonados por falta de presupuesto, o no realizados por otros motivos, son 36 los proyectos que no ha conseguido llevar a cabo, contra 11 películas realizadas de 1951 a 1976. Treinta y seis frustraciones en 25 años... años de creación y trabajos perdidos (...). AA.VV.: Films que nunca veremos. Barcelona, Víctor Sagi, 1978, p. 37.

Cfr. SANDE, J.M.: "LATERAL: Guiones no realizados por Berlanga", en AA.VV. (Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005.

⁵²⁴ Bardem, tal como recoge Francisco Perales, *reconoce y confiesa que la historia estaba, si no basada, al menos inspirada en tres películas: está Antonie et Antoinette de Jacques Becker; De hoy en adelante, de John Berry, y Soledad, de Paul Fejos*. PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit., p. 200.

Posteriormente Bardem incorpora en sus memorias la influencia de *Se escapó la suerte* (Jacques Becker, 1940) y *Navidades en julio* (Preston Sturges, 1940): *en realidad, pienso que Esa pareja feliz era una transposición calculada de Navidades en julio a nuestras latitudes*. BARDEM, J.A.: *Y todavía sigue*. Barcelona, Ediciones B, 2002, p. 146.

Ya Berlanga, con anterioridad había declarado: (...) *Juan Antonio y yo decíamos que esta película la habíamos hecho a partir de dos grandes iluminaciones: una no cinematográfica, el sainete, Arniches, y, la otra, una película de Jacques Backer que nos había impresionado mucho, Antoine et Antoinette. Pero la realidad es que el porcentaje mayor de cine consumido por nosotros era de cine americano*. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 33.

⁵²⁵ (...) *La burla al cine de cartón-piedra que hay al comienzo supone una toma de postura respecto al cine oficial*. SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Op. cit., p. 408.

⁵²⁶ (...) *Un modesto matrimonio, compuesto por Juan (Fernando Fernán Gómez), trabajador del cine, y Carmen (Elvira Quintillá), costurera, aspiran ilusionados a elevar su nivel de vida. Cada uno lo intenta a partir de distintos presupuestos. Carmen, más idealista, se refugia en el cine, la radio y las revistas del corazón, y busca la solución a sus problemas comprando la lotería o participando en concursos. Juan, más práctico, realiza un cursillo por correspondencia para técnico de radio. Posteriormente se mete en negocios*

mano en un retrato agrídulce de la sociedad de la época. Una filosofía social regeneracionista, basada en la renuncia (*nosotros somos la solución*) y la autenticidad (importancia de la identidad), impregnará esta película (así como la posterior, *¡Bienvenido Mister Marshall!*)⁵²⁷.

La obra comparte muchas de las características del neorrealismo que señalamos en el apartado IV.1.2.: *rodaje en exteriores*⁵²⁸ (como los parques de los alrededores de Madrid, la feria...), en barrios populares (como se muestra en la habitación en la que viven Juan (F. Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) realquilados; *cine comprometido socialmente en la mirada hacia la realidad* (como muestra, por ejemplo, la resolución final del film, en el que los regalos son repartidos a los mendigos que duermen en los bancos); *actores poco conocidos y no profesionales: rechazo de cualquier estrellato* (como puede verse en multitud de figurantes⁵²⁹); *atención prioritaria a los temas de trabajo, modos de vida,*

que fracasan por la poca seriedad de sus socios. Cuando las dificultades de la pareja alcanzan un punto insostenible, Carmen gana el Concurso del jabón "Florit". Durante veinticuatro horas podrán disfrutar de un tren de vida propio de un matrimonio burgués acomodado: un coche, una opípara comida, regalos en las tiendas, entrada gratuita a un club nocturno de moda... Descubriendo, al final del día, lo ridículo de su situación, Juan y Carmen se desprenden de sus regalos, caminando entrelazados por medio de una doble fila de vagabundos. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 27.

⁵²⁷ (...) *el talante sainetesco y hasta capriano no ocultan la vida cotidiana de una pareja de trabajadores en la sociedad de la época, una existencia llena de frustraciones e impotencias cuyo remedio se confía al azar o a improbables cursos por correspondencia.* SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Op. cit., p. 408.

⁵²⁸ (...) *Como yo nací para el cine en pleno ímpetu por hacer neorrealismo en España, he preferido el decorado natural, aunque esta experiencia es muy fatigosa.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 91.

⁵²⁹ En este punto, no obstante, debe reseñarse que Berlanga creó su propio elenco de actores que utiliza en la mayoría de sus películas.

situaciones cotidianas (como se muestra al entrar en distintos ambientes laborales: los trabajadores del cine y la zarzuela, las costureras, los feriantes...); *un talante de crónica, de documento de la realidad social del momento* (tal y como se ve explícitamente en las condiciones de vida de los diferentes personajes de la comedia); *combinación de drama y hasta tragedia con elementos humorísticos* (en el caso de Berlanga, la comedia, el humor esperpéntico y en algunos momentos surrealista ocultará una realidad dramática, fiel reflejo de *los españoles de a pie*).

En la película aparecen igualmente una serie de *elementos fetiche* que irán repitiéndose en las diferentes películas de Berlanga: una carroza fúnebre⁵³⁰ (la cual volveremos a ver en *Plácido, La muerte y el leñador, El verdugo, París-Tombuctú...* y no pudimos ver en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* al ser descartada la correspondiente escena), el submarinismo (presente en *La muerte y el leñador, La boutique...*), la justificación recurrente a las obligaciones sociales y la burocracia (*Plácido, La muerte y el leñador*), un papel bien particular de la mujer, ante el que puede entreverse una particular forma de misoginia⁵³¹, la obsesión

⁵³⁰ Posiblemente el carruaje mortuario sea –junto con el primer plano de un rostro, de los senos y de las piernas de una mujer– uno de los motivos más cinematográficos que existen (...) Viajando por la costa valenciana con Zavattini y Muñoz Suay, cuando estábamos escribiendo *Cinco historias de España, un carruaje mortuario, tirado por caballos y sin comitiva, adelantó nuestro coche a toda velocidad. Fuimos tras de él como persiguiendo una aparición mágica, surreal, indescriptible. Ese suceso dejó gran huella en mí y en mi cine, porque, efectivamente, aparecen carruajes mortuarios en las películas que habéis citado [Plácido, La muerte y el leñador, El verdugo, La boutique y ¡Vivan los novios!]. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 102.*

⁵³¹ (...) Si vamos a hablar de la misoginia, la mía es compleja, enrevesada, y no nunca por el lado machista, de pensar que la mujer es un ser inferior que está fregando en casa. Todo lo contrario, ojalá fuese así.

sexual⁵³² (especialmente presente en *¡Vivan los novios!* o *Tamaño natural*⁵³³), o la obligada referencia a *lo austro-húngaro*⁵³⁴, presente en todas sus películas.

La película muestra *el cine dentro del cine*⁵³⁵, con continuas referencias tanto al cine histórico, tan al uso en la época, como a

Mi misoginia nace de considerar a la mujer como un tirano, un ser superior, biológicamente superior, y, como todo tirano, un ser fascinante y odioso a un tiempo, un ser que te aterroriza, te domina y te controla, un ser al que tú quieres derribar de su pedestal.

Yo no sé describir ni estudiar a las mujeres. Por ello aparecen casi siempre en un segundo plano en mis películas. La mujer es un animal tan diferente, tan extraño, tan de tocar madera, que no me veo capacitado para reproducirlo artísticamente. A mí siempre me ha hecho gracia eso que dicen de “fulano, director de cine, profundo conocedor del alma femenina...”. Yo conozco muy mal el alma femenina, y si la mujer tiene poca consistencia en mi cine, no es por desprecio, sino por este desconocimiento. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., pp. 110-111.

Cfr. PEÑA ARDIO, C.: “El matrimonio, la mujer y la muerte en *El verdugo*”, en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d’Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1997).

GALÁN, D.: “Misoginia”, en *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel, Centro de Estudios Turolenses, 1990, pp. 31-34.

PARRONDO COPPEL, E.: “CUESTIONES POLÉMICAS: *La mujer* como signo de fantasía”, en AA.VV. (Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis Garcia Berlanga*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005, pp. 73-82.

FREIXAS, R.: “Un asunto de mujeres”, en *Idem*, pp. 83-94.

⁵³² (...) *El mundo erótico que yo pueda tener no se ha traducido en mis películas por dos razones. Primera, porque los temas no lo exigían. Y segunda, porque mi mundo fantasmal erótico es intraducible al cine. (...) Para mí, además, no hay más cine erótico que el cine ereccional, el cine que te la pone gorda directamente, en definitiva el llamado “porno duro”.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 121.

⁵³³ Cfr. UMBRAL, F.: “Prólogo”, en GARCÍA BERLANGA, L. y AZCONA, R.: *Tamaño Natural*. Madrid, Sedmay, 1976, pp. 13-26.

PEDRAZA, P.: “El flotador erótico de Berlanga”, en *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998, pp. 97-109.

⁵³⁴ Cfr. ÁLVAREZ, J.: “El Imperio Austrohúngaro”, en *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona, Prensa Ibérica, 1996, pp. 135-136.

⁵³⁵ *Berlanga parodió el cine histórico de Cifesa en Esa pareja feliz (...).* *Idem*, p. 23. El propio Berlanga comenta en la misma fuente (*Idem*, p. 28): *Aunque evidentemente la secuencia satiriza las películas históricas de Cifesa, yo he llegado a pensar que la ruptura con aquel tipo de cine, la solución quirúrgica que nosotros intentamos, fue un gran error.* No obstante, en la citada fuente afirma posteriormente (*Idem*, p. 30): *Pienso que el cine*

personajes relevantes del contemporáneo cine español –como la cita a Juan de Orduña⁵³⁶–, o terminología cinematográfica.

Como escribiera Bardem,

(...) originariamente, Esa pareja feliz era una historia dramático-sentimental, con una visión más triste y un tanto desesperanzada del mundo que quería retratar. (...) Cuando llegó el momento de escribir el guión definitivo y escribir la película, la productora Altamira, S.L., de la cual, claro, también éramos socios Luis y yo, decidí iniciarse con algo mas “seguro” y nuestra película se pospuso a la realización de Día tras día, de Antonio del Amo. Ese tiempo de espera nos dio ocasión a reflexionar y de corregir el rumbo de nuestra historia hacia horizontes más risueños, menos sombríos. Así, Esa pareja feliz se convirtió en una comedieta sentimental con un final capriano, donde el amor triunfa sobre la lucha de clases⁵³⁷.

Antes de comentar la música de la película, conviene reseñar un hecho que tendrá gran importancia a la hora de analizar lo sonoro en el cine de Berlanga: *Odía el sonido directo, porque su instinto de mixtificador le incita a manipular la realidad⁵³⁸:*

...yo no estoy a favor del sonido directo, porque me gusta recrear otra vez la película en el doblaje. El sonido directo da más naturalidad al actor, pero

dentro del cine no funciona, no es atractivo para el espectador.

⁵³⁶ A la pregunta *¿Era Juan de Orduña, para vosotros, el cineasta a combatir en aquel momento?*, Berlanga responde: *Era el cineasta a combatir, sí, pero yo me salgo, pido bula, porque ahora os contaré una anécdota... Asumo que combatí ese cine, pero no directamente a Juan de Orduña. Yo no le responsabilizaba como instrumento de propagación de la ideología franquista, a través del cine histórico, ni como, en otro sentido, responsable de la despolitización de nuestro cine.*

Desde luego, esa frase [mientras Juan explica a Carmen determinados aspectos cinematográficos, otro espectador increpa a Juan para que se calle, diciendo: (...) El Juan de Orduña este, que lo quiere explicar todo] no es un ataque a Orduña, sino que indica, simplemente, que la gente conocía la fama de Orduña, cosa difícil porque, en aquel entonces, los directores de cine eran unos perfectos desconocidos. Idem, pp. 28-29.

⁵³⁷ En GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 246-247.

⁵³⁸ En HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 23.

*anula la posibilidad mágica de poder hacer que un personaje diga, en el doblaje, lo que no ha dicho antes. Si, soy un mixtificador*⁵³⁹.

Esto dará a sus películas unas cualidades sonoras de gran limpieza, aunque ese rasgo condicione que determinados momentos que las películas resulten poco realistas desde el punto de vista de lo acústico. Esa misma característica hará que sorprenda y extrañe en ocasiones escuchar a actores muy populares doblados (como a Manuel Alexandre en *Calabuch*), o reconocer timbres de actores muy famosos, sin su presencia física (como el caso de Rafaela Aparicio en *Las cuatro verdades*). Sirva el siguiente ejemplo de esta circunstancia:

*Con Isbert tuve un problema muy gordo después del rodaje de El verdugo. Él se operó de la garganta, porque tenía un cáncer, y se quedó sin voz, y no se podía doblar. Fue horrible, porque para mí era fundamental que Isbert se doblara. Entonces nos pusimos en contacto con Pepe Alfayate, un buen actor, que le imitaba muy bien. Pero se murió Pepe Alfayate, y milagrosamente Isbert recuperó lo suficiente la voz como para doblarse. El sesenta por cien de su gracia estaba en su voz, en su manera de hablar*⁵⁴⁰.

Asimismo, como ya se citó con anterioridad (al reseñar con las palabras de Berlanga la figura de Asíns Arbó), y citando al propio director:

...yo no soy un hombre excesivamente sensibilizado para la música. Si la música funciona bien en algunas de mis películas, será por un fenómeno ajeno a mis sensibilizaciones. A los músicos que han trabajado conmigo siempre les he dado

⁵³⁹ Idem, p. 91.

⁵⁴⁰ Idem, p. 76.

*unas ideas más literarias que musicales. A García Leoz le di, en este caso, una libertad absoluta*⁵⁴¹.

Otro rasgo de sus gustos músico-visuales será el intento de no mezclar lo diegético y lo incidental:

*(...) Nunca me ha gustado que una música real, surgida dentro de la acción, se mezcle con la música de fondo de la película. Es una cosa que me repele. En Calabuch ocurre eso cuando Fabrizi está dando una serenata, con su trompeta, a la maestra. Me parece horrible*⁵⁴².

Para la música, Berlanga y Bardem contaron con Jesús García Leoz, uno de los compositores más importantes del momento⁵⁴³. Su banda sonora recoge la sonoridad orquestal de la comedia americana. Partiendo de un tema principal, la música va desarrollándose en grandes bloques no diegéticos, con funciones básicamente expresivas y narrativas, integrando de forma diegética diversas secuencias de cine clásico⁵⁴⁴ (evidentemente con su banda sonora), así como de representaciones de zarzuela. La presencia de la música es mucho mayor cuantitativamente, desarrollándose grandes bloques incidentales, asociados con movimientos en escena o acciones trepidantes. Resulta una banda sonora muy rica e interesante, trasluciendo el trabajo de un gran compositor cinematográfico.

⁵⁴¹ Idem, pp. 33-34.

⁵⁴² Idem, p. 75.

⁵⁴³ Su figura se ha reseñado en el apartado III.2 del presente trabajo.

⁵⁴⁴ Según recuerda el propio Berlanga, (...) *era una película de Charles Boyer e Irene Dunne, creo que se llamaba Tú y yo*. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 31.

La película obtuvo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor director.

ESA PAREJA FELIZ (1951).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

ARGUMENTO Y GUIÓN: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger.

DECORADOS: Bernardo Ballester, realizados por Tomás Fernández y Francisco Pina.

MÚSICA: Jesús García Leoz.

MONTAJE: Pepita Orduña.

AYUDANTES DE DIRECCIÓN: R. Muñoz Suay⁵⁴⁵ y Tomás Comes.

VESTUARIO: Humberto Cornejo.

SONIDO: Felipe Fernández y Santiago Lozano.

PRODUCCIÓN: Industrias Cinematográficas Altamira.

DURACIÓN: 90 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Fernando Fernán Gómez (Juan), Elvira Quintillá (Carmen), Félix Fernández (Rafa), José Luis Ozores (Luis), Fernando Aguirre (El organizador), Manuel Arbó (Esteban), Félix Fernández (Rafa), José María Roderó (el enviado), Antonio García Quijada (Manolo), Matilde Muñoz Sampedro (Amparo), Raquel Daina (bailarina), Paquita Cano (bailarina), Antonio Garisa (Florentino), Rafael Bardem (el comisario), José Franco (el tenor).

⁵⁴⁵ La presencia del cineasta e intelectual valenciano será muy importante en la obra y la vida de Berlanga, tanto como amigo, como colaborador profesional: *No ha habido ningún movimiento en nuestro cine, estético o ideológico, en el que Ricardo no haya participado con su capacidad para organizar congregaciones de adictos*, confesaría el director de quien fuera colaborador directo de *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido Mister Marshall!* y *El verdugo*, y cómplice de numerosos proyectos irrealizados. “En todas las aventuras”, *El País*, 3 de agosto de 1997, citado por E. Rimbau (*Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 24).

¡Bienvenido, mister Marshall! (1953) es la primera película dirigida en solitario por Berlanga. Tras *Esa pareja feliz*, Berlanga y Bardem pretendieron continuar la colaboración, iniciando la escritura del guión de un drama rural, aunque las productoras pronto les hicieron abandonar el proyecto. Tras diversos titubeos⁵⁴⁶, y bajo la influencia de *La kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935)⁵⁴⁷, se orientaron hacia una comedia folclórico-rural. Dicha comedia debía servir para lanzar una nueva estrella de la canción española: Lolita Sevilla. La película la produjo UNINCI, -de la cual llegaría a ser socio el propio Berlanga-. Ésta

*se había constituido en Madrid el 12 de agosto de 1949 con un capital social de tres millones de pesetas. Los socios fundadores eran el militar Guillermo Fernández Villasuso, el realizador Jaime Mayora Dutheil y el decorador Francisco Canet Cubel (...)*⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ En palabras de Bardem: (...) *Nos contrataron para hacer un guión y Luis Berlanga y yo les presentamos dos sinopsis. Una era dramática y otra cómica. La cómica era ¡Bienvenido, Mister Marshall! Ya en esta breve historia de cinco páginas se contenía casi toda la película. Siempre he dicho que pocas veces a lo largo de mi carrera he tenido la sensación de estar dando tanto en la diana como con aquellas cinco páginas de Bienvenido. Era el mes de octubre, y Luis y yo nos pusimos a trabajar hasta terminar el guión en tan solo tres o cuatro meses. Entramos en esa productora y nos pagaron por el guión cincuenta mil pesetas, veinticinco para cada uno. Empezamos a preparar el rodaje y a decidir las localizaciones con gran entusiasmo. Pero llegamos al mes de mayo y los productores no reunían el dinero necesario para hacer la película (...).* CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., p.189.

⁵⁴⁷ *La primera sinopsis que escribimos Bardem y yo era un drama rural, al estilo del cine de Indio Fernández. Los productores nos dijeron que por qué no hacíamos algo más divertido. Entonces la primera idea que tuvimos fue hacer una cosa sobre la coca-cola y el vino. Posteriormente, siguiendo el planteamiento de La kermesse heroique, nos decidimos por la historia de un pueblo que soportaba una invasión a base de halagar y festejar a los invasores, hasta ir evolucionando hacia lo que finalmente es la película.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 31.

⁵⁴⁸ RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía.* Op. cit. p. 168.

Los productores de UNINCI⁵⁴⁹, consideraron que la película debía ser: divertida, transcurrir en Andalucía, y ser protagonizada por la *nueva estrella*. Berlanga y Bardem fueron los autores del guión, encargándose Mihura de los diálogos (*hizo un estupendo trabajo como dialoguista*⁵⁵⁰), y de los textos de las canciones del maestro Solano. Finalmente, ni la película fue folklórica, ni transcurrió en Andalucía, ni la protagonista realmente fue Lolita Sevilla⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ *Dicha productora, en palabras del propio Berlanga se convirtió en uno de los núcleos culturales próximos al PCE. En UNINCI fueron entrando Bardem, Gutierrez Maesso, Paco Rabal, Fernando Rey, y en fin, toda la intelligentsia del cine de Madrid. Se empezaron a proponer películas para que las dirigiese Juan Antonio, y mis proyectos quedaban empantanados. Con el tiempo se ha sabido, confesado por Ricardo Muñoz Suay, que hubo un deliberado intento de que yo no hiciese cine. Creo que se me hizo una guarrada bastante gorda. Jorge Semprún estaba también dentro de este tinglado. Fui algo así como un compañero de viaje aparcado* (Idem, p. 48.). Citado por GÓMEZ-RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 257-258.

⁵⁵⁰ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 40.

⁵⁵¹ En un primer tratamiento del guión, como ya narrara Berlanga a Hernández Les e Hidalgo, la historia contaba la llegada de un norteamericano que implantaba en España una fábrica de Coca-cola, con las consiguientes desavenencias con las costumbres y tradiciones locales: *En un principio queríamos escribir un drama que tuviera lugar en un pueblo, pero los propios productores nos sugirieron hacer algo en clave de comedia. Entonces se nos ocurrió un argumento a partir de las luchas entre los representantes del vino y de la Coca-cola, con toda la participación popular que aquello acarrearía en un pueblo español. Cambiamos muchas veces el argumento hasta que al final, después de ver varias veces La kermesse heroica de Feyder, no decidimos por esa parodia sobre la visita de los americanos*. CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., p.19. Como escribiera el propio Berlanga, (...) *dentro de lo que se deja hacer, hubo un momento propicio, que, en definitiva, es el que aprovechamos para hacer Bienvenido, Mister Marshall. Hubo un corto período de tiempo con un cine más o menos contemporáneo, una apertura a géneros algo más importantes, que vino a cortar el éxito de Marcelino pan y vino. Tras de esta estimable película, vinieron las innumerables imitaciones que se han hecho con niños, período que ha coexistido con el del cuplé. Luego, ha surgido la nostalgia de los reyes y la influencia del cine rosa italiano que allí había alentado la Democracia Cristiana; este cine italiano que cubría las necesidades de un Estado sin proporcionar molestias, fue muy bien acogido y ayudado en España. (...) Con Bienvenido, Mister Marshall aprovechamos un momento como el que hay ahora. Los productores estaban desorientados, no sabían qué formula aplicar y, por eso, estaban abiertos a cualquier experiencia, dentro de unos límites prudenciales. A nosotros nos consideraron unos chicos*

La película describe los preparativos que se organizan en un pequeño pueblo de Andalucía, Villar del Río⁵⁵², cuando el alcalde (José Isbert) es informado de la próxima llegada de una delegación americana⁵⁵³. Para ello contará con la inestimable ayuda de la joven cantante Carmen Vargas (Lolita Sevilla), su representante, Manolo (Manuel Morán) y la solidaridad de todo el pueblo⁵⁵⁴. El aluvión de sueños⁵⁵⁵ y esperanzas que produce la futura visita, concluirá con el pase de largo de la misma.

Pese a los numerosos problemas que la película generó mientras era rodada⁵⁵⁶, al ser presentada al Festival de Cannes⁵⁵⁷,

jóvenes que querían hacer una película barata y tenía algo nuevo. Y así nos destapamos (...). “Plácido y yo”, en AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): Berlanga I. Op. cit., pp. 37-38.

⁵⁵² Que no del campo... Este pueblo bien puede interpretarse como símbolo de España entera: *Eso estaba en nuestra intención al escribir el guión.* (Palabras de Berlanga en HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 43).

⁵⁵³ ¡Bienvenido, Mister Marshall! *Es un cuento, una fábula. Los americanos son como los reyes magos, y el Plan Marshall equivale a los regalos que hacen soñar a los niños. Es la única película que he hecho con la estructura de una fábula.* CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., p. 20.

⁵⁵⁴ (...) *Nunca he creído mucho en la solidaridad. Tened en cuenta que ¡Bienvenido...! está escrita en colaboración con Bardem, que es un hombre que cree en la generosidad, en la conciencia colectiva, en la solidaridad. Yo creo poco, aunque me gustaría creer.*

En las películas escritas con gente ideológicamente más próxima a mí, como pueda ser Azcona, no se aprecia ninguna confianza en la solidaridad, ni en las tomas de conciencia, ni en las soluciones. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 44.

⁵⁵⁵ Algunos prohibidos, como el de la maestra: *Había otro sueño, el de la maestra, que no se llegó a rodar. Era una parodia de la comedia americana. Era un sueño erótico en el que unos jugadores de rugby se lanzaban encima de ella y la violaban. En la película solo se ve el final.* Idem, p. 41.

⁵⁵⁶ Tanto a nivel de cortes en el guión, como la escena del sueño erótico de la maestra, que nunca fue rodada, (...) que hubiera roto un poco con la imagen tópica de maestra provinciana y reprimida que tiene (CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., p. 21), como el propio rodaje físico, lleno de discusiones con el equipo técnico (por ejemplo con Manuel Berenguer, director de fotografía: (...) *Berenguer estaba considerado como el número uno de los operadores españoles. Entre los profesionales había un mal ambiente hacia la gente que habíamos estudiado en el IIEC. A Berenguer le cabreaba que yo demostrara mis conocimientos (...), tal y como narra Berlanga en* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con*

-donde fue premiada con una mención especial del jurado-, y a las anécdotas que la película produjo en su estreno⁵⁵⁸ -realizado en el cine Callao de Madrid, el 4 de abril de 1953-, el tiempo la ha colocado como una de las obras clave de la filmografía española, a la vez que una de las películas más populares y emblemáticas.

La música volvió a correr a cargo de García Leoz, en una de sus últimas producciones para la pantalla. En esta película consigue una banda sonora que recoge sonoridades, de la zarzuela a la revista, pasando por la canción popular española y el característico sonido de banda popular⁵⁵⁹ que tanto utilizará posteriormente Asíns

Berlanga. Op. cit., pp. 46-47). (...) Lo cierto es que llegaron a tener enfrentamientos muy violentos (...) Tuvo que intervenir el jefe de producción para obligarle a filmar lo que Berlanga exigía (PERALES, F.: *Luis García Berlanga. Op. cit., p. 209*) y desconfianzas entre los mismos actores.

⁵⁵⁷ Problemas incluso de índole político: *El incidente estuvo ocasionado por uno de los planos finales en el que aparecía una bandera americana arrastrada por la corriente de un riachuelo. Los americanos protestaron enérgicamente al considerarlo ofensivo para su país. Edward G. Robinson, que era miembro del jurado, negó su proyección si dicha imagen no era eliminada, motivo por el que fue suprimida antes de la función. El actor americano, que había sido perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas, tenía miedo, y quiso demostrar su patriotismo públicamente con su conducta.* PERALES, F.: *Luis García Berlanga.* p. 210, parafraseando a HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 40.

⁵⁵⁸ *La productora procedió a imprimir una serie de dólares falsos que no eran más que propaganda “de mano”, donde aparecían las imágenes de Lolita Sevilla y José Isbert junto al título. Se trataba de una intención estrictamente publicitaria. Tanto el realizador como el productor acabaron en la comisaría, pero la confusión se aclaró en seguida.* PERALES, F.: *Luis García Berlanga,* pp. 210-211.

En Madrid, (...) el día en que se estrenó la película en Madrid coincidió con la llegada a España de un nuevo embajador americano. Al pasar por la Gran Vía, observó un cartel grandísimo, en el cine en el que se ponía la película, que decía: ¡Bienvenido, Mister Marshall! Se creyó que era una cosa preparada en plan de cachondeo y casi se organiza un incidente diplomático. Nos hicieron retirar el cartel. Curiosamente ese mismo embajador aparecía en la película, en una de las imágenes del noticiario, cuando se habla de la ayuda americana a Europa, del Plan Marshall. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 48.

⁵⁵⁹ (...) *No las pongo nunca en mis películas por una supuesta afición musical mía. Las bandas de música, esas bandas populares, son para mí, como diría un chuleta, un objeto enderezador, un levantador de moral. Me producen un empalmamiento muy simpático.* Idem, p. 82.

Arbó en sus películas. En la película destacan bloques como el inicial, bajo la voz en off de Fernando Rey, donde el maestro navarro utiliza recursos próximos al cine mudo, sincronizando la música al desarrollo de la escena; bloques folklóricos, debidos a la propia naturaleza de la película (tanto en su planteamiento inicial como en su realización final), a cargo de Lolita Sevilla⁵⁶⁰ (Carmen Vargas); sonoridades populares, como la banda que acompaña a la estrella, que ayuda a amenizar los actos de recibimiento de los americanos⁵⁶¹.

La obra se sitúa en un momento en que el director, junto a Muñoz Suay, entra en contacto con protagonistas del neorrealismo como Zavattini:

*(...) aprovechamos su visita a Madrid y le preparamos una proyección de ¡Bienvenido Mister Marshall! en los locales de la Dirección General de Cinematografía. Berlanga había terminado su famoso film y el texto que nos escribió Zavattini no solo era entusiasta sino premonitorio (algo así como que con esa película se había abierto una brecha de libertad en el cine español) y que nos sirvió para dar a conocer el film, sobre todo en Italia*⁵⁶².

⁵⁶⁰ Desde esta película, la aparición de las folklóricas, o los niños cantores será una constante, aunque no saldrán especialmente bien parados, como muestra una comprobación de sus diálogos y locuciones.

⁵⁶¹ Si bien en estos bloques García Leoz no utilizará elementos humorísticos como realizará posteriormente Asíns Arbó, la búsqueda de sonoridades *malsonantes* –en este caso por la calidad de la interpretación y del registro– será ya un recurso utilizado por el maestro de Olite.

⁵⁶² Tal y como sigue el relato Ricardo Muñoz Suay, (...) *El segundo acto fue convencer a Luis de que intentáramos colaborar con el guionista universal. Berlanga acogió la idea con total complacencia. Luego él y yo convencimos a los socios de UNINCI para que aprobaran el proyecto, no fue fácil pero al fin accedieron. Escribí a Zavattini y pronto nos envió un telegrama aceptando (...)* MUÑOZ SUAY, R.: “Introducción” de *Cinco historias de España y Festival de cine*. Op. cit., pp.7-8.

Clasificada de “Interés Nacional”, ganó uno de los primeros premios del Sindicato Nacional del Espectáculo; ganó el premio al mejor argumento y a la mejor música del Círculo de Escritores Cinematográficos, así como el premio a la mejor película de la revista *Triunfo*. Obtuvo igualmente el premio internacional a la mejor comedia y la mención especial de la FIPRESCI (crítica internacional), en el VI Festival de Cine de Cannes (Premio al mejor guión de humor). Fue presentada en el Festival Internacional de Edimburgo de 1954.

¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL! (1952).

DIRECCIÓN: Luis G. Berlanga.

ARGUMENTO: Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga.

GUIÓN: Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga y Miguel Mihura.

FOTOGRAFÍA: Manuel Berenguer.

DECORADOS: Francisco Canet, ayudado por Enrique Vidal y
construidos por Francisco R. Asensio.

MÚSICA: Jesús García Leoz.

MONTAJE: Pepita Orduña.

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Ricardo Muñoz Suay.

VESTUARIO: Eduardo de la Torre y Peris Hnos.

SONIDO: Antonio Alonso.

PRODUCCIÓN: UNINCI, S.A.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Vicente Sempere.

DURACIÓN: 95 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Lolita Sevilla (Carmen Vargas), Manuel Morán (Manolo), José Isbert (El alcalde don Pablo), Alberto Romea (el hidalgo don Luis), Elvira Quintillá (Señorita Eloisa, la maestra), Luis Pérez de León (El párroco don Cosme), Félix Fernández (el médico), Fernando Aguirre (el secretario), Joaquín Roa (el pregonero), Emilio Santiago (el barbero), José Franco (el delegado), Nicolás Perichot (el boticario), Rafael Alonso (el enviado), Ángel Álvarez (Pedro), Fernando Rey (voz en off) .

Novio a la vista (1953) parte del éxito de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* El importante productor Benito Perojo llamó a Berlanga para que dirigiese, en compañía de Bardem, una versión cinematográfica de la zarzuela *Bohemios*. Tras unos tanteos iniciales que no agradaron al afamado productor⁵⁶³, y partiendo de un guión de Edgar Neville, *Quince años*, que Perojo ya había adquirido con anterioridad, surgió un primer tratamiento inicial de lo que llegaría a ser *Novio a la vista*, fruto de la colaboración directa de Berlanga y José Luis Colina⁵⁶⁴. La colaboración definitiva de Bardem fue escasa, quedando reducida a los primeros tratamientos del guión. Y es que la separación entre Berlanga y Bardem se iba produciendo lentamente, debido a cuestiones de índole personal y a sus planteamientos políticos y las consiguientes diferencias, que su grado de compromiso, forzaban a nivel estético⁵⁶⁵. La película planteó nuevamente problemas tanto con el reparto⁵⁶⁶, como con el

⁵⁶³ *No le gustó la adaptación, y entonces le pregunté si tenía algún guión que pudiese gustarme a mí. Me dio los veinte guiones que tenía comprados y, entre ellos, había uno de Edgar Neville, del que pensé que se podía sacar una película divertida. Se llamaba Quince años, y la acción se desarrollaba en la sierra madrileña. Sobre este guión trabajé con Juan Antonio y, sobre todo, con José Luis Colina, y de ahí nació Novio a la vista.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., pp. 49-50.

⁵⁶⁴ Como cita el propio Berlanga, (...) *yo había escrito esa historia con mi amigo de la infancia: José Luis Colina, a quien me unían un montón de ideas a pesar de que se le consideraba un adicto al régimen. Era un excelente escritor y un hombre muy creativo. Siempre he procurado rodearme de hombres que explotaban sus sueños. Para la molición me basto y me sobro yo solo.* FRANCO, J.: *¡Bienvenido Mister Cagada!* Op. cit., p. 67.

⁵⁶⁵ Como declarara Nieves Arrazola, esposa de Ricardo Muñoz Suay *cuando hicieron Esa pareja feliz, Bardem empezó a tener celos de Luis, y con ¡Bienvenido Mister Marshall!, la relación ya se rompió.* (Citado en RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 160).

⁵⁶⁶ *Yo quise llevar a Brigitte Bardot para el papel que finalmente haría Josette Arnó, pero no fue posible por muy poco. (...) Coincidimos en un festejo durante el Festival de Cannes [tras el estreno de ¡Bienvenido, Mister Marshall!]. Le dije que me gustaría contar con ella*

rodaje⁵⁶⁷ y la censura:

Creo que es la primera vez en la historia de la censura, quizá mundial, en que en lugar de hacerte cortes te obligan a rodar una cosa y a añadirla. Es una escena de la playa, mal rodada por cierto, porque tuve que reconstruirla en el estudio. Se trataba de lo siguiente: al principio hay unos generales que están hablando de sus batallas, y la censura dijo que aquellos señores, como al final son los que dirigen la batalla contra los niños –batalla que pierden-, no podían ser ridiculizados, que los generales jamás habían perdido batallas y que eran gente más seria que todo eso. La única solución factible que pudimos encontrar, fue hacer decir a las mujeres, que están sentadas al lado, aquello de “parece mentira que mi marido, que es abogado, se empeñe en decir que es general”⁵⁶⁸.

La película cuenta la historia de dos adolescentes, Loli (Josette Arnó) y Enrique (Jorge Vico), durante sus vacaciones en 1918⁵⁶⁹. Enrique, castigado por haber suspendido al no saber nada sobre el Imperio Austro-húngaro⁵⁷⁰, inicia las vacaciones estivales en la playa con su familia, y sus amigos.

Las aventuras de su pandilla se ven interrumpidas cuando la familia de la niña decide que ésta entre en relaciones con un ingeniero joven, un buen partido, en vez de seguir con el chico que además ni siquiera era buen estudiante y tenía

*y me contestó que encantada. Después, durante un homenaje que me dio la Cinemateca de París, volví a verla y se lo confirmé. Cuando regresé a Madrid, le mostré a Perojo una fotos de Brigitte, y dijo que sí, que estaba muy bien, que era muy mona. Pero cuando Perojo la llamó, su agente nos pidió que esperáramos una semana porque ella estaba acabando una película. Perojo, entonces, le pidió otra chica, y el agente nos envió a Josette Arnó. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 51.*

⁵⁶⁷ (...) *El rodaje fue muy largo y, por conflictos con producción, cambiaron varias veces de director de fotografía. Me colgaron el sambenito de que era muy lento rodando, pero, desde hace bastante tiempo, eso ya no se ha vuelto a decir. Ibidem.*

⁵⁶⁸ *Idem*, pp. 56-57.

⁵⁶⁹ La película nos sitúa, cual si un cartel de cine mudo se tratase: *Europa, 1918*. Quizá por un error de la memoria, el propio Berlanga cita el año de 1914. *Idem*, p. 50.

⁵⁷⁰ Resulta especialmente *berlanguiana* la escena inicial en la que el *Infante* se examina ante el tribunal antes que Enrique, con el tema *La dinastía de los Borbones*, a lo que un compañero de clase comenta a su compañero de pupitre: “*Así ya se puede aprobar: que me pregunten a mí mis abuelos...*”.

*asignaturas colgadas para septiembre. La pandilla se rebela contra la decisión de los mayores y rapta a la chica, con la que se esconden en lo alto de un montículo. Allí se desencadena la batalla de piñas y otros objetos entre los muchachos y los mayores. Al acabar el verano, la chica opta por el ingeniero y abandona a su amor de verano que, para colmo, suspende también en septiembre por no saberse el Imperio Austro-húngaro, algo que Berlanga no perdona.*⁵⁷¹

Y es que tras el verano, la guerra ha acabado, y con ella el susodicho imperio⁵⁷².

La película puede interpretarse como un alejamiento entre los mundos de Bardem y Berlanga, posiblemente por el abandono de Berlanga al espíritu *regeneracionista* presente en las anteriores películas. Mientras Bardem continuará con esta visión social, de marcado signo político –basado en presupuestos marxistas⁵⁷³ –en películas como *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956), Berlanga, aun moviéndose en el ámbito de la comedia, hace gala de un mayor pesimismo. En ella se han observado tanto influencias de raíz profundamente español, sobre todo en el tratamiento del texto (de Arniches a Poncela), como de Jacques Tati en el tratamiento de la imagen.

La música corrió a cargo de Juan Quintero, quien, dadas las

⁵⁷¹ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 270.

⁵⁷² Como reprueba el profesor al pobre Enrique: ¡Ninguno!, digo que ni uno... no sabe usted nada, hoy ya no existe el reino de Serbia, ni el reino de Montenegro, ni el Zar de Rusia, ni el Imperio Austro-húngaro. Ha habido una guerra, señor... señor García Hurtado, don Enrique... que ya ha terminado... ¿No lo sabía?... ¿qué ha hecho usted estas vacaciones?... ¡Puede retirarse!

⁵⁷³ (...) -¿Quiere decir que usted plantea los guiones o las películas dentro de unos presupuestos marxistas?

-Sí. Bueno, no de una forma directa, pero el planteamiento desde el comunismo fluye de forma natural cuando pienso en una historia o en unos personajes. Yo no soy comunista de cinco a siete, yo lo soy todo el día. Veo los argumentos fijándome especialmente en las condiciones sociales (...).CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: ¡Bienvenido, Mr. Berlanga! Op. cit., pp.193-194. Pertenece a la entrevista realizada a Juan Antonio Bardem dentro de la segunda parte del libro, titulada “Sobre Berlanga”.

características estéticas, la ambientación y la época, nos muestra, a través de un tema principal que da cohesión a la banda sonora de la película, una música próxima a la zarzuela y la opereta, con escenas que, por su sincronización con la imagen nos recuerdan las sonorizaciones del cine mudo. En la película destacan los bloques con función ambiental, así como los que tienen función estructural, sirviendo como enlace entre las diferentes secuencias (sobre todo en las secuencias de movimiento o acción). Igualmente Berlanga introduce citas diegéticas de zarzuela –como la escena en la que Federico, el joven ingeniero canta romanzas acompañado del piano-. La época en la que se desarrolla la película –única no ubicada en la contemporaneidad del realizador- permite a Quintero desarrollar una partitura original dentro de la producción berlanguiana, en la cual puede desarrollar sus excelentes cualidades como compositor.

La película se estrenó en el cine Callao de Madrid, el 15 de febrero de 1954. Solo estuvo siete días en pantalla, no teniendo apoyo de público ni de la crítica⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ Ver PERALES, F.: *Luis García Berlanga* Op. cit., pp. 219-220.

Sobre la película recuerda el propio Berlanga:

(...) Me llevé mal con los actores principales y moderadamente bien con “mis viejos”. Sufrí como un enano por culpa del equipo técnico, sobre todo. Se pasearon por el film sin enterarse de casi nada y el director de producción, que era un demente, consiguió crear un clima histérico en el rodaje, un clima de mala leche.

Por todas esas razones y muchas más, cogí una manía terrible a esa película y durante décadas no he querido saber nada de ella. Recientemente, por culpa de uno de esos homenajes semipóstumos que le hacen a uno, no me quedó más remedio que verla de nuevo. Fue una sorpresa agradable. Había pedido a los organizadores del evento, muy seriamente, que me excusaran.

-¿Me permiten no estar en mi homenaje?

No me lo permitieron y, ahora, me alegra. La película tiene buena factura, es divertida e incluso los actores a los que había odiado tanto no están mal (...) Esta película fue tratada con desdén por la prensa y los críticos “superferolíticos” dijeron que era un plagio de Las vacaciones de Mr. Hulot, de Jacques Tati (...). FRANCO, J.: ¡Bienvenido Mister Cagada! Op. cit., p. 68.

NOVIO A LA VISTA (1953).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

ARGUMENTO: Edgar Neville.

GUIÓN: Luis García Berlanga, Edgar Neville, Juan Antonio Bardem y José Luis Colina.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua, Sebastián Perea, Antonio Ballesteros, Miguel Mila y Ángel Ampuero.

DECORADOS: Sigfrido Burman, realizados por Francisco R. Asensio.

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Pepita Orduña.

AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Agustín Navarro y Eduardo Ducay.

VESTUARIO: Emilio Burgos y Humberto Cornejo.

SONIDO: Ramón Arnal.

PRODUCCIÓN: Benito Perojo P.C. y C.E.A.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Miguel Tudela.

DURACIÓN: 91 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Josette Arnó (Loli), Jorge Vicó (Enrique), José María Rodero (Federico), Antonio Vico (Don Vicente), Julia Caba Alba (Doña Dolores, Sra. De Cortina), Antonio Riquelme (Sr. Cortina), Luis Pérez de León (Ballester), Fernando Aguirre (Amorós), Alicia Altabella (Clienta del balneario), Julia Lajos (Dña. Lucía), José L. López Vázquez (Juanito Renovales), Josefina Bejarano (Dña. Gervasia), Juanita Ginzo (Clotilde), Mercedes Muñoz Sampedro (Dña. Adela).

El período hasta la posterior película, es una etapa de

proyectos no realizados:

(...) por ejemplo *Los gancheros* (1955), adaptación de la novela de José Luis Sampedro sobre la vida de los hombres que bajan los troncos por los ríos desde la serranía de Cuenca, fue prohibida por la censura. Mas adelante, Berlanga escribió *Tierra de nadie* (1956), con elementos procedentes de *Calabuch* y *El Gran Festival*, alrededor de un vagabundo que conduce a los supervivientes de una catástrofe a una tierra de nadie donde es posible la convivencia en paz. La censura también intervino enérgicamente sobre *El autocar* (1957), un guión escrito con el diplomático Enrique Llovet en París sobre la aventura turística de unos extranjeros que venían a conocer España. Trataba sobre un grupo de beatas solteras que iban reuniendo dinero para viajar a Lourdes. Al llegar a Biarritz ven que la playa está llena de chicas en bikini y se lían a paraguazos con ellas hasta que las expulsan de Francia mientras el cura pierde todo el dinero en el casino (...) *Gas en cada piso* (1957), por último, narraba la historia de una pobre mujer que tiene un hijo, un niño solitario al que a ella le cuesta aceptar⁵⁷⁵.

Es un tiempo en el que los proyectos le unen a intelectuales como los ya citados Zavattini o Muñoz Suay, quien testimonia:

A finales de mayo de 1954 Berlanga aprovecha el viaje a Roma, donde pasamos mes y pico trabajando con Zavattini, para casarse. Así que fuimos tres los que marchamos a la ciudad santificada por el neorrealismo. Casi todos los días y siempre en tranvía, íbamos Luis y yo a casa de Zavattini. Tras algunas vacilaciones respecto al tema del proyecto, Berlanga aceptó la idea del italiano de escribir un argumento sobre un festival cinematográfico. Conservo los cuadernos en los que yo anotaba (y algunas veces el propio Za.) las escenas de cada película que unidas componían el eje de la historia. Ahora cuando lo releo sigo oyendo dentro de mi cabeza la voz de Zavattini, entusiasmado como siempre cuando escribía un guión con el colaborador de turno y sigo reconociendo en algunos pasajes su manera de imaginar, su terminología poética.

El 17 de junio Zavattini nos entrego la scaletta de "El gran festival". Berlanga aportaba sus ideas pero se veía inmerso en el discurso expresado a borbotones por Zavattini. Mi papel, en aquel momento, era el de árbitro y el de escritor de todas las variantes que iba adquiriendo el argumento. Por otra parte aquel viaje supuso para mí el establecimiento de muchos contactos con el cine y la política italianos, mientras que Luis, como era lógico, saboreaba su luna de miel.

Cuando regresamos a Madrid comenzaron a aflorar las dudas. A Luis no le acababa de gustar el proyecto que, por otra parte, ofrecía una serie de grandes

⁵⁷⁵ RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit., pp. 281-282.

dificultades de producción y realización. Hubo intercambio de ideas, a través de la correspondencia y de común acuerdo entre los tres aparcamos el argumento. Logramos que los productores -ya aterrorizados por lo que habíamos escrito- aceptaran el que viniese Zavattini a España para trabajar en otro proyecto. En esa época a Zavattini le apasionaba la idea de realizar un film, "Italia mía", que nunca se logró llevar a la pantalla. Pensó que con nosotros podía hacer "España mía" (así como quiso en México rodar "México mío" y en Cuba "Cuba mía"). A Luis le interesaba más esa posibilidad de realizar un film en España sobre materiales más conocidos. Y organizamos la expedición. En un Citroën de aquellos que llamaban "patos" y que la policía francesa popularizó, recorrimos España durante un mes⁵⁷⁶. Canet, como conductor y productor, Zavattini, Berlanga y yo. El viaje lo hicimos en dos etapas. Dejamos poca España por conocer pero las limitaciones venían de los productores, asustados por la tardanza en concretar lo que en nuestras cabezas bullía. Ya en Madrid nos reuníamos todos los días, casi siempre en mi casa, cuyos vecinos se asustaron en una ocasión cuando Zavattini vociferaba improvisando el argumento. Al fin, decantado el proyecto, fueron seleccionadas las cinco historias y se eliminaron otras que nosotros dos, Luis y yo, hubiéramos deseado conservar.

Zavattini regresó a Roma. Nos envió una scaletta y sobre ella Luis y yo comenzamos a escribir los argumentos. Había quedado claro, en todo caso, que preferíamos las cinco historias y que debía seguir aparcado "El gran festival". Creo que a Luis le asaltaban muchas dudas de toda especie. Yo, por otra parte, no acababa de entenderme con él y el hecho de ejercer de puente entre Zavattini y Berlanga me cansaba en ocasiones y me producía enojos e impaciencias. Entre Luis y yo terminamos la redacción de los argumentos, aunque la poda final corrió a cargo de él. Se envió el argumento de las cinco historias a Roma. Zavattini insistía e insistía para que se llevara a cabo el proyecto, pero el ánimo de los productores se debilitaba, Luis no estaba entusiasmado y yo me inclinaba más por los planteamientos de Zavattini. La verdad era que entre los compromisos morales de Zavattini con su obra global y las ideas de Luis sobre un cine diverso al que nos habíamos comprometido, nos llevó a todos a un callejón sin salida. Este nuevo proyecto quedó también aparcado. De vez en cuando Za nos pedía desde Roma que le autorizásemos a utilizar en sus nuevos guiones algunos gags o escenas que nos había "prestado". Más tarde Javier Aguirre consiguió la autorización de los tres para realizar él la película. De vez en cuando, otros, nos pedían permiso para levantar el proyecto. El tiempo y las nuevas tendencias y la consolidación de Berlanga como realizador terminaron por sepultar los dos argumentos⁵⁷⁷.

Durante este *primer parón*, como denomina el propio Berlanga este periodo de *inactividad circunstancial*, el autor participa en las

⁵⁷⁶ Detalles del citado viaje los encontramos en la obra de Esteve Rimbau (*Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. 2007, pp. 241-247).

⁵⁷⁷ MUÑOZ SUAY, R.: "Introducción" de *Cinco historias de España y Festival de cine*. Op. cit., pp. 6-8.

Conversaciones de Salamanca, el primer gran encuentro de los diferentes sectores del mundo del cine, del cual evidentemente, no podía quedar fuera.

La siguiente película, **Calabuch** (1956), parte de un guión original de Leonardo Martín y Florentino Soria, si bien debido a sus excesos *sentimentaloides*, Berlanga solicitó la colaboración del gran guionista Ennio Flaiano⁵⁷⁸: *éste acentuó aun más el carácter ternurista que podía tener el tratamiento inicial*⁵⁷⁹, con lo que el propio Berlanga tuvo que perfilar su forma definitiva. La película resultó un punto intermedio entre la comedia *folklórica*, trufada de crítica social, que supone *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952) y lo sainetesco y costumbrista de la fallida *Novio a la vista* (1953): *Calabuch viene a representar lo mismo que Pan, amor y fantasía, es decir, la degeneración del neorrealismo hacia la sainetería costumbrista*⁵⁸⁰.

*La película cuenta la historia de un científico norteamericano (Edmund Gwen), que harto de trabajar en la construcción de bombas atómicas, se esconde en un pueblo de la costa española, Calabuch, haciéndose pasar por vagabundo y consiguiendo el afecto de todos los habitantes. Al final, la flota norteamericana regresa a buscarle, y los vecinos del pueblo, queriendo conservar al nuevo y valioso amigo que les hace ganar una competición de fuegos artificiales frente a sus eternos rivales del pueblo de al lado, se disponen a defenderle. Todo, lógicamente en vano.*⁵⁸¹

La música fue compuesta por Francesco Angelo Lavagnino⁵⁸²

⁵⁷⁸ Quien colaboraría igualmente en el guión de *El verdugo* (1963).

⁵⁷⁹ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Op. cit. p. 60.

⁵⁸⁰ Idem, p. 37.

⁵⁸¹ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 273.

⁵⁸² Compositor italiano (Genoa, 1909-Gavi, 1987), cuyas partituras las encontramos en películas de directores tan importantes como Orson Welles (*Otelo*, 1952) o Sergio Leone

y Guido Guerrini⁵⁸³, quienes no satisficieron en absoluto al director: *La música de Calabuch, desde luego, debe ser la más impersonal de todas mis películas, porque no llegué ni siquiera a conocer al compositor*⁵⁸⁴. Pese a esta consideración, ésta es una de las películas con más música de la producción berlanguiana. En ella coexisten fundamentalmente dos tipos de bloques sonoros: los de música incidental, muy estilísticamente emparentados con la comedia norteamericana de finales de los años cuarenta, y los diegéticos –realistas o virtuales-, en los que se muestra el estrato sonoro popular que tanto agradaran al director. Entre los primeros destaca el bloque inicial de los títulos de crédito (tras el *NO-DO encubierto* que abre la película, y previamente a la voz en *off* inicial, tan característica de las películas de Berlanga, auténticas *introducciones sonoras* a las películas), de carácter sinfónico, con protagonismo de la trompeta –instrumento de *El langosta*, uno de los protagonistas- y el saxofón.

Los bloques incidentales se centran en momentos muy dinámicos (como en la instrucción al grupo de romanos que debe participar en la Semana Santa, o en la escena en que se prepara la *batalla* final) o muy expresivos (como los que se asocian a la Srta.

(*El coloso de Rodas*, 1961). Su nombre proseguirá en la filmografía española, en obras como *La regenta* (Gonzalo Suárez, 1974) o *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969). Su filmografía la podemos encontrar en www.culturalianet.com.

⁵⁸³ (...) *Absoluto y literal desencuentro: ni tan siquiera llegó a hablar con el compositor*. (Cfr. COLÓN PERALES, C., INFANTE DEL ROSAL, F. y LOMBARDO ORTEGA, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Op. cit., p. 88). En los títulos de crédito de la película únicamente aparece Guido Guerrini (Faenza, 1890-Roma, 1965). Alumno de F. Busoni en el Liceo Musical de Bolonia, trabajó básicamente el repertorio clásico, siendo sus incursiones en el mundo cinematográfico muy esporádicas.

⁵⁸⁴ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Op. cit. p. 75.

Eloisa, la romántica y melancólica maestra del pueblo). En cuanto a los bloques diegéticos, resultan especialmente interesantes y característicos, anticipando las músicas que compondría el propio Asíns Arbó. En ellos encontramos las sonoridades de banda popular, como el *Si vas a Calatayud* que interpreta repetidamente la banda del pueblo. Dichos bloques, si bien no contienen las disonancias humorísticas que tanto utilizará Asíns Arbó, sí mantienen y enfatizan las sonoridades características de las bandas populares, que ya había mostrado García Leoz en *¡Bienvenido Mister Marshall!*. Encontramos igualmente momentos humorísticos a través del sentido anempático (como el momento en que Jorge, el científico extraviado, toca *¡Oh Susana!* en el armonio de la iglesia durante una boda), o claros ejemplos de bloques diegéticos virtuales, como en la serenata de *El Langosta* a la Señorita Eloisa.

La película fue estrenada en Madrid el 1 de octubre de 1956, y estuvo cuarenta y dos días en pantalla en dos cines, el Palace y el Pompeya. Obtuvo un premio en el Festival de Venecia, tres del CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos), así como el galardón de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine).

CALABUCH (1956).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

ARGUMENTO: Leonardo Martín.

GUIÓN: Luis García Berlanga, Leonardo Martín, Ennio Flaiano y Florentino Soria.

FOTOGRAFÍA: Francisco Sempere.

DECORADOS: Ramón Calatayud, contruidos por Francisco Próspero

MÚSICA: Francesco Angelo Lavagnino y Guido Guerrini.

MONTAJE: Pepita Orduña.

AYUDANTE DIRECCIÓN: Leonardo Martín.

VESTUARIO: Peris Hnos.

PRODUCCIÓN: Águila Films y Film Constellazione.

DURACIÓN: 93 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Edmund Gwen (Jorge), Franco Fabrizi ("Langosta"), Valentina Cortese (La maestra), Juan Calvo (Matías), José Luis Ozores (El torero), José Isbert (Don Ramón), María Vicó (María), Francisco Bernal (Crescencio), Mario Barritúa (Juan), Pedro Beltrán (Fermín), Lolo García (Felipe), Nicolás Perchicot (Andrés), Manuel Guitián (Don Leonardo), Isa Ferreiro (Carmen), Manuel Alexandre (pintor), Félix Fernández (el cura).

Los jueves milagro (1957) parte de la supuesta aparición de la Virgen en Les Coves de Vinromà (Castellón)⁵⁸⁵. Al hilo de la citada noticia, que conmovió a la sociedad Valenciana, Berlanga, junto con su amigo José Luis Cuerda elaboraron el guión. Cuenta la historia de un balneario, sin prácticamente clientela, situado en el pueblo de Fontecilla. Los propietarios, en un intento por levantar el negocio, inventaran una aparición de San Dimas en su establecimiento. Los cómplices de la *aparición* hacen su agosto con la venta de velas, imágenes y todo tipo de parafernalia milagrera, hasta que *el propio* San Dimas, aparece para avergonzar a los farsantes.

La película, junto a *Novio a la vista*, fue uno de los mayores fracasos de Berlanga. Únicamente aguantó diez días en pantalla; la mayor parte de la crítica se lanzó contra ella (pese a ser clasificada como “Primera Categoría A”, obtener un premio al mejor argumento del Círculo de Escritores Cinematográficos, otro en el Festival de Cine Católico de Valladolid, y ser presentada en el Festival de Bruselas de 1958), creándose en torno a ella evidentes

⁵⁸⁵ *La idea surge porque por esos años, en Valencia, se produce uno de esos «milagros» que, de vez en cuando llegan a la prensa. En un pueblecito, Cuevas de Vinromá, una vieja o una niña dicen que se les ha aparecido la Virgen. La noticia se extiende por toda la región valenciana, y llegan a concentrarse en Vinromá hasta cincuenta mil personas, esperando la aparición de la Virgen. Naturalmente la Virgen no apareció, y aquello se fue extinguiendo poco a poco. Mientras duró, salían autocares de Valencia, y en uno de esos viajes fue mi familia, parte de mi familia, la parte beata, mis tías, mi cuñada, que contaba haber visto unas lucecitas, y a mí me divertía mucho todo lo que decían.*

Comencé a pensar en Fátima, en Lourdes, en la explotación comercial de las apariciones y los milagros, y apliqué el mecanismo de mi guión El gran Festival, donde, en un pueblo, se inventaban un festival de cine para recuperar el turismo. En este caso, los prebostes de un pueblo con balneario, al que ya no va nadie, se inventan toda la parafernalia de un milagro para atraer de nuevo a turistas y veraneantes. Algunos, como José María García Escudero, escribieron que había hecho una película religiosa, la primera película religiosa válida que se hacía en España. Nunca fue ésa mi intención. Yo era indiferente a la religión, y ni quise hacer una película religiosa ni quise atacar a la religión en plan de energúmeno del laicismo. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Op. cit. p. 70.

contradicciones. Si en principio se tuvo que cambiar el final para poder pasar la censura⁵⁸⁶, -contando con la asesoría de un sacerdote impuesto por la productora⁵⁸⁷- José María García Escudero, Director General de Cinematografía, consideró la cinta como *la primera película religiosa válida que se hacía en España*⁵⁸⁸, lo que la convirtió en objetivo de la crítica de la intelectualidad de izquierdas⁵⁸⁹.

La música, de Franco Ferrara, el gran colaborador de Nino Rota, propone sonoridades que nos aproximan a la comedia norteamericana de los años cincuenta, como puede comprobarse en el bloque genérico inicial de los títulos de crédito. Pese a esto, dichos bloques, tan alejados del mundo sonoro de la filmografía berlanguiana, se entremezclan con sonoridades populares de banda,

⁵⁸⁶ (...) *En mi versión, San Dimas dejaba su ficha policíaca. Dijeron que un santo no podía tener una ficha policíaca, y lo que termina dejando, como Clark Gable, es una foto dedicada.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 73).

Según Gómez Rufo, en un principio, san Dimas dejaba su ficha policial. La productora obligó a cambiar el final, y ante la negativa de Berlanga, se contrató a Jorge Grau para que rodara el final definitivo. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria.* Op. cit. p. 278.

⁵⁸⁷ (...) *Yo, que tenía mis miedos por la censura, pensaba que lo ortodoxo sería, y así lo escribí, que el falso milagro acabara mal, o sea, que como unos señores se habían inventado un milagro por intereses comerciales, sin ser santos ni ser Dios, el milagro tenía que fallar. Pero resulta que no, resulta que ellos querían que San Dimas apareciera de verdad. Total que, al final, no sabemos, ni yo mismo lo sé, si ese señor que aparece es un santo o un pícaro.*

Cuando la productora me propone al padre Garau, que además era censor, para modificar el guión, yo creía que este buen señor se limitaría a hablar conmigo, a hacerme por escrito algunas indicaciones. Pero me encuentro con que se escribe un guión de doscientas páginas, en el que San Dimas hace esto y hace lo otro. Entonces yo, indignado, exigí que este señor figurara como guionista en los títulos de crédito, pero él se negó y, aunque yo llegué a consultar con un abogado, no hubo manera. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga.* Op.cit., p. 72.

⁵⁸⁸ Idem, p. 70.

⁵⁸⁹ (...) *Ésta es mi película más atacada por las izquierdas. Creyeron que, efectivamente, era una película católica. Los jueves milagro fue el momento de mayor desprestigio de mi cine entre la progresía.* Idem, p. 74.

que tanto utilizará el propio Asíns Arbó, éstas sí propias del mundo sonoro de Berlanga, como la escena en la que todo el pueblo acude a la aparición de San Dimas, que finalmente no se produce. La música aparece tanto en bloques diegéticos-realistas como incidentales, sobre todo en pequeños bloques, muchos de ellos tópicamente humorísticos según la escena, que adoptan una función estructural.

La música compuesta por el maestro de Palermo, supone una experiencia en la filmografía de Berlanga que, si bien muestra la buena factura y la calidad del músico italiano, no consigue aportar elementos de novedosos o trascendentes, siendo la música del gran director, compositor y profesor, un elemento más de este proyecto que, realmente, y por las circunstancias anteriormente descritas, nunca pudo ser lo que sus creadores idearon.

LOS JUEVES MILAGRO (1957)

DIRECCIÓN Y ARGUMENTO: Luis García Berlanga.

GUIÓN: Luis García Berlanga y José Luis Colina.

FOTOGRAFÍA: Francisco Sempere.

DECORADOS: Enrique Alarcón, construidos Tomás Fernández.

MÚSICA: Franco Ferrara.

MONTAJE: Pepita Orduña.

AYUDANTE DIRECCIÓN: José Puyol.

VESTUARIO: Peris Hnos.

PRODUCCIÓN: Ariel Films-Domiziana-Continentale Films.

DURACIÓN: 90 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Richard Basehart (Martino), José Isbert (Don José), Paolo Stoppa (Don Salvador), Juan Calvo (Don Antonio), Alberto Romea (Don Ramón), Guadalupe Muñoz Sampedro (Doña Paquita), Félix Fernández (D. Evaristo), Manuel Alexandre (Mauro), José Luis López Vázquez (el cura), Manuel de Juan (Don Manuel), Nicolás Perichot (don Eugenio), Mariano Ozores (Don Arturo), María Gámez (Doña Rosaura), Julia Delgado Caro (Doña Eva).

Las tres siguientes películas⁵⁹⁰, **Plácido** (1961), **La muerte y el leñador** (sketch de **Las cuatro verdades**, 1962), y **El verdugo** (1963), tras uno de sus famosos silencios⁵⁹¹, suponen el objeto principal del presente trabajo. A los dos artistas valencianos, el cineasta y el músico, se les unirá un tercer personaje decisivo: Rafael Azcona⁵⁹². Tal será su importancia, que incluso ha supuesto

⁵⁹⁰ Estas películas son tratadas pormenorizadamente en los apartados IV.4., IV.5. y IV.6. respectivamente.

⁵⁹¹ (...) *El trabajo en el cine es una cosa muy complicada, no está en la mano y en la voluntad de uno el poder empalmar una película tras otra. No es que pretenda dar ahora la imagen de un hombre laborioso, pero lo cierto es que en esos baches que citáis me dediqué a escribir guiones, que luego no se hicieron (...)*. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Idem, p. 78.

Este paréntesis de silencio corresponde con su venta de acciones de Uninci (junio de 1960), y con el reposicionamiento respecto a Muñoz Suay y Bardem.

⁵⁹² *Rafael Azcona es evidentemente el hombre más importante de mi vida. Incluso si hay algún atisbo, no de homosexualidad, pero si de la presión a la que puede llegar una relación entre los hombres, yo diría que salvo algún amigo de la adolescencia, por el cual sentí también ese sentimiento, con Rafael siento eso que se llama amistad*. Palabras de L. García Berlanga en “Rafael Azcona”, capítulo dedicado al guionista en GÓMEZ RUFO, A.: *Contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 179.

Como incluye Bernardo Sánchez en su libro sobre Rafael Azcona (SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., p. 144), citando a Juan Cobo (enviado a la Mostra de Venecia por *Film Ideal*, que escribe el artículo “Venecia XXIV. El festival de la dictadura” –*Film Ideal*, nº 15, -septiembre de 1963-): (...) *La controversia sobre el acoplamiento de mundos García Berlanga/Azcona se reitera en cada encuentro con los críticos y tampoco se elude en el coloquio sobre El verdugo que sostiene Film Ideal con el realizador en abril de 1964, dos mes después del estreno en Madrid. Mientras que para Sebastián de Erice «el encuentro con Azcona y las personas que pueden influirle opinando sobre su obra le han perjudicado» y dice ver en El verdugo «a Azcona, a unas ciertas intenciones, una pobreza de imaginación», es el propio García Berlanga el que señala directamente a Azcona como razón última de las mejoras de su cine, entre ellas el perfeccionamiento estilístico, la densidad crítica y el afloramiento de una visión personal más oscura de la declarada hasta ese momento, más sincera...*

De todas formas, creo que ese mejoramiento hay que achacado a su verdadero autor, que es Azcona, por lo bien construidos que me da ahora los guiones, y no me refiero ya a su aportación creadora únicamente, sino, digamos, al corte profesional que hay en esos guiones, a la manera en que están hechos, que facilitan mucho un cine mejor elaborado por mí. La desnudez, la eliminación de todo aquel barroquismo mediterráneo se debe a Azcona. A mi sensibilidad óptica, a mi natural tendencia a resbalar por la superficie de las cosas, como en tiempos de Novio a la vista (1953), que tanto os gusta a algunos, se ha

un punto de inflexión en la clasificación de la obra de Berlanga, señalándose *dos grandes períodos o etapas: la anterior a su colaboración con Azcona y la posterior a ella*⁵⁹³.

Oriundo de La Rioja, es un autor cuya obra⁵⁹⁴ ha pasado de *puntillas* a lo largo de la historia de la literatura del siglo XX. No ha sucedido lo mismo con su trabajo como guionista cinematográfico, el cual ha sido ampliamente reconocido⁵⁹⁵.

Azcona había colaborado de forma indirecta en uno de sus primeros guiones, el del medimetro *Se vende un tranvía* (1958), programa perteneciente a la serie *Los pícaros* que debieran producir los Estudios Moro de Madrid, bajo la dirección de Juan Esterlich y la

añadido ahora, gracias a Azcona, una profundidad que antes no existía en mi cine. Entonces sí que eran problemas a flor de piel, como sucedía con el pesimismo de aquella película, el problema de la madurez de la mujer, el enfrentamiento entre el padre y el hijo. Allí también había este enfrentamiento del hombre contra la sociedad, como en todas mis películas, pero no había nada más que esto; el desvalimiento, la desnudez en que se queda la ingenuidad, la parte pura del hombre. ¿Por qué he abandonado yo todo eso? Pues no sé: ha habido una serie de circunstancias en las que se une la propia madurez que nos da el tiempo que hace acentuar ese pesimismo, que se hace más áspero, más cerrado. Sobre todo no había entonces en mí esta creencia en que no existen soluciones a las cosas (...).

⁵⁹³ Cita de Román Gubern, en el libro de Francisco Perales (PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit., p. 56).

⁵⁹⁴ De entre su amplia obra literaria destacan las novelas *Amor, sangre y dólares* (1954), *La hora del corazón* (1954), *Vida del repelente niño Vicente* (1955), *Los muertos no se tocan, nene* (1956), *Cuando el toro se llama Felipe* (1956), *El pisito. Novela de amor e inquilinato* (1957), *Chistes del repelente niño Vicente* (1957), *La hora del corazón* (1957), *Siempre amanece* (1957), *Los ilusos* (1958), *La vida espera* (1958), *Pobre, paralítico y muerto* (1960), *Los europeos* (1960), *Memorias de un señor bajito* (1960); así como una abundante obra lírica, numerosos artículos y guiones cinematográficos (ver SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., pp. 477-482, o AA.VV.: Rafael Azcona. Con perdón (Cabezón, L.A., coord. Op. cit.).

⁵⁹⁵ Sirva como referente bibliográfico sobre la figura de Azcona la obra de Bernardo Sánchez *Rafael Azcona: hablar el guión* (Op. cit), en la que aparece una completa referencia bibliográfica. Destacable también resulta el capítulo "Rafael Azcona" dedicado en el libro de A. Gómez Rufo (GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 179-184), así como la entrevista sobre Azcona aparecida en *¿Bienvenido, Mister Berlanga?* (CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Op. cit., p. 1993), o el libro dedicado a su figura, coordinado por Luis Alberto Cabezón (AA.VV.: *Rafael Azcona, con perdón*. Op. cit.).

supervisión del propio Berlanga. La obra fue vetada⁵⁹⁶.

Tras ***El verdugo***, Berlanga abre uno de sus famosos silencios⁵⁹⁷, lo que determinará que no encontremos ninguna producción hasta un contrato con Suevia Films, que le llevará a rodar en Argentina ***La boutique*** (1967).

La película cuenta la historia de un triunfador en los negocios, Ricardo (Rodolfo Beban), que se comporta como un *playboy*, dedicando todo su esfuerzo real a las carreras de coches y a sus *conquistas*. Ante la falta de descendencia, su suegra urde un plan para atraer su atención: inventar una grave enfermedad que irá

⁵⁹⁶ El mediodiámetro, como cita Bernardo Sánchez (...) *no fue divulgado públicamente hasta su proyección en noviembre de 1980, en el marco del Homenaje-Simposium que le dedicó a Luis García Berlanga la I Mostra de Cinema del Mediterrani i Països de Llengües Romàniques de València. (...) Ha disfrutado de contadas proyecciones posteriores, como la que tuvo lugar en 1995, en el ciclo “El bazar de las sorpresas” programado por la 43ª edición del Festival de San Sebastián y la de 30 de mayo de 2005 en el Cine Estudio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, como preámbulo a la sesión organizada por la Academia de Cine “Diálogos de Cine”, que tuvo como protagonistas a Luis García Berlanga y Santiago Segura. SÁNCHEZ, B.: Rafael Azcona: hablar el guión. Op. cit., p. 333.*

Cfr. PÉREZ PERUCHA, J.: “Se vende un tranvía. Un desconocido trabajo de Berlanga”, en *Contracampo*, nº 24, 1981.

La música de este mediodiámetro corrió a cargo de José Pagán y Antonio Ramírez Ángel. En este proyecto encontramos muchos de los nombres que irán apareciendo a lo largo de la filmografía berlanguiana: Francisco Sempere (fotografía), Rogelio Cobos (montaje), Juan Julio Baena (producción); y un largo elenco de actores: Pedro Beltrán, Xan das Bolas, Luis Ciges, Antonio García Quijada, Chus Lampreave, José Luis López Vázquez, Jesús Martín Heredia, María Luisa Ponte, o el mismo Luis García Berlanga.

⁵⁹⁷ (...) *Cuando intento recordar los tiempos que siguieron a mi incursión en las coproducciones de aquellos años, sólo veo un vacío dramático. Por más que busque en mis papeles, en mis biografías –y no digamos en mi memoria–, no encuentro nada. ¿Quiere esto decir que no hice absolutamente nada durante casi cinco años? Tal posibilidad me seduce, pero, desgraciadamente, se que es imposible. Cuatro años sabáticos me habrían sentado de perlas, me habrían rejuvenecido y llenado de vigor. Tampoco, como un émulo de Jesucristo, me retiré al desierto para dedicarme a la oración y prepararme los acontecimientos que se avecinaban. Por eliminación, concluyo que, simplemente, mi vida fue como un erial personal, tanto en lo privado como en lo profesional. ¿Ningún productor de cine se interesó por mí?; ¿Nadie me pidió escribir un guión o dirigir una película? Está claro que no, porque tendría el guión o la película, pero ese erial volvió a enriquecerme la soledad. FRANCO, J.: Bienvenido Mister Cagada. Op. cit., p. 129.*

postrando a Carmen (Sonia Bruno) lentamente hasta su muerte, como medio para recuperar a su yerno. Ricardo, afligido, dedicará ahora toda su atención a su esposa, mientras ésta aprovechará la nueva actitud para cumplir todos sus sueños: comprarse caros abrigos, abrir una *boutique*, operarse los pechos... Esto llevará a Ricardo a graves aprietos económicos (recurriendo al pago de las letras que ya obsesionara a los personajes en *Plácido*). Mientras Ricardo vuelve a las andadas, y corteja a la empleada, Carmen mantiene una relación afectiva con el decorador de su *boutique*. Cuando dichas relaciones *extraconyugales* quedan al descubierto, así como la falsa enfermedad, Ricardo planeará asesinar a su esposa, en cuyo intento morirá él, quedando ella como la pobre y libre viuda... la cual, *ante la mirada complaciente de su madre, se dispone a cazar a otro hombre*⁵⁹⁸.

La película era una coproducción hispano-argentina, lo que determinó que su rodaje fuera realizado en el país sudamericano, cuando estaba pensada para hacerse en España⁵⁹⁹. No se pudo contar con los actores en los que se había pensado en principio (José Luis López Vázquez y Laly Soldevilla), trabajando finalmente con actores argentinos. Ni el título pudo ajustarse a los gustos de guionistas y director (habían pensado *La víctima* –por el hombre-, o *Las pirañas* –por las mujeres-). La idea de *La boutique* fue impuesta por el propio productor Cesáreo González. Todo esto, unido a los

⁵⁹⁸ Cita del propio Berlanga, la cual continúa: *Ese final me gusta mucho. Viene a decir que el nuevo marido lleva la muerte dentro de él.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 109.

⁵⁹⁹ *Otro ejemplo de lo mal que les suele sentar a las películas escritas para cine nacional, sea el que sea, hacerlas en coproducción: el proceso que se sigue para conseguirlo es una serie de concesiones, algunas insensatas.* Testimonios de Rafael Azcona en SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión.* Op. cit., p. 365.

condicionantes del rodaje hizo que el resultado fuese totalmente fallido⁶⁰⁰, pese al excelente guión del que se partía:

...yo siempre he salvado la historia y el guión. La historia me parece importante, y el guión es uno de nuestros trabajos más coherentes. Azcona y yo estábamos muy de acuerdo con lo que escribíamos. Lo que pasa es que la película fue rodada en unas condiciones inhumanas de producción⁶⁰¹.

La música fue encargada a Astor Piazzola⁶⁰², si bien no llegó a convencer al propio Berlanga: *se limitó a remedar a los italianos, pero ni siquiera en un bloque consiguió superar a los Rusticelli o a los Savina de las comedietas de Franchi e Ingrassia⁶⁰³*. Dicha música se presenta sin una importancia real en la película, ni a nivel expresivo ni estructural, quedando relegada a distintos momentos ambientales, con carácter básicamente diegético. El compositor utilizará para dicha ambientación ritmos sudamericanos (bossa-nova a cargo de flauta, guitarra, percusiones y bajo), con claros acentos

⁶⁰⁰ *El resultado fue una película gris, llena de bobadas, que no era ni buena, ni mala ni regular. En España, además, hubo que doblarla de nuevo para que todos aquellos porteños hablaran con acento de Valladolid, como era norma en la España de aquel tiempo. Creo que Cesáreo González ni siquiera la vio. La voz cantante de la productora la llevó Marciano de la Fuente, que se iba convirtiendo en un pro-hombre del cine español. Él había empezado en la profesión organizando las veladas de cine al general Franco en El Pardo. Subió tanto y tan deprisa que si Marciano no llega a convertirse en caudillo y Franco en el programador de las sesiones fue simplemente porque el tirano murió antes (...)* Testimonios de L. García Berlanga. FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Op. cit., pp. 140-141.

⁶⁰¹ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., pp. 105-106.

⁶⁰² *Empecé a enamorarme de Buenos Aires y, al cabo de un mes, me sentía como en casa, no sólo por la belleza de la ciudad, que había calado profundamente en mí, sino por el encanto de sus gentes, y la belleza y apertura de espíritu de sus mujeres. Soy negado para la música, pero hasta eso me parecía bien. Me refiero a la música popular. En aquel tiempo, el número uno era Astor Piazzola, que había renovado con brillantez el viejo tango. No fue difícil conseguir que él hiciera la música de la película.* Testimonios de L. García Berlanga. Ídem, pp. 137-138.

⁶⁰³ FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Op. cit., pp. 140-141.

argentinos (como sugiere el timbre del bandoneón), que contrastará de forma no excesivamente afortunada con la ambientación de la película, marcadamente europeísta. Debemos resaltar el bloque genérico inicial, con un carácter más experimental, reutilizado en la escena del frustrado asesinato.

La película se estrenó en el cine Amaya de Madrid el 27 de junio de 1968, y permaneció en cartel 20 días, concretamente hasta el 16 de julio. El film pasó con la más completa indiferencia de público y crítica.

LA BOUTIQUE (1967).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

ARGUMENTO Y GUIÓN: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

FOTOGRAFÍA: Américo Hoss, en Eastmancolor.

DECORADOS: Gori Muñoz.

MÚSICA: Astor Piazzolla.

MONTAJE: José Luis Matesanz y Jorge Gárate.

PRODUCCIÓN: Suevia Films-C. González y Argentina Sono Films.

PRODUCTOR: Cesáreo González.

DURACIÓN: 88 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Sonia Bruno (Carmen), Rodolfo Beban (Ricardo), Ana María Campoy (Ala), Osvaldo Miranda, Lautaro Murúa (el amigo), Marilina Ross (la empleada).

En su siguiente película para Suevia Films y Cesáreo González⁶⁰⁴, *¡Vivan los novios!* (1969), Berlanga pudo contar con la presencia de sus actores talismán, José Luis López Vázquez y Laly Soldevilla, pese a la negativa inicial de la productora⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ *Al fichar por tres años con Cesáreo González me propuse entrar de lleno en el cine consumista, en los esquemas más digeribles por el público. En contra de lo que podía estar pensando Cesáreo, que quería establecer un contrato con un director de prestigio -ya había finalizado su contrato con Bardem-, yo intento integrarme en la política general de la casa, aunque conserve restos de mi pedantismo anterior.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 116.

⁶⁰⁵ *Yo me salí con la mía, y luego algunos me lo han estado reprochando.* Ibidem.

La película narra las desventuras de un típico *españolito*, natural de Burgos (J. L. López Vázquez) que va con su madre a Sitges para casarse allí con una *tradicional* catalana (Laly Soldevilla). La noche le lleva, en el desenfreno de la despedida de soltero, a tener un ligerísimo *affaire*, que a nada conduce, con una atractiva extranjera. Paralelamente, durante esa noche, su madre se ahoga en la piscina de plástico en la que su hijo la ha dejado para que combata los calores estivales. Al regreso de la *juerga*, anticipando los problemas que el fallecimiento de su madre van a generar en su inminente boda, decide, con la ayuda de su futuro cuñado, esconder el cadáver y ocultar el deceso hasta después de la ceremonia. Así lo hacen y, poco después, arrojan el cadáver al mar, donde un pescador lo descubre al alcanzarla con un arpón. El entierro de la madre, dos días después de la boda, se convierte en un cortejo luctuoso que va adaptando la forma de una inmensa araña que a todos devora, mientras López Vázquez huye corriendo tras la extranjera.

La película nuevamente no satisfizo a nadie, ni al productor, ni al responsable de producción, Marciano de la Fuente –con el que Berlanga tuvo numerosos problemas–, ni a los propios creadores⁶⁰⁶.

Estrenada en Madrid (cines Torre de Madrid y Luchana) el 20 de abril de 1970, fue presentada al Festival de Cannes en sustitución de una película prohibida de Carlos Saura (*El jardín de las delicias*), lo que supuso entender la película como un producto oficial del régimen. Esta circunstancia creó recelos añadidos hacia la película

⁶⁰⁶ Como declarara el propio Berlanga, *algo debió fallar, porque nosotros intentamos hacer una película muy comercial, y no lo fue en absoluto*. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 118.

en el propio mundo del cine⁶⁰⁷ –pese, paradójicamente, a los problemas con la censura que a su vez la película había sufrido-.

La película supuso la única colaboración de Berlanga con el músico Antonio Pérez Olea, *único compositor español que aúna formación musical (Conservatorio de Madrid) y cinematográfica (Escuela Oficial de Cine y Centro Sperimentale de Roma)*⁶⁰⁸. Éste, reutilizando determinados rasgos de la producción de Asíns Arbó, planteó dos grandes mundos sonoros: el de los *españolitos*, representado en un *pasodoble-marcha* de claro carácter irónico-satírico, en el que recuerda los efectos humorísticos ya empleados por nuestro compositor; y el de los extranjeros, representados por diversas piezas en ritmos de twist, aires que representaban la *modernidad*. Estos dos mundos se superponen como queda evidenciado en el bloque genérico inicial de los títulos de crédito.

La música, como en toda la filmografía de Berlanga, tiene un carácter básicamente diegético, aunque en esta película se aprecian diversos efectos de cortina sonora no utilizados con anterioridad, así como momentos incidentales, que escapan a la justificación visual del origen del sonido.

⁶⁰⁷ Fue una historia muy desagradable. Cesáreo González se agarró a la prohibición de la película de Saura y metió la mía de una manera muy rara. Yo no tuve nada que ver en todo ese tinglado, por el cual tuve un incidente con Elías Querejeta, que me acusó de haber manipulado las cosas para ir a Cannes. Ibid, pp. 118-119.

⁶⁰⁸ COLÓN PERALES, C., INFANTE DEL ROSAL, F. y LOMBARDO ORTEGA, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Op. cit., pp. 91 y 95.

¡VIVAN LOS NOVIOS! (1969).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

GUIÓN: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

FOTOGRAFÍA: Aurelio G. Larraya, en Eastmancolor.

DECORADOS: Antonio Cortés.

MÚSICA: Antonio Pérez Olea.

MONTAJE: José Luis Matesanz.

AYUDANTE DIRECCIÓN: Carlos Aured.

PRODUCCIÓN: Suevia Films.

PRODUCTOR: Cesáreo González.

DURACIÓN: 85 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: José Luis López Vázquez (Leonardo), Laly Soldevilla (Lola), José María Parda (Cepito), Manuel Alexandre (Andrés), Teresa Gisbert (Doña Trini), Patricia Fellner (la pintora), Javier Vivó (Calonge), Luis Ciges (el cura).

El estreno de *¡Vivan los novios!* supone el comienzo de otro largo *silencio*. Los fracasos comerciales de sus últimas películas, y la finalización de los contratos con Cesáreo Fernández supusieron una etapa de inestabilidad creativa. A lo largo de este período, José María Gutiérrez le puso en contacto con el productor francés asociado a la Paramount, Christian Ferri, interesado en producir en el ámbito del cine español. Tras conocerse, Berlanga le propuso dos historias: *Mi querida mamá en el día de su santo*, y *Tamaño natural*. Problemas de la primera con la censura –presentada como *La*

demolición-, y la existencia de un rodaje con temática similar (*No es bueno que el hombre esté solo*, de Pedro Olea, con Carmen Sevilla y José Luis López Vázquez), determinaron que se decidiesen por la segunda.

Tamaño natural (1973) fue concebida como una coproducción franco-italo-española. Debido a su temática fue prohibida en España, y distribuida en Gran Bretaña únicamente en el circuito pornográfico, con lo que se creó una visión distorsionada de la obra. La película puede ser entendida como una reflexión sobre la soledad⁶⁰⁹ en la *sociedad del bienestar*⁶¹⁰.

Tamaño natural cuenta la historia de un dentista que, cansado de su mujer, se compra una muñeca de tamaño natural⁶¹¹ y se recluye con ella en una casa. La mujer, para recuperar a su marido, intenta imitar a la muñeca con

⁶⁰⁹ *Tamaño natural es una historia perversa. Es la historia de una muñeca..., miento, es la historia de un hombre que vive con una muñeca. Es un hombre desengañado de la vida que comparte su soledad, decidida por él, con una muñeca maravillosa que se ha comprado. Es su única compañera, su único amigo. A medida que avanza la acción, la mente de este hombre, cada vez más interesado por la muñeca, va perdiendo lucidez, va viviendo más para ella, hasta suplantar al cien por cien a su mujer.* FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Op. cit., p. 159.

⁶¹⁰ La película parte de la vida real del pintor, escultor y fotógrafo Molinier, el cual construía muñecas de tamaño natural con su semen y otros materiales. *Es (Pierre Molinier) quien me ha inspirado el filme.* *Tamaño natural es precisamente un homenaje íntegro a ese pintor.* El pintor escribió una carta a Berlanga horas antes de suicidarse en la que decía: *la muñeca, en lo que me concierne, es la copia pasiva de lo que yo desearía ser.* De la edición del guión por Sedmay, citado en SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión.* Op. cit., p. 384). La influencia de Molinier viene igualmente recogida en FERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 125.

⁶¹¹ *En principio la película nace con la única intención de ser vendible, rentable, porque es buena idea contar la historia de un señor que se “enrolla” con una muñeca, pero luego, a la vista de los resultados, hay para mí tres lecturas posibles: a) La muñeca es únicamente un objeto que no incomoda y que puede proporcionar placer sexual; b) La muñeca es la única nostalgia de ese mundo que abandona el protagonista, y que éste se lleva para su ejercicio de soledad, pero el objeto nostálgico (la mujer) acaba convirtiéndose en virus; c) La muñeca es la mujer ideal, sin que tenga nada que ver la soledad anterior. Yo creo que estas interpretaciones pueden ser válidas, aunque también sean contrapuestas. Pero así, cada uno puede escoger la que más le guste.* Testimonio de Berlanga, en GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria.* Op. cit., p. 368.

*maquillajes y vestuario, pero evidentemente no lo consigue, a pesar de los esfuerzos que la madre del dentista hace por ayudarla. Él (Michel Piccoli) entra en crisis por la insatisfacción y la angustia que le produce su inocente compañera de plástico y, junto a ella, se arroja con el coche a las aguas del Sena. Al cabo de unos segundos, la muñeca sale a flote, mientras un hombre, desde un puente cercano, contempla la supervivencia de la muñeca*⁶¹².

Los cuantiosos gastos en la producción –la fabricación de la muñeca, además de no satisfacer a nadie, costó mas de ocho millones de pesetas, con lo que, *bromeaban* los productores, se podía haber contratado a la mismísima Brigitte Bardot⁶¹³- y las dificultades con el equipo internacional hicieron muy difícil la realización de la película.

La música corrió a cargo de Maurice Jarre. La música del afamado compositor francés supone un hito dentro de la filmografía berlanguiana, aportando unas características poco frecuentes en la misma. Jarre plantea para la película una música en torno a un *leit motiv* asociado al personaje de la muñeca, caracterizado por sonoridades jazzísticas. Los timbres de saxos, flauta y órgano eléctrico son los elegidos para materializar el tema. El bloque, utilizado de forma no diegética, refuerza el sentido erótico de la muñeca, sobre la cual proyecta sus deseos de todo tipo Michel (Michel Piccoli). Un bloque igualmente jazzístico sirve de *encuadre* a la película, apareciendo éste en los títulos de crédito iniciales y finales. Entre el leit motiv principal, se insertan una serie de

⁶¹² Idem, p. 366.

⁶¹³ *Costó un dineral hacerla perfecta. Tanto que el presidente de la Paramount, productora de la película, al conocer su coste, nos dijo:*

-Por ese precio, hubiera preferido a Brigitte Bardot, y tenerla quieta todo el rodaje. Pero yo no. La Bardot habría sido una muñeca de Dior y yo quería que la nuestra fuera de carne virtual (...). FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Op. cit., p. 159. La anécdota viene igualmente recogida en FERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 125.

momentos diegéticos-realistas, con claro sentido empático, que sirven para reforzar ambientalmente determinadas situaciones: la interpretación pianística a cuatro manos de Michel y su madre; la marcha nupcial de la supuesta boda entre la muñeca y el doctor; el tema de influencias orientales que ambienta el momento del *hara-kiri* de la muñeca, o la saeta de la procesión a la que es sometida la muñeca por los trabajadores inmigrantes, previa al momento orgiástico.

La música, nuevamente no fue del gusto del director:

Con Maurice Jarre estuve hablando en París y, luego en Hollywood, y no entendió la película en absoluto, y compuso unos temas que no le pegaban nada. Jarre creyó, desde un principio, que Tamaño natural era una película romántica. Por último, hizo un producto contra su tripa. Si al menos hubiera hecho una partitura romántica a su gusto, aunque la película no fuera romántica, quizá hubiera quedado mejor⁶¹⁴.

La película se estrenó en España con cuatro años de retraso, un 6 de enero de 1978, pasando totalmente inadvertida hasta por los nacientes movimientos feministas españoles.

⁶¹⁴ Idem, p. 75.

TAMAÑO NATURAL (1973).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

ARGUMENTO Y GUIÓN: Rafael Azcona y Luis García Berlanga.

DIÁLOGOS FRANCESES: Jean Claude Carrière.

FOTOGRAFÍA: Alain Derobe.

DECORADOS: Sigfrido Burman.

MAQUILLAJE: Alfredo Tiberi.

MÚSICA: Maurice Jarre.

MONTAJE: Françoise Bonnot.

AYUDANTES DIRECCIÓN: José María Gutiérrez y Umberto Angelucci.

PRODUCCIÓN: Jet Films, S. A. (España), Uranus Prod. (Francia) y Verona Films (Italia).

PRODUCTORES EJECUTIVOS: Alfredo Matas y Christian Ferry.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Juan Esterlich, José Manuel Herrero y Henri Jaquillard.

DURACIÓN: 100 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Michel Piccoli (Michel), Rada Rassimow (Isabelle), Amparo Soler Leal (Directora Boutique), Queta Claver (María Luisa), Manuel Alexandre (José Luis), Valentine Tessier (Madre Michel), Julieta Serrano (Nicole), Agustín González (Español pequeño), María Luisa Ponte (Madre española), Jean Claude Bercq (Jacques), Michel Auimont (Henry), Jenny Astruc (Janine), Luciente Hamon (Juliette).

La primera película realizada tras la muerte de Franco, **La**

escopeta nacional (1977) supuso, al fin, un gran éxito de público, lo que propició el nacimiento de “la trilogía de la familia Leguineche”, junto con *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982)⁶¹⁵. La película muestra una situación política muy concreta: la de las luchas de poder tras la muerte del dictador, en clave de sátira⁶¹⁶.

La película narra la intentona de un industrial catalán, fabricante de porteros automáticos para inmuebles (José Sazatornil, Saza), de que se apruebe una norma legal según la cual todas las casas que se construyan, tengan que llevar el portero automático que sólo él fabrica. Para ello, pagará una cacería⁶¹⁷ en Madrid, con el objetivo de que sus invitados (ministros, asesores,...) apoyen sus *prevaricantes* intenciones. La cacería se desarrolla en la finca de un marqués (Luis Escobar), que vive con su hijo (J. L. López Vázquez) y la tuerta mujer de éste (Amparo Soler Leal). El industrial es repetidamente humillado y tomado a broma, pero él no cejará en su intento. Cuando finalmente cree conseguir su objetivo, un cambio de

⁶¹⁵ *En 1978, con La escopeta nacional, inicié el periodo más creativo de mi vida en el cine.* FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Op. cit., p. 173.

⁶¹⁶ *Creo que en esas tres películas emergen ciertos problemas que el franquismo había pretendido borrar del mapa, como si unos problemas ancestrales de sentimientos, reivindicaciones y de injusticias pudieran ser eliminados de un plumazo: el problema de las regiones, de las lenguas, de las diferentes mentalidades... Son problemas que han sido esenciales desde que España existe y antes incluso de que fuera un solo país. No he pretendido hacer historia, ni mucho menos convertir unas películas que son simple entretenimiento en una bandera o en una monserga sociológica de supuesta seriedad. Cuento fábulas y si estas fábulas contienen algo interesante, mejor; si dejan algún rastro en la cabeza de los espectadores, mejor.* Idem, p. 176.

⁶¹⁷ *La idea de La escopeta nacional le surgió a Berlanga cuando se enteró de que, en una cacería, Fraga le había disparado por equivocación una perdigonada en el culo a la hija de Franco. (...) La idea le gustó mucho y, como llevaba algunos años sin hacer cine, y las finanzas familiares empezaban a resquebrajarse, propuso a Alfredo Matas su producción, que éste aceptó inmediatamente. Se puso manos a la obra con Azcona, y en muy poco tiempo dirigió esta película cuyo guión, rodaje y producción se hicieron de golpe, con unas escasas pausas necesarias para resolver los problemas de localización que se presentaron.* GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*, Op. cit., p. 381.

ministros inesperado le obligará a volverse por donde ha venido, sin poder conseguir su negocio, y sin la fortuna que, además, le ha costado la cacería.

La película contó con el asesoramiento de Francis Franco, nieto del *Generalísimo*, con quien contactó a través de Jimmy Jiménez Arnau, el cual estaba relacionado con socios que organizaban cacerías. Según el propio Berlanga, paradójicamente, la ayuda de Francis fue muy importante, en una película en la que el franquismo, lógicamente, no salía bien parado⁶¹⁸.

La película, según el propio director, supone una evolución en su lenguaje cinematográfico:

(...) estoy en una fase de mi trabajo en la que creo que el código de señales entre el film y el espectador debe simplificarse al máximo, hacerse más elemental, más primario, más dentro de lo que tópicamente es un espectáculo. Los personajes deben ser más lineales, más facilones, más arquetípicos... Y hacer con todo ello algo realmente divertido, semejante a las revistas del Martín o La Latina. Éste es el tipo de trabajo que yo querría hacer ahora⁶¹⁹.

Paradójicamente, en la trilogía no hay música: ésta no volverá a la filmografía de Berlanga hasta la nueva colaboración con Miguel Asíns Arbó en *La vaquilla* (1985), de la que nos ocuparemos detalladamente en el apartado IV.7.

⁶¹⁸ Idem, pp. 379-380.

Es verdad que se refleja, más que en otras películas mías, un momento de la historia de España: el de la crisis ministerial y la transición de Falange al Opus. CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido Mister Berlanga!* Op. cit., p. 138.

⁶¹⁹ “Declaraciones del director de *La escopeta nacional*”, en *La Mirada*, nº 4, 1978. Tomadas de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

LA ESCOPETA NACIONAL (1977).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

ARGUMENTO Y GUIÓN: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

FOTOGRAFÍA: Carlos Suárez.

DECORACIÓN: Rafael Palmero.

MONTAJE: José Luis Matesanz.

SONIDO: José Nogueira

PRODUCCIÓN: Incine.

PRODUCTOR: Alfredo Matas.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN: Marisol Carnicero.

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Miguel Ángel Gil.

DURACIÓN: 100 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: José Sazatornil (Jaime Canivell), Mónica Randall (Mercé), José Luis López Vázquez (Luis José), Amparo Soler Leal (Chus), Antonio Ferrandis (Álvaro), Bárbara Rey (Vera del Bosque), Andrés Mejuto (De Prada), Conchita Montes (Soledad), Luis Escobar (el marqués), Rosanna Yanni (Libertad Iris), Laly Soldevila (Laura), Luis Ciges (Segundo), Agustín González (el padre Calvo), Fernando Hilbeck, Félix Rotaeta, Chus Lampreave, Luis Politti, Mimí Muñoz, Pedro del Río.

Patrimonio nacional (1980), segunda de la trilogía de la familia Leguineche narra su regreso a Madrid: el marqués, su hijo, su nuera y el servicio se trasladan a su antiguo palacio de Linares⁶²⁰,

⁶²⁰ La localización fue uno de los problemas de la película. (...) *El palacio de Linares era, por aquel entonces, propiedad de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Pero a pesar de las insistentes peticiones realizadas al mas alto nivel –Macelino Oreja y Ricardo de la Cierva, que entonces eran ministros de Asuntos Exteriores y de Cultura,*

tras la restauración monárquica, para, *como auténtica aristocracia que son, recuperar todo su poder de la corte y sentarse a la diestra del rey*. Allí vive una condesa, esposa del marqués (Mari Sampere),

*(...) que no quiere saber nada de los recién llegados, típicos “trepas” que presumen de su exilio franquista en el interior. Por supuesto, el fracaso de tan rancio abolengo está garantizado. Al final, la familia del marqués, sin porvenir ni fortuna, convierte el palacio en un museo visitable por los turistas, en el que se puede contemplar incluso a un marqués auténtico tendido en su cama durante el horario de visitas, con objeto de que los turistas japoneses puedan fotografiarlo a cambio del pago del correspondiente billete. El arco dramático berlanguiano se cumple, otra vez, a la perfección.*⁶²¹

La película se estrenó el 30 de marzo de 1981 en Madrid (en los cines Carlton, Real Cinema y Candilejas), repitiendo el éxito de *La escopeta nacional*.

PATRIMONIO NACIONAL (1980).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga

ARGUMENTO Y GUIÓN: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

SONIDO: José Nogueira.

FOTOGRAFÍA: Carlos Suárez.

DECORADOS: Román Arango.

MONTAJE: José Luis Matesanz.

PRODUCCIÓN: Incine y Art Films.

respectivamente, procuraron la cesión- no se consiguió ablandar la postura de la Confederación, y sólo tras la intermediación de Javier Tusell, que era director general de Patrimonio y Bellas Artes, la empresa bancaria cedió el permiso a cambio de una ristra de seguros que garantizaban la integridad del inmueble. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit. p. 384. Los datos aparecen igualmente en la obra de HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, J.: *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*, p. 143.

⁶²¹ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 383-384.

PRODUCTOR: Alfredo Matas.

DURACIÓN: 112 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Luis Escobar (El marqués de Leguineche), José Luis López Vázquez (Luis José), Amparo Soler Leal (Chus), Luis Ciges (Segundo), José Luis de Vilallonga (Álvaro), Siliane Stella (Solange), Mari Sampere (La condesa), Agustín González (Padre Calvo), José Ruiz Lifante (Goyo), Alfredo Mayo (Nacho).

Prácticamente el mismo equipo propuso el tercer largometraje de la trilogía⁶²², **Nacional III** (1982). En esta ocasión, la familia del

⁶²² *¿Continuar la saga de los condes de Leguineche? Posibilidades hay muchas y a mí me apetece la idea de la saga. De hecho, hemos comprometido una próxima película con Matas, pero no se nos ocurre una idea concreta, aunque se habló de convertir al personaje duque interpreta Ciges en policía nacional y retratar así la vida cotidiana de un policía de la democracia. Otra sugerencia que se discutió más en broma que en serio es trasladar al conde a París, donde viviría de chulear al mayordomo, que trabajarían exhibiendo sus atributos, como esos cubanos que triunfan por el pene* (L. García Berlanga en Bel Carrasco, "Berlanga, ante el estreno de Patrimonio Nacional", El País/"Artes", 28-3-1981, p. 7. Citado en SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., p. 410). Sobre la continuación de la serie encontramos las siguientes declaraciones de Berlanga:

-(...) Matas quería terminar la saga. Somos Rafael y yo los que nos divertíamos construyendo una saga que nos permitiese hacer un fresco de la España contemporánea.

La cuarta entrega era ¡Viva Rusia!, y estaba también escrita para Luis Escobar. Giraba en torno a las restauraciones monárquicas en la Europa del Este. A Luis Escobar, que estaba arruinado ya y viviendo en la casa de los guardeses de la primera finca, se le plantaban en casa de repente unos parientes... y ya os acordáis de lo que en Patrimonio Nacional decía Leguineche, cuando discutía con el de Hacienda: «Por emparentados, hasta con la reina de Inglaterra». Lógicamente, la muerte de Escobar hizo imposible la realización.

-¿Sobre todo por eso?

-Yo, desde el primer momento, cuando me llama Andrés Vicente Gómez, no sé la razón de su contrato. Estoy seguro de que mi cine, en general, no le gusta. Conmigo se portó estupendamente porque, aunque no se hizo la película, me abonó mi trabajo hasta donde ya decidimos que se interrumpía el proyecto. Pero notaba que torcía la cara cuando veía lo que yo quería hacer. Él prefería que yo dirigiera Las edades de Lulú, lo que yo le proponía no le gustaba.

-¿Cuáles fueron las verdaderas razones para que no se rodara?

-Fundamentalmente, la muerte de Luis Escobar. Pero llegamos a escribir una versión que arrancaba con el entierro de Luis, una escena que a mí me divertía mucho rodar: cuando van a meterlo en el mismo nicho que su mujer, José Luis López Vázquez gritaba: «¡No, no,

marqués de Leguineche se traslada a un piso de su propiedad tras vender su palacio.

(...) Entonces muere el padre de la nuera, la tuerta (Amparo Soler Leal), y toda la familia se traslada a Extremadura para vender la finca que la nuera ha heredado. Pero como han ganado los socialistas, y la familia no se fía, deciden reunir todos sus dineros y evadirlos a Francia, donde un pariente golfo (Vilallonga) les garantiza conseguir inversiones de la máxima rentabilidad. La fuga de divisas la realizan aprovechando una excursión a Lourdes, con un José Luis López Vázquez escayolado de pies a cabeza que lleva el dinero dentro de la escayola. Todo va bien hasta que llegan a Francia, día aciago en el que, casualmente, gana las elecciones Mitterrand. El marqués, desolado, se queda vencido en un banco callejero de Biarritz, mientras que el reto de la familia prosigue viaje a Miami.⁶²³

La película fue estrenada el 6 de diciembre de 1982 en Madrid (cines Real Cinema, Carlton y Proyecciones), teniendo una buena aceptación por parte del público.

NACIONAL III (1982).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

ARGUMENTO Y GUIÓN: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

FOTOGRAFÍA: Carlos Suárez.

DECORADOS: Román Arango.

adosados, no! ¡Nichos adosados no, que se llevaban muy mal!». Esta versión la escribí ya con mi hijo Jorge porque Azcona no quiso tomar parte en esa reforma. En definitiva, aunque Andrés Vicente Gómez presentó el proyecto al Ministerio cuando era Director General Juan Miguel Lamet, debió de omitir algún requisito sobre su solvencia para acometer el proyecto. Y aunque el guión tuvo unas calificaciones muy buenas, no le concedieron la ayuda correspondiente. Pero sospecho que al productor nuestro tipo de comedia no le gustaba, y la omisión de un trámite burocrático importante le daba la excusa de decir que a ¡Viva Rusia! no le concedían la subvención.

De una entrevista realizada por Juan Cobos, J. L. Garci, Antonio Giménez-Rico, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce, en Madrid los días 21, 22 y 23 de febrero de 1996, titulada *Perversiones de un soñador*. Tomada de www.cervantesvirtual.com.

⁶²³ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit. pp. 383-384.

MONTAJE: José Luis Matesanz.

PRODUCCIÓN: Kaktus, Incine, Jet Films.

PRODUCTORES: Alfredo Matas y Helena Matas.

DURACIÓN: 110 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: José Luis López Vázquez (Luis José), Luis Escobar (El marqués de Leguineche), Amparo Soler Leal (Chus), Agustín González (Padre Calvo), Luis Ciges (Segundo), Chus Lampreave, Ángel Álvarez, José Luis de Vilallonga.

El viejo proyecto por fin pudo realizarse, y la siguiente película, **La vaquilla** (1984), supuso un nuevo éxito de crítica y público. Director y guionista recuperaron a Miguel Asíns Arbó para el proyecto, el cual viene ampliamente descrito en el apartado IV.6.

Tras el éxito de **La vaquilla**, Berlanga inicia la que será su última película escrita con Rafael Azcona, **Moros y Cristianos** (1987). La película fue propuesta por los productores Tusell y Olaizola⁶²⁴. Como declarara el director,

*(...) para mí sigue la misma línea de Vivan los novios: intentar una película comercial, aunque naturalmente -incluso en las más comerciales- uno trata de satirizar, de meterse con algo. En Moros y cristianos me quise meter con las campañas de imagen, con todo eso de que acaben forjándose una personalidad que terminas por no ser tú. Lo que me hubiera gustado era el final de que ellos se han transformado en unos modelos que, ellos mismos, determinan que no son ellos mismos y ya son un híbrido total...*⁶²⁵

⁶²⁴ (...) *Sí he vuelto a mi tierra para hacer una película con productores de la zona, cuyas cabezas visibles eran Antonio Ferrandis, el actor maravilloso, y los productores Tusell y Olaizola, que eran hombres de cine. Dije de entrada que sí, porque me parecía que trabajar con una gente joven que, en principio, no debía estar contaminada por la polución del cine era una posibilidad interesante. Lo que decidimos hacer fue Moros y Cristianos.* FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Op. cit., p. 237.

⁶²⁵ De la entrevista "Perversiones de un soñador", realizada por Juan Cobos, J. L. Garci,

La película narra la lucha de una tradicional familia turrонера alicantina, propietaria de la firma *Planchadell y Calabuig*, que, al borde de la ruina, y en un agónico intento de supervivencia, deciden realizar una fuerte apuesta publicitaria, tratando de introducirse en un moderno mundo de *marketing* y mercadotecnia, que evidentemente les supera. Pese a la oposición del patriarca (Fernando Fernán-Gómez), los hijos se trasladan a Madrid, para participar en una feria alimentaria, donde, con la ayuda de un asesor de imagen (J.L. López Vázquez), pretenderán ofrecer a las Infantas, que supuestamente inaugurarán la feria, muestras de sus productos, para salir en el Telediario y así promocionarse en toda España⁶²⁶. Toda la estrategia se verá truncada por la mala gestión del citado agente comercial. Tras múltiples intentos de publicitarse en televisión y cualquier medio que les permita promocionarse, optan por la publicidad gráfica, haciendo un cartel con el que *inundar España*. Tal será la sensación que producirá al patriarca de la marca el resultado de la campaña, que acabará costándole la vida.

Para la música se eligieron grabaciones, las cuales se concentran en cuatro momentos muy definidos: una sevillana que se produce en una clase de flamenco; una marcha de moros en Jijona que se verá a través de una grabación de televisión; la música en la entrega de los premios Musas de España; y nuevamente una marcha mora que acompañará finalmente el funeral del patriarca.

Antonio Giménez-Rico, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce, en Madrid los días 21, 22 y 23 de febrero de 1996. Tomada de www.cervantesvirtual.com.

⁶²⁶ De nuevo la sociedad jerarquizada, la burocracia y la corrupción como sistema de ascenso social, se plasman como una constante en el cine de Berlanga, que nos acompaña desde sus primeras producciones. No obstante, el sistema siempre relega al *aspirante* al fracaso, a la resignación como principal herramienta de su progreso.

Siempre son músicas dietéticas, empáticas y ambientales, que se insertan en una película en la que lo musical tiene una insignificante relevancia.

La película, que no consiguió ni la altura artística, ni el éxito de público ni de crítica de su predecesora, fue presentada en el Festival de cine de Valladolid, donde pasó prácticamente inadvertida. Fue nominada a diversos premios Goya: al mejor guión, a la mejor interpretación masculina de reparto (Agustín González), y a la mejor interpretación femenina de reparto (Verónica Forqué), aunque no consiguió ninguno de los mencionados premios.

Estrenada en Madrid el 28 de octubre de 1987, permaneció en cartel hasta el 22 de diciembre del mismo año.

MOROS Y CRISTIANOS (1987).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

GUIÓN: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

FOTOGRAFÍA: Domingo Solano.

MÚSICA: grabaciones.

MONTAJE: José Luis Matesanz.

PRODUCCIÓN: Félix Tusell.

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: José Luis Olaizola M.

DURACIÓN: 113 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Fernando Fernán Gómez (Fernando), Luis Escobar (Fray Nuño), Agustín González (Agustín), Andrés Pajares (Marcial), Pedro Ruiz (Pepe), Rosa María Sardá (Cuqui), José Luis López Vázquez (López), Chus Lampreave (Antonia), María Luisa Ponte (Marcela del Piamonte), Antonio Resines (Olivares), Verónica

Forqué (Monique), Luis Ciges (Sr. Roperero).

Tras un nuevo período de inactividad, en lo que a la dirección se refiere, vuelve al trabajo sin la colaboración, tras más de treinta años de Rafael Azcona. El guión será ahora escrito en colaboración de su hijo Jorge, con el condicionante, por parte de la productora, de que se rodara en un solo escenario. Éste fue la Cárcel Modelo de Valencia.

En ***Todos a la cárcel*** (1993), con una clara inspiración en la trilogía de la familia Leguineche, Berlanga cambia la cacería por la cárcel: el nuevo lugar en el que hacer negocios. Aprovechando una “jornada de solidaridad con los presos”,

(...) allí aparecerá un industrial (Saza) que pretende cobrar unas deudas de la Administración porque es informado de que a la fiesta acudirá el ministro del ramo y su subsecretario (Rellán). Ni que decir tiene que, fiel al arco berlanguiano, no solo acabará en la cárcel sino que aceptará esa situación con una frase que es toda una declaración pública de Berlanga, la expresión de su más íntimo deseo: “¿Sabéis lo que os digo? Que se vaya todo al carajo. La empresa, la familia, y el país entero. ¡Y la cartera! ¡Que os den morcillas!” Entremedias, una trama de espionajes, mafiosos italianos y presiones de la CIA y la Santa Sede enredan un poco más la película que se desarrolla en el interior de una cárcel en la que los presos de toda la vida conviven con financieros, políticos, y dirigentes sociales en general.⁶²⁷

La película contó con la música de Bernardo Fuster y Luis Mendo quienes, fieles a la naturaleza popular y coral de la película, compusieron la rumba *Todos a la cárcel* (compuesta junto con Villegas, e interpretada por *Merenguito* y su grupo flamenco, tal como aparece en los títulos de crédito finales), utilizada en los

⁶²⁷ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 400.

créditos iniciales y finales. El resto de la música, sin ninguna relevancia, se limita a bloques diegéticos-realistas que van salpicando las desventuras de Artemio Bermejo (de *Saneamientos Bermejo*), y del resto de desdichados personajes: la música de charanga, tan valenciana y berlanguiana (*La manta al coll*), la canción protesta, una *jótica* popular o *El tractor amarillo* (canción de éxito en esos años, compuesta por Javier Díaz e interpretada por el grupo Zapato Veloz) forman una heterogénea sucesión sonora que acompaña al collage humano que muestra la película, con unos personajes estereotipados, y unos actores que nos van recordando el resto de la filmografía de Berlanga.

Si bien no tuvo una excesivamente cálida acogida de público y crítica, obtuvo diversos premios Goya: a la dirección, a mejor película, al mejor sonido; así como dos nominaciones más: al mejor guión original y a la mejor dirección de producción. Igualmente fue premiada por la Asociación de Directores y por la Asociación de Críticos⁶²⁸.

Todos a la cárcel se estrenó en Madrid el 22 de diciembre de 1993 en los cines Callao, Carlos III y Roxy A⁶²⁹.

¡TODOS A LA CARCEL! (1993).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

GUIÓN: Luis García Berlanga y Jorge Berlanga.

DIRECTOR ARTÍSTICO: Rafael Palmero.

⁶²⁸ Según Antonio Gómez Rufo, una confusión en las condiciones exigidas por parte del Ministerio de Cultura no le otorgó la “especial calidad” que reconoce a algunas películas y de paso subvenciona al cine español. *Idem*, p. 401.

⁶²⁹ Permaneció en pantalla hasta el 20 de enero de 2004 en los dos últimos, y hasta el 10 de febrero en la primera sala. PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit., p. 323.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Mayo.

MÚSICA: Bernardo Fuster y Luis Mendo.

MONTAJE: M^a. Elena Sáinz de Rozas.

PRODUCCIÓN: Sogetel, S. A., Central de Producciones, S. L., y Arteafilms.

PRODUCTOR ASOCIADO: Rafael Díaz-Salgado.

PRODUCTORES EJECUTIVOS: José Luis Olaizola M., Fernando de Garcillán y Pepe Ferrándiz.

DURACIÓN: 92 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: José Sazatornil "Saza" (Artemio Bermejo), José Sacristán (Quintanilla), Agustín González (el director de la prisión), Antonio Gamero, José Luis López Vázquez (Padre Rebollo), Antonio Resines (Mariano), Luis Ciges (Ludo), Juan Luis Galiardo (Muñagorri), Guillermo Montesinos (Pajarito), Amparo Soler Leal (Elvira), Marta Fernández-Muro (Matilde), Manuel Alexandre (Modesto), Mónica Randall (Sonsoles), Rafael Alonso (el falangista), Chus Lampreave (Chus), Torrebruno (Tornicelli), Miguel Rellán (Perales).

Por encargo de Jordi García Candau (Director General de RTVE) García Berlanga inició la que era su primera serie para televisión: **Blasco Ibáñez**⁶³⁰ (1993-1996). El director inició un proyecto que le interesó sobremanera por la naturaleza personal e

⁶³⁰ Cfr. PALACIO, M. e IBÁÑEZ, J.C.: "Berlanga y la quiebra del canon en la ficción histórica televisiva", en AA.VV. (Castro De Paz, J.L. y Pérez Perucha, J., directores): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense, Festival de cine Independiente de Ourense, 2005, pp. 129-140.

ideológica del protagonista⁶³¹, pero finalmente cuestiones

⁶³¹ Sirva como testimonio el siguiente discurso, pronunciado por Luis García Berlanga, en el Congreso de los Diputados el 28 de abril de 1999 –tres años después de concluir la serie-, con motivo de la presentación del libro *¡Diputado Blasco Ibáñez! Memorias Parlamentarias*, de Federico Utrera.

He de confesar que tenía cierta emoción al acudir hoy aquí -yo, que tan poco dado soy al sentimentalismo- porque pensaba que en este acto de presentación iba a poder hablar en un recinto donde mi abuelo, con Sagasta, y mi padre, con Martínez Barrios, terminando el ciclo de los políticos García Berlanga hasta la Guerra Civil, habían desarrollado su labor de senadores o diputados en todas las elecciones (lo cual me hace pensar que ambos serían algo así como "caciques", aunque yo el caciquismo también lo defiendo, desde cierto punto de vista, claro).

Resulta curioso que mi abuelo, Fidel García Berlanga, aun siendo un hombre liberal y lo que hoy podríamos llamar "de izquierdas", estuvo siempre enfrentado con Blasco Ibáñez, supongo (aunque no puedo afirmarlo con rotundidad) que porque éste era, más que nada, "municipalista". Y de ahí precisamente deriva uno de los aspectos por los que más admiro al escritor: porque cuando los blasquistas pudieron acceder al ayuntamiento de Valencia la ciudad experimentó un gran progreso en todos los órdenes. También recuerdo que mi padre nos contaba que cuando él intervino en la sublevación contra el general Primo de Rivera conocida como la "Sanjuanada", mi padre y sus seguidores estaban esperando que llegara a Valencia el manuscrito del famoso "Manifiesto Blasco", que debía arribar por puerto, escondido en los toneles de un barco. Y recuerdo que mi padre, que no medía a Blasco con la admiración y la grandeza con que yo lo hago, solía decir: "Blasco cree que va a ser presidente de la República, pero de eso ni hablar". De ahí que en la película mía sobre Blasco Ibáñez, que es una aproximación a su biografía con ciertos elementos y personajes inventados, creara una escena en la que Unamuno y Alba (si bien tampoco puedo asegurar que fueran ellos realmente) van a pedirle a Blasco Ibáñez que redactase ese manuscrito para preparar la sublevación; y yo manifestaba ahí su desaliento a partir del momento en que él se da cuenta de que no va a poder convertirse en presidente de la República.

Lo cierto es que con Blasco tengo bastantes aproximaciones: yo también soy oriundo por parte de madre de Teruel y tengo además su misma inclinación hacia el erotismo vivido, aunque él desde luego lo vivió mucho más que yo, realmente. Precisamente éste ha sido uno de los aspectos por los que más se ha atacado mi película, hasta llegar casi a ser agredido físicamente, porque hay familias que sacralizan a sus antecesores de tal forma que no hay manera de acercarlo a su propia vida real, de hacerlo de carne y hueso, y yo lo que pretendía era crear una biografía, una aproximación casi como si hubiera cogido a Blasco del brazo y nos hubiésemos ido juntos de copas y de putas. Y aun así pienso -y esto lo digo admirativamente- que hasta me quedé corto. Lo que sí les puedo asegurar es que yo creo haber hecho más por Blasco con mi película y mis series de televisión que la propia familia del escritor y algunos de los blasquistas de mi provincia, que siguen adorándolo y arrodillándose todos los días ante él como ante un altar, siendo precisamente un hombre tan poco amigo de lo religioso como el propio escritor era.

Quiero manifestar que Blasco ha sido para mí, más que un mito, una especie de antecesor mío familiar. Era un hombre que se entregaba absolutamente y que se enfrentaba con el máximo de sus fuerzas a todo lo que le pudiese parecer injusto. Por encima de todo, Blasco era un hombre apasionado, le movía la pasión por todas las cosas que tenía al alcance de

presupuestarias no permitieron una realización acorde al proyecto. La serie, que debía contar con tres capítulos, se vio reducida a dos⁶³². El estreno de la serie originó distintas reacciones: desde quien resaltó la imagen transmitida de Blasco Ibáñez y el estilo de Berlanga⁶³³, quienes pusieron en duda la imagen transmitida del

la mano. (...)

⁶³² La serie fue estrenada en Televisión Española el 25 de marzo de 1998, con una cierta polémica, como recoge Francisco Chacón en el periódico *El mundo* (25-II-1998)

MADRID.- El estreno de la serie Blasco Ibáñez (la novela de su vida) nace con polémica. TVE-1 emite hoy, uno detrás de otro, los dos episodios de 90 minutos que integran este recorrido por la vida del escritor valenciano.

(...)

Ana Obregón declaró ayer a este periódico sentirse «indignada» por el hecho de que TVE «emita sin promoción previa una serie tan prestigiosa, dirigida por una personalidad como García Berlanga y que ha costado 700 millones de pesetas a los españoles porque es para una televisión pública».

Es una canallada tirar a la basura de esta forma y de un día para otro una serie como ésta, cuando han sido capaces de promocionar Urgencias desde un mes antes. No entiendo por qué ponen los dos capítulos juntos», agregó la presentadora y actriz.

Luis García Berlanga ha señalado que aceptó dirigir la serie sobre la vida del escritor valenciano porque le interesan especialmente «sus fulgurantes éxitos literarios, los pirotécnicos y multitudinarios homenajes populares, los viajes iniciáticos, la enorme extensión de amistades célebres, su pretensión a la presidencia de la República y, sobre todo, su fidelidad a la tierra que le lanzó a la aventura transatlántica de fundar una nueva Valencia». Según confiesa el director de largometrajes como Bienvenido Mister Marshall o La escopeta nacional, le fascina «triste y tiernamente la entrega a un amor que le hizo desertar de todas sus batallas, desarbolando esa parte de guapeza levantina, de arrogancia entre huertana y árabe que le caracterizaban, un amor que le entregó, cautivo del deseo, vulnerable, a la dulce sumisión de los salones cosmopolitas e inútiles». La serie sobre el Zola español, que cuenta con Hans Burmann como director de fotografía, responde a una coproducción de Televisión Española y Canal 9 realizada por Central de Producciones Audiovisuales y Altea Films.

Blasco Ibáñez (la novela de su vida) llega a los espectadores españoles después de un recorrido por varias citas internacionales, en las que ha cosechado una excelente acogida. Así, fue presentada el pasado mes de octubre en el Mercado de Programas de Televisión MIPCOM'97 de Cannes y, ya en enero de este año, en el Festival Internacional de Producciones Audiovisuales de Biarritz. También ha sido uno de los títulos vendidos recientemente a Latinoamérica.

⁶³³ (...) *Un proyecto que en principio suena a magno, queda naturalmente empujado por la televisión, y más en las condiciones en que se ha dado. Berlanga, aquí, ha luchado contra muchas cosas: olvido injusto de Blasco (otros naturalistas muy inferiores están en revival), exhibición en la tele estatal con un Gobierno de derechas, falta de medios, aunque hayan sobrado los millones, que una cosa es compatible con la otra. Si Blasco está*

genial escritor⁶³⁴, a quienes se opusieron frontalmente al proyecto⁶³⁵.

Para la música, el director solicitó a Miguel Asíns Arbó, si bien por testimonio directo de su viuda, el compositor, debido a la enfermedad que ya le aquejaba, no pudo asumir el proyecto, aunque sí pudo fue asesorar a los músicos que finalmente sonorizaron la serie: Bernardo Fuster y Luis Merlo.

BLASCO IBÁÑEZ (1996).

Película para TV.

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga.

GUIÓN: L. García Berlanga y A. Gómez Rufo (Jorge Berlanga revisó el guión)

MÚSICA: Bernardo Fuster y Luis Merlo.

olvidado, el reto de Berlanga -como se dice ahora- era hacer un personaje de película, atractivo, con un fantasma. Y lo ha conseguido incluso con exceso. Esa aceleración triunfal y voluntariosa que fue la vida de Blasco, se transmite a la película, entre otras cosas porque Berlanga siempre ha sido un director dinámico, siempre ha entendido el cine como los primitivos de este arte, o sea los clásicos: un acelerón que se le mete a la vida, porque la vida es de ritmo demasiado lento para el cine. Fragmento del artículo “Blasco Ibáñez”, firmado por Francisco Umbral y publicado en el periódico *El Mundo* (27 de febrero de 1998).

⁶³⁴ (...) *Es una buena muestra la reciente serie televisiva rodada por Berlanga sobre su vida, que proyecta una imagen de escritor internacional de best sellers, advenedizo y hortera, autosatisfecho, histrión, declamatorio, oportunista, sobre el conjunto de su trayectoria. Coincide curiosamente Berlanga con la imagen que suministraron los escritores del 98, especialmente Baroja.* OLEZA, J.: “Vicente Blasco Ibáñez”, en *Novelistas españoles del siglo XX*. Boletín informativo de la fundación Juan March, N° 323. Octubre 2002, p. 11.

⁶³⁵ (...) *Eso [el film de Luis García Berlanga] fue un bodrio. De pensar que la Generalitat Valenciana les dio 500 millones de pesetas...a él y al productor. No sé cómo las instituciones valencianas son tan tontas. Lo arrastró todo por el barro. García Berlanga es muy especial. Lo logró a medias, con unos pésimos actores. Y no dio más de sí. Todos contentos y repagats.* Declaraciones de José Luis León Roca en el periódico *Levante*, en una entrevista realizada por R. Ventura Melià, publicada el 29 de septiembre de 2002.

PRODUCCIÓN: Televisión Española y Canal 9

PRODUCTORES EJECUTIVOS: Central de Producciones Audiovisuales y Altea Films (José L. Olaizola, Pepe Ferrándiz y Rafael Díaz-Salgado).

SONIDO: Ricardo Steinberg.

DURACIÓN: 180 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ramón Langa (Blasco Ibáñez), Ana Obregón (Elena Ortúzar Chita), Emma Penella (que interpreta a la escritora gallega Emilia Pardo Bazán), Merçe Pons (María), Mario Pardo (Félix Azzati), Carlos Iglesias (Sorolla) y Francisco Vila (Miguel Senent).

París-Tombuctú (1999) es la última película de García Berlanga⁶³⁶.

(...) La idea surge cuando ruedo con Michel Piccoli en París Tamaño natural (...), que debe ser para el setenta y tres, y entonces se me ocurre una idea que se la cuento a Michel, le gusta muchísimo y planeamos rodarla cuando pudiésemos, pero lo de siempre, diversas circunstancias, sobre todo teniendo en cuenta que él es francés y yo español, y que no estamos en una comunión diaria profesional, pues la ha ido demorando hasta que hace aproximadamente un año volví a pensar cuando se me propuso hacer una última película... porque yo estoy retirándome desde La vaquilla... La vaquilla yo digo siempre que es mi última película... parezco los toreros, que dicen que se retiran y luego vuelven... (...) le llamo por teléfono, se vuelve a entusiasmar, decimos vamos a delante y a partir de ahí lo que pasa es que yo inicio el proceso muy dramático que hay entre tener lo que se supone que es una buena idea, y tener luego un buen guión... el maestro

⁶³⁶ *Mi película París-Tombuctú tuvo una crítica extraña. Esperaba verdaderos exabruptos de los más “comprometidos” y la verdad es que no inmutó a nadie. Por una vez, todos coincidieron en que no estaba mal, que era entretenida, pero nadie se la tomó en serio; creo que ni siquiera la vieron. Tuve la sensación de que fue la primera película de un director desconocido. Nadie dijo, como esperaba “Película atrevida, golfa, descarada...” estoy convencido de que lo es. No debería extrañarme esta reacción indiferente, porque estos hombres, los críticos, hablan más bien de la “intención social” de los autores, del “valor” de los intérpretes; en fin, hablan de casi todo menos de la película. FRANCO, J.: Bienvenido Mister Cagada. Op. cit., p. 283.*

*Fernán-Gómez siempre me decía a mí que una buena idea no garantiza una buena película... yo he llegado a la conclusión que una buena idea garantiza una mala película, casi... lo digo por la cantidad de guiones que hemos trabajado: este que estamos rodando es el séptimo y aún no estoy yo muy contento del todo...*⁶³⁷

La película cuenta la historia de una huida, la del hombre de sí mismo y de lo que le rodea⁶³⁸:

*Un hombre pierde cualquier razón para seguir viviendo, incluso la potencia sexual, y como no se atreve a levantarse la tapa de los sesos huye en bicicleta a Tombuctú para acabar sus días en soledad, lejos del trabajo, la familia y la sociedad. Un accidente leve lo detiene en un pueblo español y esa nueva sociedad lo atrapa con las mismas armas e idénticas carencias*⁶³⁹.

La película recurre a los personajes⁶⁴⁰, situaciones⁶⁴¹,

⁶³⁷ Declaraciones del propio Berlanga tomada del vídeo producido por TVE: *Así se hizo París-Tombuctú* (Carlos Amán, 1999).

⁶³⁸ *Mi idea, y en la película es lo que quería reflejar,... todo el mundo queremos huir, pero tampoco nunca llegamos a ese destino que puede ser, cuando uno no tiene coraje, el suicidarse, puede ser ese destino en el que siempre la sociedad tiene tiempo para poder volverte a tenderte las trampas que te retienen, que es el caso de esta película: un simple forúnculo que le hace pararse en un pueblo hace que ya este personaje quede retenido allí y que haya otro que coja el relevo, pero que todos los espectadores sabrán que tampoco llegará, que nadie llega nunca a ese final, a ese suicidio virtual (...)* Declaraciones del propio Berlanga tomada del vídeo producido por TVE: *Así se hizo París-Tombuctú* (Carlos Amán, 1999).

⁶³⁹ GÓMEZ RUFO, A.: *Confidencias de un cineasta*. Op. cit. p. 107. Co-guionista de la película. Como declara el director en el mismo *make in off*, respecto a la película, (...) *en un principio también pensé hacerme una especie de autohomenaje, pero un autohomenaje extraño porque a mí me gusta, en todas mis películas miserabilizar todo, todos los personajes, pero incluso miserabilizarme a mí mismo si puedo, entonces quería hacer un autohomenaje un poco cruel hacia mí mismo, pero que a lo largo de la película saliesen personajes de todas mis películas... esa fue una de las primeras ideas que tuve... quedan unos pequeños restos de ello en la película todavía... luego pensé que ese autohomenaje se transformase en una especie de busque usted a Wally, eso que hay ahora... hacer un reto a los cinéfilos a los cuales respeto pero no admiro, y ver si adivinaban en qué momento había cosas que estuviesen relacionadas con películas mías, pero difíciles de encontrar (...)*.

⁶⁴⁰ Como el caso del pintor de *Calabuch* (1956), Manuel Alexandre, quien cuarenta y tres años después sigue mostrando su misma obsesión al pintar carteles: las eses.

⁶⁴¹ Como las que protagonizan los diversos sacerdotes, guardias civiles, funcionarios o militares que aparecen en sus películas.

lugares⁶⁴² y tópicos⁶⁴³ que surcan su filmografía.

La música, a cargo de Luis Mendo y Bernardo Fuster parte, como bloque principal, de la canción de ambos músicos *A ninguna parte*, interpretada por Manolo Tena. Cuenta también con diversas piezas no originales, como *Cambalache*, de E. Santos Descepolo y Juan Ortiz de Mendivil e Ibarra, interpretada por Luis Eduardo Aute, o números *quasi de revista*, como *Los loritos* (L. Mendo y B.Fuster), interpretada por Javier Gurruchaga, Concha Velasco y Amparo Soler Leal. Por su trabajo en esta película, Juan Diego obtuvo el premio Goya al mejor actor masculino de reparto.

En esta película podemos destacar la mayor presencia de músicas incidentales (máxime si la comparamos con las realizadas por Asíns Arbó para Berlanga, que analizaremos posteriormente), alternándose las mismas con músicas populares con función ambiental, diegético-realistas.

PARÍS-TOMBUCTÚ (1999).

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga

GUIÓN: Luis García Berlanga, Jorge Berlanga, Antonio Gómez Rufo y Javier G. Amezúa.

FOTOGRAFÍA: Hans Burmann.

MÚSICA: Fernando Fuster y Luis Mendo.

MONTAJE: Iván Aledo.

⁶⁴² Como su recurrencia a lo mediterráneo, a las fiestas y músicas populares, a la vida en la calle...

⁶⁴³ Como los objetos sexuales, y en general, su particular concepción del sexo; las grandes *broncas* multitudinarias, los absurdos basados en la más cotidiana realidad...

PRODUCCIÓN: José Luis Olaizola, Rafael Díaz-Salgado, Jordi García-Candau y José Fenández.

DURACIÓN: 107 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Michel Piccoli (Michel), Concha Velasco (Trini), Amparo Soler Leal (Encarna), Juan Diego (Boronat), Javier Gurruchaga (Gaby), Santiago Segura (Cura).

IV.2. Metodología analítica

Las peculiaridades del lenguaje musical, y su particularidad semántica y connotativa, han hecho que la música se haya relacionado con el resto de *lenguajes* desde los albores del tiempo. Música como lenguaje de la expresividad, como forma de entender la naturaleza, como forma de comunicarse con los dioses, como manera de llegar al *ethos*, como forma de expresar lo inefable... La historia de la estética musical es un constante ejemplo de la complejidad y riqueza de la potencialidad expresiva de la música.

La relación de la imagen y la música no podía escapar a esta compleja relación. Ha sido un campo de estudio y, en ocasiones, divagación constante a lo largo de la historiografía del arte y de la estética⁶⁴⁴.

El binomio sonido-imagen, en un sentido más amplio al de música-imagen, ha sido estudiado y analizado, en el mundo cinematográfico, en múltiples ocasiones, si bien de forma que, llegados a este momento, constituye un cuerpo crítico heterogéneo y aún con multitud de interrogantes por resolver. Uno de los mayores problemas se plantea a la hora de pretender verbalizar los recursos de relación entre los dos lenguajes, y particularmente las sensaciones o efectos que dicha relación puede generar entre diferentes públicos (sobre todo si pensamos en una película como un producto comercial u objeto artístico que se presenta a públicos

⁶⁴⁴ Sirvan como ejemplo escritos como el apartado “LIX. Historia”, del capítulo 12 del volumen II (Las formas) de la obra de Jean Mitry *Estética y psicología del cine* (Madrid, Siglo XXI, 2002); “De Aristóteles a Al Jonson”, capítulo primero de la *Historia y Teoría de la Música en el Cine* (AA.VV., Sevilla, Alfar, 1997), o las “Razones históricas” expuestas por José Nieto en su obra *Música para la imagen. La influencia secreta* (Madrid, SGAE, 1996).

de distintas sensibilidades, conciencia socio-económica, opción política, nivel cultural, o simplemente distinto momento cronológico).

El cine recrea o *inventa* realidades⁶⁴⁵. Es obvio, -aunque en ocasiones no seamos plenamente conscientes-, que dichas realidades, e incluso los recuerdos, no solo son visuales, sino un conjunto de sensaciones de la más diversa índole. Es por ello que el cine ha intentado utilizar todos los recursos que la técnica le ha permitido, y desde la progresiva incorporación de *lo sonoro* al cine, se ha mostrado como uno de los principales recursos para dicha recreación⁶⁴⁶.

Esa realidad sonora, o *banda sonora*, está integrada por voces, ruidos, silencios y música -original o no-, incorporando indudablemente un *valor añadido* a la imagen. Dicho *valor añadido* podemos entenderlo como

*(...) el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen*⁶⁴⁷.

⁶⁴⁵ Realidades que no tienen porqué responder a una realidad física concreta, sino que pueden responder a realidades idealizadas o mundos particulares.

(...) la paradoja del cine es que debe expresar la idea abstracta a través de la representación concreta de la realidad. Ahí está su fuerza y también su peligro. La pantalla se limita a mostrar, provocando en el inconsciente una sensación de realidad objetiva. Que ese poder de sugestión no sea utilizado con fines de propaganda o manipulación ideológica, es responsabilidad de todo creador con una exigencia íntima hacia la libertad del espíritu humano. GARCÍA BERLANGA, L.: “El cine, sueño inexplicable”. Madrid, Real Academia de Bellas Artes San Fernando, 1989, p. 11.

⁶⁴⁶ *El film sonoro debía de conceder un carácter de “realidad” más sensible al contenido cinematográfico.* MITRY, J.: *Estética y psicología del cine. Vol. II: Las formas.* Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 136.

⁶⁴⁷ CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona, Paidós, 1998, p. 16.

La música forma parte de esa *realidad sonora* a la que nos referimos de una forma genérica, aportando, además del sentido básicamente realista de voces, ruidos y silencios -aunque estos tres elementos puedan aportar infinidad de elementos comunicativos-, su potencialidad expresiva; abriendo una paleta de recursos y matices que la han asociado de forma prácticamente inseparable a la imagen. Desde su progresiva incorporación al cine mudo, su potencialidad comunicativa, además de las razones puramente técnicas, hicieron su presencia necesaria, creando un nuevo problema estético referente a la autonomía de la música asociada a la imagen⁶⁴⁸.

Aceptada y justificada la presencia de la música junto a la imagen, convendrá tener en cuenta los ***tipos de relación entre la música y el sentido de la imagen***. Los directores, prácticamente desde los orígenes del cine, experimentaron la cantidad de matices expresivos que podían desprenderse de la unión de imágenes y músicas, dadas las infinitas posibilidades de combinación, debido a sus diferentes códigos. Básicamente, esta relación puede tener dos sentidos: *relación empática o anempática*⁶⁴⁹.

⁶⁴⁸ Ver, a modo de planteamiento del problema, y de la exposición de algunas de los posicionamientos planteados “Problemática de la autonomía de la música en el cine”, en el libro de Ana María Sedeño Valdellós *La música contemporánea en el cine*. Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Cinético de la Universidad de Málaga, 2005, pp. 9-16.

⁶⁴⁹ Se ha utilizado la terminología de Michel Chion (*La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Op. cit.), por considerar su jerarquización conceptual una de las más completas y ajustadas al presente trabajo. No obstante existen otras variables terminológicas igualmente aceptables, que serán descritas junto a cada concepto.

La **música empática**⁶⁵⁰ es aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono, el fraseo, y eso evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento⁶⁵¹. Aquella que muestra una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito podemos denominarla **música anempática**⁶⁵². Estas dos categorías de relación con el sentido de la imagen, no obstante, no debemos considerarlas como absolutas, sino funcionales, pues, como señala Chion, *hay también músicas que no son ni empáticas ni anempáticas, que tienen o bien un sentido abstracto, o una simple función de presencia, un valor de poste indicador y, en todo caso, sin resonancia emocional precisa*⁶⁵³.

Una vez precisado el sentido de la música respecto al sentido general de la imagen, un siguiente criterio de análisis es la relación

⁶⁵⁰ Se correspondería esencialmente con la denominada *música convergente* de J. LLuis Falcó (“Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica”, en la revista *D’Art* -nº 21, 1995-, editada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona), o al concepto de *paralelismo* expuesto por Siegfried Krakauer (*Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Op. cit., p. 184).

⁶⁵¹ CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Op. cit., p. 19.

⁶⁵² Ibidem. Dicha terminología se correspondería, análogamente a la expuesta anteriormente, a la denominada *música divergente* de J. LLuis Falcó (“Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica”, en la revista *D’Art* -nº 21, 1995-, editada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona), o al concepto de *contrapunto* expuesto por Krakauer (*Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Op. cit., p. 186). Este término no es aceptado por Jean Mitry, quien prefiere nombrar esta *oposición de los sentimientos expresados por la música y por el film* como contraste: *Hablar por tanto de contrapunto cuando se quiere hablar de la oposición de los sentimientos expresados por la música y por el film es un absurdo. ¿No sería más sencillo designar este efecto por la única palabra que le conviene, a saber, como efecto de contraste?* MITRY, J.: *Estética y psicología del cine. Vol. II: Las formas*. Op. cit. p. 139.

⁶⁵³ CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Op. cit., p. 20.

entre lo que se ve como origen de lo que se oye: surge así el concepto de **música diegética**⁶⁵⁴, entendiéndose por tal aquella cuya presencia y fuente viene justificada por la imagen. La fuente de la música podrá verse o no, pero la música –o cualquier efecto sonoro– formará parte de la realidad visual⁶⁵⁵. La música **no diegética o incidental**⁶⁵⁶, será aquella música que no tiene una justificación física en la imagen, pudiendo ser considerado por tanto como un elemento estructural y/o con una función expresiva⁶⁵⁷.

A su vez, en los ejemplos de música diegética podremos distinguir la realista y la virtual: como **música diegética realista** entenderemos aquella en la que la realidad sonora se ajusta a los

⁶⁵⁴ Utilizamos la terminología utilizada por José Nieto, que aparece definida en su libro *Música para la imagen. La influencia secreta* (Op. cit., p. 25), citando a Gérard Genette y Etienne Souriau. *El primero incluye en su definición de conceptos de espacio tiempo: “Diégesis es el universo espacio-temporal de la historia narrada”, y el segundo especifica que son diegéticos los elementos necesarios para la inteligibilidad de la historia.* Nieto concluye definiendo lo diegético como *todo aquello que pertenece de forma natural a la historia narrada.*

⁶⁵⁵ Michel Chion realiza una nueva conceptualización en este punto, distinguiendo la música acusmática y la visualizada. Define el término *acusmática* (*una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer*), como aquel sonido “*que se oye sin ver la causa originaria del sonido*”, o “*que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas*”, frente al sonido o la música *visualizada*, es decir, *acompañada de la visión de la causa/fuente*. (Chion prefiere este término a “directo” propuesto por Schaeffer, debido a las posibles ambigüedades que el término pueda generar). Como puede observarse, aquí Chion pone el acento sobre la visión o no de la fuente dentro de un concepto de sonorización diegética. CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Op. cit., p. 74.

⁶⁵⁶ El presente término ha sido utilizado en la música clásica. Podemos definirlo, en dicho contexto, como *música para utilizarse en conexión con una obra teatral. Puede consistir en música instrumental que se toca antes de un acto o entre actos; puede tratarse de música vocal o instrumental que acompaña la acción de la obra (canciones y serenatas, marchas y danzas, música de fondo para monólogos o diálogos, música para escenas sobrenaturales o de transformación); puede subrayar la acción o constituir una digresión a partir de la acción. La utilización de música incidental se remonta a los tiempos de la antigua Grecia y ha perdurado hasta nuestros días (La música cinematográfica puede considerarse un ramal de la música incidental) (...)*. AA.VV.: *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 529-530.

⁶⁵⁷ Siguiendo la terminología de J. Nieto.

medios o circunstancias de lo visionado, no tanto en cuanto a calidad sonora, sino a correspondencia entre lo visionado y la realidad acústica de la fuente sonora.

Como **música diegética virtual**⁶⁵⁸ entenderemos aquella en la que la realidad sonora no se ajusta a lo visionado, siendo la fuente visual sonora incoherente con lo escuchado.

A modo de resumen, a la hora de acercarnos al análisis de la música de Asíns Arbó en la filmografía de Luis García Berlanga utilizaremos la siguiente tabla, que presenta los principales términos empleados, pudiéndola interpretar como una síntesis de los conceptos utilizados:

⁶⁵⁸ Conrado Xalaberder denomina a esta *falsa diégesis*. XALABARDER, C.: *Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis de creación de bandas sonoras*. Libros en Red, 2006, p. 33.

TABLA CONCEPTUAL DE CRITERIOS DE ANÁLISIS		
Funciones de la música en la imagen ⁶⁵⁹ .	Función estructural: <i>aquella cuya finalidad básica es narrativa.</i>	
	Función expresiva: <i>aquella cuya finalidad básica es complementar la expresividad de la imagen.</i>	
	Función ambiental: <i>aquella cuya finalidad principal es crear atmósferas del tipo que fuere</i> ⁶⁶⁰ .	
Tipos de música según su relación con el sentido de la imagen.	Música empática: <i>aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono, el fraseo, y eso evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento.</i>	
	Música anempática: <i>aquella cuyo sentido diverge o se contrapone al de la imagen.</i>	
Tipos de música según su relación con la fuente sonora en la imagen.	Música diegética: <i>aquella cuya presencia viene justificada por la imagen.</i>	Realista: <i>la sonoridad de la música se ajusta a las posibilidades de la fuente visualizada.</i>
		Virtual: <i>la sonoridad de la música es irreal, incoherente, frente a la fuente sonora mostrada en la imagen.</i>
		Acusmática: <i>la fuente sonora no es mostrada en la imagen.</i>
		Visualizada: <i>la fuente sonora es mostrada en la imagen.</i>
	Música no diegética: <i>Aquella en la que la fuente sonora no se justifica por la imagen.</i>	

⁶⁵⁹ Definidos y descritos en el apartado III.2.3.

⁶⁶⁰ Dicha *función ambiental* se solapará en muchas ocasiones con la *función expresiva*, en el análisis de la música Asíns Arbó en el cine de Berlanga, ya que los ambientes, dada la estética del director, llegarán a ser tremendamente expresivos y significativos: ¿cómo definir meramente de ambiental la música diegético-realista del bloque 12 de *Plácido*, o el twist final (bloque 13) de *El verdugo*?. Se ha optado, en particular en este apartado, por no realizar más subdivisiones, que en cualquier caso no podrían abarcar la infinidad de matices de la asociación imagen/música.

Una consideración igualmente importante a la hora de abordar la relación entre la música y la imagen será dividir dos planos de análisis, abordables como dos fases progresivas:

1. La música como elemento independiente, descontextualizado de la imagen;
2. La música en cuanto integrante de una realidad audiovisual.

Llagados a este punto, las características puramente musicales y los códigos culturales e históricos de la música deberán ser tenidos en cuenta como elementos significativos en dicha relación con un lenguaje, el visual, con cuyos códigos propios se fusionará.

Este segundo nivel de análisis conllevará lógicamente, la utilización de una serie de términos desde el punto de vista del montaje: cada fragmento musical es nombrado y numerado como **bloque**⁶⁶¹, el cual se inserta en una **secuencia visual**. Dichos bloques, lógicamente se integrarán dentro de la estructura narrativa de la película, sea esta lineal, o dando saltos en el tiempo (*flash back*). La inclusión de los bloques musicales, decidida finalmente por el director, tendrá, desde el punto de vista técnico, un elemento fundamental en la relación imagen-música: la **sincronía**⁶⁶². Dicha

⁶⁶¹ “*Bloque*” es el término que se utiliza en música cinematográfica para designar cada uno de los fragmentos musicales. Éstos van normalmente numerados y con la indicación de tiempo (en minutos y segundos) anotada de manera visible en la partitura. FALCÓ, J. L.: “Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica”, en D’Art -nº 21, 1995- (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona).

⁶⁶² (...) *En cine, el sistema que registra la sincronía entre sonido e imagen es la combinación de estímulos que, a través del ojo y el oído son enviados al cerebro del espectador, y este sistema no funciona con la suficiente precisión como para hablar de sincronía en términos absolutos.* NIETO, J.: *Música para la imagen. La influencia secreta.* Op. cit., p. 135.

sincronía, entendida como la aparición conjunta de imagen y música, conllevará una relación entre imagen y música, en la que podemos señalar tres situaciones genéricas:

1. **Articulación sincrónica**⁶⁶³: música e imagen coinciden en un punto especialmente significativo;
2. **Anticipación**: la música se anticipa a la imagen a la que complementa lógicamente, según el discurso narrativo audiovisual. Dicha anticipación, podrá variar temporalmente, modificando análogamente el efecto de la misma⁶⁶⁴;
3. **Retardo**⁶⁶⁵: la música aparece con posterioridad a la imagen a la que complementa.

Para ello puede utilizar, entre otros recursos, fundidos que nos introduzcan la música (*fade-in*), o nos la hagan desaparecer (*fade-out*). Evidentemente, el concepto de sincronía dependerá del tipo de relación de la música con la fuente sonora en la imagen analizados anteriormente, así como de cuestiones que marcarán el ritmo y el estilo del producto audiovisual.

⁶⁶³ José Nieto señala la existencia de una *sincronía dura* (aquella que anticipa unas centésimas de segundo el sonido a la imagen –concretamente cuatro por cada fotograma que anticipemos-) y una *sincronía blanda* (aquella que retrasa el sonido frente a la imagen, para suavizar o anular en cierta medida la potenciación mutua que se produce entre imagen y sonido simultáneos). *Idem*, p. 139.

⁶⁶⁴ Este concepto, que evidentemente no debemos confundir con el recurso armónico-melódico utilizado en el campo puramente musical, no debe tampoco confundirse con la utilización del leit-motiv utilizado tan frecuentemente en el cine (como vestigio del lenguaje operístico, principalmente wagneriano), aunque en ocasiones puedan ir asociados. La utilización en este contexto del concepto anticipación se refiere únicamente a una cuestión de sincronía entre la música y la imagen.

⁶⁶⁵ Análogamente a la nota anterior, el término se refiere exclusivamente a un recurso de sincronización entre la música y la imagen.

IV.3. Análisis Músico-visual

Nuestro análisis se centra básicamente en la utilización y efectos de la música en la película, no entrando en detalle en la utilización de voces y ruidos, lo que conllevaría la auténtica acepción de audiovisual. Es por ello que hemos preferido hablar de *análisis músico-visual*. No obstante, en determinados momentos del análisis, será necesario tratar estos otros dos elementos tan importantes de la audiovisión, e integrantes, los tres en conjunto, de la auténtica banda sonora de una película.

Así, el análisis audiovisual se abordará a través de unas tablas que incluyen:

1. Un fotograma característico de la escena que contiene el bloque musical comentado;
2. La numeración de los bloques musicales utilizados;
3. La escena con la que se corresponde, según la numeración de los guiones utilizados por el compositor (incluidos en los correspondientes apartados del anexo documental VII.8).
4. Los momentos de inicio y finalización de cada uno de los bloques;
5. Descripción del momento argumental en el que se incluye el bloque musical.
6. El análisis del bloque musical desde punto de vista exclusivamente musical (A), y en relación con la escena a la que acompaña (B).

A continuación se muestra un ejemplo del modelo utilizado:

Fotograma característico de la secuencia en la que se integra el bloque musical.

Indicación del número de bloque, señalándose en qué escena se ubica, la escena con la que se corresponde, el momento de comienzo y de final de cada uno de los bloques (según las ediciones audiovisuales utilizadas).

Descripción del momento narrativo de la acción en que se inserta el bloque musical.

ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL

	BL.	ESC ⁶⁶⁶	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	1		0.00.00	0.02.57	Bloque genérico Títulos de crédito: Fox inicial: Funde con un plano general de la plaza, y una voz en Off (J.L. López Vázquez) anuncia la campaña <i>Siente un pobre a su mesa</i> .

⁶⁶⁶ El número de escena se ha realizado desde la numeración de los guiones que el compositor utilizó en su trabajo (los cuales aparecen incluidos en los correspondientes subpartados incluidos en el anexo documental VII.7.)

- A.** Fox lento. Compuesto para flauta, clarinete, clarinete bajo, saxofón alto y tenor, 2 trompetas en si b (con sordina), y guitarra. La pieza utiliza un fox, uno de los ritmos bailables más utilizados en las *orquestinas* de la época. La pieza, de melodías regulares y armonía totalmente tonal, tiene una estructura que podemos representar en el siguiente esquema:

TEMA	Intro	A	B	A´	^^ 667	C	C´	C	A´´	Coda
TON.		Sol m	Sib M	Sol m		Sol M	Sib M	Sol M	Sol m	Sol m
COMP.	1	5	13	21	33	38	54	70	86	102

- B.** El fox sirve como bloque genérico introductorio, y ambientará el contexto estético de la película, unido a las imágenes con las que se presentan los créditos iniciales. (...)



Análisis del bloque musical:

- A. Desde un punto de vista exclusivamente musical.
 B. Desde el punto de vista de su contextualización en la imagen.

⁶⁶⁷ Puente.

IV.3.1. *Plácido* (1961)

Plácido es la primera película en la que Miguel Asíns Arbó colabora con Luis García Berlanga. Tras, como hemos mencionado en el apartado III.3, haberse hecho *un nombre* en el mundo de la música para el cine, con sus trabajos para directores como José Antonio Nieves Conde⁶⁶⁸ o Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla⁶⁶⁹, entre otros, su colaboración con Marco Ferreri fue, como se ha evidenciado anteriormente, decisiva en el acercamiento a García Berlanga. *Los chicos* (1960) y *El cochecito* (1961) marcaron una nueva trayectoria en la obra del compositor. Estas bandas sonoras constituyen un auténtico antecedente de la línea estética que seguiría el autor en la obra berlanguiana.

La película, realizada tras *Los jueves milagro* (1957), contó con Rafael Azcona, quien ya había colaborado de forma indirecta en uno de sus primeros guiones, el del medimetro *Se vende un tranvía* (1958), bajo la dirección de Juan Esterlich –quien sería, a la postre, ayudante de dirección de *Plácido*- y la supervisión del propio Berlanga.

La película, situada en el día de Nochebuena en una pequeña ciudad de provincias⁶⁷⁰, nos cuenta las desventuras de un ilusionado

⁶⁶⁸ *Rebeldía* (1954), *Los peces rojos* (1955), *Todos somos necesarios* (1956); *El Inquilino* (1958).

⁶⁶⁹ *La ciudad perdida* (1955), *La gata* (1955), *Nada menos que un Arkángel* (1958).

⁶⁷⁰ (...) *La historia estuvo siempre pensada para hacerse en una ciudad de provincias. Yo, que soy provinciano por naturaleza, estaba intentando pasar de los pequeños pueblos donde hasta ahora había situado todas mis películas a la pequeña ciudad, para desde aquí intentar luego el salto a Madrid. Un poco como sucede con los toreros a medida que van progresando en su carrera. La ciudad de provincias que más me gusta, la ideal para mí y que parece que debido a una serie de circunstancias estoy condenado a no sacar en ninguna de mis películas, es Cuenca. Ya antes quise rodar en su provincia Los gancheros, el guión que hice con José Luis Sampedro, y que él ahora ha publicado como novela. Pero*

y desgraciado trabajador, Plácido Alonso, quien, en un intento exasperante por pagar honradamente una de las letras de cambio de su nuevo motocarro, se verá abocado a todo tipo de disparatadas y surrealistas circunstancias que le irán complicando su honroso objetivo.

El día de Nochebuena, Plácido (Cassen) en su condición de transportista dueño de un motocarro, cuyas letras empiezan a vencer, trabaja para la campaña denominada *Cene con un pobre*, organizada por los sectores más *correctos* de la sociedad. Dicha campaña pretende subastar a pobres y artistas para que cenén esa noche con los buenos ciudadanos. Quintanilla (J.L. López Vázquez), organizador *de facto* de la misma, y un cúmulo de circunstancias determinará que el abono de la primera letra, con vencimiento ese mismo día se convierta casi en una misión imposible. La comitiva a la cual pertenece Plácido recogerá a los artistas, para llevarlos al

aque! proyecto fue prohibido. Luego he tenido varios otros situados en Cuenca y, por una razón u otra, no se han hecho. Al final, cuando ya Siente un pobre a su mesa estuvo terminada en su fase escrita, vi que tenía que ser hecha en una ciudad más apaisada, más tranquila, sin esa ruptura de paisaje que tiene Cuenca. Además, la sensación que da Cuenca de capital de provincia es menor de la que yo necesitaba al terminar el guión. Lo que había resultado era una capital de provincia más constituida, más hecha. En cambio, Cuenca tiene un aspecto especial que no es el de capital de provincia. Pensé rápidamente en Vitoria, en Burgos, en Zamora. Me pareció que la mejor de éstas era Vitoria. Tenía justamente ese aspecto urbanizado, esa sensación burguesa que no se tiene en Cuenca. Estábamos ya dispuestos a ir a Vitoria, pero como la productora era catalana, una serie de circunstancias productivas impusieron rodar los interiores en Barcelona, y entonces era lógico que los exteriores se hicieran en alguna ciudad catalana. En Madrid, sobre el papel, pensé que servirían Reus, Lérida, Vich o Gerona. Fuimos a verlas todas. A mí Manresa me sonaba una ciudad de éstas como Sabadell, un centro industrial con mucha fábrica de mantas y tejidos, una ciudad plana, anodina. Entonces, con gran sorpresa, descubrí que Manresa es una especie de Cuenca catalana, muy interesante para el cine, con un paisaje urbano muy rico. Desde luego, era imposible encontrar todo lo que pedía el guión en una sola ciudad. Por ejemplo, la estación de Manresa no tiene riqueza en la película, pero la ciudad es muy bonita por los contrastes que tiene. La estación que más me gustaba era la de Terrasa, que es más belle époque, más complicada, más fácil de sacar. GÓMEZ RUFO, A.: Berlanga, contra el poder y la gloria. Op cit., pp. 305-307.

Salón del Casino⁶⁷¹ local en el que se realiza la subasta patrocinada por *Ollas Cocinex*. La subasta, de la mano de Felipe Olmedo (Roberto Llamas), locutor de la radio local, va asignando pobres, ancianos y artistas a los distinguidos ciudadanos. Martita (Mari Carmen Yepes), novia de Quintanilla, coquetea con un artista, lo que conllevará una reacción de celos que se mantendrá a lo largo de toda la historia. Todo transcurre *plácidamente*, -aunque las horas van transcurriendo y Plácido sigue sin haber abonado su letra- hasta que uno de los ancianos, Pascual (Antonio Gandia), que ha ido a cenar a casa de los Helguera (José Franco y Julia Delgado), enferma. Toda la organización se moviliza. Ante la gravedad del mismo, y sabiendo que “vive en pecado” con Concheta, se decide que no puede morir en esas circunstancias, con lo que, tras localizar a Concheta (que está cenando en casa de Marilú (Amparo Soler Leal), y Jacinto (Antonio Ferrandis, su *amigo*), la llevan a casa de los Helguera y los casan, por *artículo mortis*. Una vez fallecido, deciden llevar el cadáver de Pascual a casa de *su esposa*, previo paso por la notaria para pagar la letra. Una vez allí descubren que la letra, por un error de del banco, no tenía porqué ser pagada: *simplemente, (...) si usted no hubiera querido, no la hubiese pagado...*⁶⁷². Plácido finalmente paga, presionado por Quintanilla y el notario. Tras dejar a Concheta y al difunto Pascual en su casa, por fin llegan a casa de Plácido, donde quedan solos y resignados.

El mismo director nos describe la larga y compleja elaboración de la película en diversos escritos:

⁶⁷¹ Tal como lo denomina Berlanga en el guión utilizado.

⁶⁷² Como recuerda, muy *reglamentariamente*, el notario.

(...) la primera idea de esta historia debe de ser antiquísima, y luego ha ido sufriendo transformaciones a medida que la hemos ido elaborando. (...) Plácido iba a llamarse Siente a un pobre a su mesa, pero la censura lo prohibió como título. Y eso que era, precisamente, el lema de la campaña de caridad que aparece en la película, la campaña del día de Nochebuena⁶⁷³. Siguiendo con las palabras de Berlanga, (...) en un principio era una cosa muy «reneclairesca» que consideraba esto de los pobres y los ricos como un espectáculo más o menos divertido. Aquella primera idea mía terminaba con un banquete colectivo de pobres y ricos en el que comían pollo -la pechuga para los ricos y las alas para los pobres- y acababan a bofetadas en una batalla campal. Había una línea concéntrica, una sátira de lo que es una campaña de pobres y ricos. A los primeros que se la presenté fue a los de UNINCI, y luego a Mizrah, el productor francés con el que todavía tengo pendiente un contrato. No gustó y el asunto quedó, momentáneamente, enterrado hasta que un año más tarde lo resucité para escribir con el novelista José Luis Sampedro una sinopsis de la que en este momento recuerdo que el problema era que no había suficiente número de pobres para cubrir la campaña, porque surgía ese terrible pecado nacional que es la dignidad. No es que quisiéramos decir que los pobres escaseaban, sino que muchos preferían pasar hambre esa noche a presentarse públicamente a recibir ayuda⁶⁷⁴.

La obra sufrió múltiples modificaciones⁶⁷⁵ hasta su forma final.

Una de las sinopsis originales viene resumida en el prólogo a la edición del guión en la revista "Temas de cine", nº 15-16 (1960):

⁶⁷³ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 289.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 299.

⁶⁷⁵ (...) *Respecto a los cambios que ha ido sufriendo la historia con las diversas versiones, creo que hoy día es difícil recordarlos, sobre todo porque yo soy una calamidad para todas esas cosas. Recuerdo que en su primera versión escrita, el locutor era quien organizaba todo el tinglado, mientras que en el filme su papel es pequeño. La idea de que fuese este locutor me vino de aquella campaña que organizó Adolfo Fernández en Radio Murcia. Aquello me llamó tanto la atención que se encuentra un poco reflejado en dos guiones míos, el de Siente un pobre a su mesa y una versión híbrida de Conejo de Indias situada en España. Como primeramente Conejo de Indias no sucedía entre nosotros, se me ocurrió mezclarlo con una idea mía: un proyectil atómico lanzado por los americanos que se estropea a causa de unos mosquitos en unos aparatos de precisión. Entonces se sabía que iba a caer sobre Cuenca, y había que evacuarla. Y es en este momento cuando aparecía un locutor que, con sus retransmisiones, conmovía a toda España (...).* GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 289-301. Citado en SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., p. 340.

(...) *La Junta de «señoras» de la parroquia de una pequeña ciudad de provincias recibe un oficio de Madrid con el mandato de organizar para Navidad una campaña bajo el eslogan «Siente un pobre a su mesa». A la Junta se le ocurre publicitar dicha campaña en la revista mensual de una orden de frailes; pero «los padres» -así llamados- declinan la propuesta y remiten a «las señoras» a la emisora de radio local. Su director no sólo acepta de inmediato, sino que les adjudica a un animado locutor para que conduzca la campaña. El obispo da su consentimiento. La estrategia es 'tocar la vanidad' de los ciudadanos, lo cual hace su efecto, porque nada más empezar a radiarse, particulares y comerciantes llaman para ofrecer mesa para un pobre o el regalo de sus productos, sabedores de que la campaña de solidaridad supone, de paso, un buen vehículo publicitario. Hasta la Funeraria pretende anunciarse. La emisora hace circular por los suburbios de la ciudad un coche anunciando la campaña. Son muchas las casas que, por una razón o por otra, quieren sumarse. Algunas solicitan dos pobres, en vez de uno. Los almacenes municipales se habilitan para confeccionar las listas de pobres, casas y productos. Pero se apuntan a ser sentados en la mesa muy pocos pobres y la organización tiene que acabar reclutándolos del asilo de «Las Hermanitas de los pobres». La Noche (buena) comienza con un desfile de pobres -llevados del asilo y de los suburbios- y anunciadores que termina en la Plaza de Toros, con la Banda Municipal al frente (en Logroño, por primavera, existía un Festival taurino organizado a beneficio de «Las Hermanitas de los pobres»). Los pobres han sido alojados en casas de diferente clase y condición: desde una portería hasta el domicilio de un militar; pasando por el de un matrimonio cuya hija acaba de quedarse embarazada y la cena empieza mal; de hecho, es en esta casa donde fallecerá uno de los pobres, el cual, por cenar bien una vez en su vida, había dejado de ir al hospital. Mientras tanto, el locutor retransmite la campaña desde la casa de la presidenta de la Junta. La historia acaba con dos pobres que bajan de la misma escalera y prefieren morder restos de comida que encuentran en las basuras antes que volver a sentarse en la mesa de ningún pudiente.*

La temática de la obra, la cual planteaba, de forma sainetesca, aunque descarnada, una sociedad que no estaba acostumbrada a verse *reflejada*, y la propia forma de trabajo de Berlanga, decidida y aparentemente improvisada, fueron nuevos impedimentos en el devenir de la obra:

La verdad es que yo nunca sé lo que dicen mis películas ni lo que quiero. Yo digo: «Vamos a hacer una película de pobres y ricos»; pero no tengo en ese momento ningún concepto demagógico. Para mí siempre las soluciones políticas del mundo son soluciones estéticas. La lucha de clases, en principio, la veo como un problema estético. Me parece que las cosas no funcionan, que los ricos y los pobres no se ponen de acuerdo porque disocian las tonalidades. Como si

dijésemos, hay unos que son más amarillos, otros que son más azules, más oscuros. Es una cosa de matiz de colores. Aunque me resulta muy difícil decir lo que pretendo con Plácido, yo diría que la película nos dice que la incomunicación existe. Es un hecho evidente que interesa a todos los que hacemos cine, escribimos o nos movemos un poco en el mundo. Parece ser el problema más acuciante que tenemos. Ahora bien, hay varias maneras de entender esta incomunicación, incluso de atacarla o de defenderla. Porque hay quien puede creer que la incomunicación entre las personas debe subsistir. Con esta película me limitaría a decir que tal incomunicación es real y que la queremos disimular a base de una serie de supuestos, de una serie de ficciones. Yo señalo una ficción, que es la caridad. La caridad entendida a la manera social. Y a mi juicio, éste es uno de los engaños, de las hipocresías que tenemos la gente, la sociedad, para no admitir una incomunicación que uno a veces piensa si no será necesaria. En la película me limito a decir que querer tapar esta incomunicación con una caridad externa es inútil, o sea, que el mal sigue subsistiendo. Puede ser que alguna vez haga una película que diga que querer ocultar la incomunicación a base de soluciones políticas y sociales también me parece inútil. Porque yo creo que esto de la incomunicación es una enfermedad del hombre y, por lo tanto, su solución debe ser una solución médica. Creo que al mundo le hace falta una psicoterapia a base de amor, de erotismo. En definitiva, Plácido viene a decir que cada uno, pobre o rico, va a lo suyo, que abandona a los demás en el momento justo en que debe abandonarlos, es decir, cuando los otros más le necesitan⁶⁷⁶.

(...) Tampoco gustó a las dos o tres productoras con las que yo andaba en tratos para hacer una película. Luego, un día, contándole a Azcona el argumento, me dijo que le gustaba la idea, y en dos tardes en el café Comercial llegamos a un acuerdo sobre la sinopsis que, en definitiva, tampoco tiene mucho que ver con el guión que hemos rodado. Esta sinopsis, que ya se acercaba más a lo que es la película, se centraba en una especie de crónica de una campaña de caridad. Era la génesis de tal campaña a través de las dificultades con que tropezaba la comisión de damas de la organización, y luego, las consecuencias de esa campaña en la población.

A través de varias transformaciones se llegó a esta tercera o cuarta versión en la que todo sucede en una tarde -yo digo que es mi Solo ante el peligro (High Noon)- y el problema gira en torno a un individuo, Plácido, que es un hombre que tiene un motocarro que le alquilan para la cabalgata. La historia es una cosa lineal, basada en las peripecias que le suceden a este hombre que, junto a un problema positivo, el de ir en la cabalgata, tiene otro negativo que es el de pagar una letra de cambio que le vence ese día⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 307-308.

⁶⁷⁷ *Idem*, pp. 299-300. Como señala el propio García Berlanga, (...) *Como Rafael volvió en esas fechas de Roma, volví a trabajar con él, y ya escribimos lo que fue la versión definitiva del guión, que terminamos en Barcelona, pocos días antes de la fecha de comienzo de rodaje, que fue la del 27 de febrero de 1961. Incluso cuando rodábamos, Rafael vino a Manresa, para hacer algunos cambios que surgían sobre la marcha*. Tomado de "Así se escribió este guión, más o menos", introducción de la edición del guión publicada por Alma-Plot (Madrid, Alma-Plot, 1994, p. i).

El guión⁶⁷⁸ fue elaborado conjuntamente por García Berlanga⁶⁷⁹, Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font⁶⁸⁰. El propio Berlanga rememora su elaboración, señalando la importancia del sello Azcona⁶⁸¹:

(...) Es evidente que en el filme se nota la fuerte personalidad de Rafael Azcona, aunque hayamos partido de una idea mía. No puede hablarse de total

⁶⁷⁸ El guión fue publicado en la revista *Temas de cine* (14-15, 1960), y por la editorial Alma-Plot (Madrid, 1994). El que se incluye en el anexo documental VII.7.1.2. es el que se conservaba en el AFMAA y fue utilizado por el compositor.

⁶⁷⁹ *Plácido me ha llevado ocho meses de trabajo, y eso escribiendo el guión a marchas forzadas. Lo que sucede es que, entre la fase escrita, la preparación del rodaje, las siete semanas de éste, el montaje del filme, el doblaje, etc., se me ha ido todo este tiempo que es el que yo considero necesario para una obra de autor. Por esto es muy difícil que uno de nosotros haga dos películas en un año. Eso lo pueden hacer los directores que reciben ya el guión terminado y que, apenas acaba el rodaje, prácticamente abandonan la película, dejando que el ayudante se ocupe del doblaje.* “Temas de cine”, verano 1961. Idem, p. 291.

⁶⁸⁰ Coautor de los guiones de *La bella estate* (G. Prospero), y *Vida de familia* (1965), dirigida por él mismo. Su trabajo se centró básicamente en televisión.

⁶⁸¹ La importancia de Rafael Azcona en la obra de Berlanga viene ya reflejada en el apartado IV.2. del presente trabajo. Sobre su colaboración en este guión encontramos las siguientes palabras de Berlanga: (...) *De Plácido, antes de la versión definitiva con Azcona, hice un trabajo con Colina y Font. Azcona tuvo que marchar a Roma por razones de trabajo, y Colina, Font y yo trabajamos sobre todo lo que Azcona y yo teníamos hecho. El método de trabajo era aquí distinto que con Rafael. Con éste pasaba la tarde en el café Comercial hablando, él tomaba sus notas y al día siguiente, con una precisión estupenda, traía todo ordenado en forma de guión. Con Colina y Font me reunía en mi casa, y creábamos situaciones directamente en la máquina o bien charlábamos sobre esas situaciones y sus diálogos; se hacían borradores y Font lo pasaba todo a máquina en su casa, siguiendo estrechamente lo que habíamos acordado con minuciosidad.*

*La última parte la hicimos los tres trabajando directamente en la máquina. Luego, el rodaje se retrasó, la productora pidió varias modificaciones para rebajar el presupuesto en un millón y medio de pesetas. Estas demoras hicieron posible que Azcona regresase de Roma a tiempo para una revisión total del guión. En lo escrito con Colina y Font, la cabalgata tenía mucha más importancia y había incluso un festival taurino. Fue en esta fase cuando apareció Martita, la novia de Quintanilla, que antes no existía, y cuando Julián, que era un amigo de Plácido que iba como pobre en la cabalgata, se convirtió en su hermano. En el festival taurino, los pobres del asilo hacían un ajedrez humano en el ruedo. Las figuras de la partida eran los viejos contra los niños. La subasta no se hacía en el casino, sino en el teatro. Las «Ollas Cocinex» sí que estaban desde el principio, hasta el punto de que el problema de Plácido era que robaba una de las cincuenta ollas que iban en la cabalgata y pasaba mil apuros por llevársela a su mujer. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 301-302.*

*absorción de lo que un escritor tan importante ha aportado. Pero la huella de Rafael no está precisamente en lo que la gente va a señalar de inmediato: el muerto y otros aspectos del llamado humor negro. La presencia de Rafael está más en un sentido riguroso de la historia y en un aumento de este agnosticismo que antes señalaba*⁶⁸².

La película cuenta con un elenco de actores que se constituirán en personajes emblemáticos de su filmografía⁶⁸³:

⁶⁸² En este punto, Berlanga aclara, coincidente con la línea de Rafael Azcona, expuesta con anterioridad: *Lo que se llama «humor negro», denominación anglosajona que a mí me molesta, creo que en definitiva es el humor español, el humor genuinamente nuestro. Nosotros ya hemos inventado esto hace muchísimos años. En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente es la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado humor negro. Pero es que España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual. No creo que en la película haya una exageración en esto de los muertos y los urinarios por seguir una moda. Lo de la boda del moribundo, hasta el transporte del cadáver, son cosas que creo están muy encajadas en la película, que son naturales en ella. La escena de la boda «in articulo mortis» es un viejo hecho sucedido en mi familia y que me impresionó mucho cuando yo era pequeño. Siempre quise llevarlo a alguna película, y nunca lo había podido encajar hasta Plácido, pero ni siquiera aquí lo he podido contar como debía, como fue en la realidad, mucho más tragicómico y con mayor hondura que en la película. En cuanto al hecho de que la mujer de Plácido trabaje en un urinario, se debe a que queríamos que tuviese un empleo municipal, porque ha de hablar de su empleo, de la paga extraordinaria. Primero pensamos que fuese una de las mujeres que trabajan en la limpieza de la Diputación o del Ayuntamiento, pero había una dificultad de tipo verista, y es que el día de Nochebuena no se limpiaban estos sitios porque todo el mundo tiene vacaciones. Entonces se nos ocurrió que la única cosa municipal que podía estar abierta ese día y en la que trabajase una mujer eran unos urinarios. Ibidem.*

⁶⁸³ (...) Aunque a uno le parezca luego que se jugaba la película en mil momentos -en el rodaje, en el montaje, al doblar los diálogos, al elegir la música-, la verdad es que el momento decisivo está al ajustar los actores a los personajes del guión. En este filme había un gran problema, y es que yo, para el personaje de Plácido, no quería llevar a los clásicos que hay en nuestro país para este tipo de personajes, a los que se supone que son los indicados. Desde hace mucho tiempo quería llevar, para un personaje así, que no es un tipo cómico, a Gila; creo que Gila es un animal cinematográfico en el sentido filmológico de esta palabra, y que tiene que ser un actor de cine estupendo. Digo actor de cine, no cómico. Pero su situación en la revista le tenía comprometidas las fechas de rodaje, y no pudo aceptar.

Al no ser Gila, quería llevar una cara más o menos desconocida, más o menos nueva. Entonces me acordé de este chico, Cassen, al que había visto en algunas boîtes de Madrid y cuya cara me había gustado; había encontrado en él una rara humanidad; yo le veía como un hombre muy ligado a su motocarro, un tipo muy en su papel de obrero que creía

Manolo Alexandre, Luis Ciges, Elvira Quintillá, José Luis López Vázquez⁶⁸⁴,... Debemos tener en cuenta que la elección de los

no me podrían dar todos estos actores que hubieran interpretado el papel normalmente. Son actores estupendos, pero me parecía que no iban a dar esa ligazón entre el hombre y su instrumento de trabajo. Cassen estaba en Barcelona. Le hicimos unas pruebas y me hicieron dudar, porque estaba muy viciado por la revista y el music-hall. Pero como físicamente no veía a otro -hubo un intento fallido de coproducción con Italia en que se dijo que vendría Mastroianni, cosa que yo consideraba absurda-, me decidí por Cassen. He de decir que ha sido admirable la voluntad que este actor ha puesto y la modestia con que ha trabajado. Es un hombre que se entrega de verdad a la película. Para ser su primer filme y proceder del music-hall, creo que ha quedado francamente bien. Cassen es ya un actor que puede hacer grandes cosas en el cine.

Su cara me recordaba un poco a la de Alberto Sordi. Nadie dice que se parezcan y, sin embargo, a mí me recuerda mucho al actor italiano. Me refiero a un Sordi de la picaresca, un Sordi quevedesco.

Luego, entre las sorpresas que nos deparó el acoplamiento de los actores a los personajes, está el tipo de viejo actor que ha hecho varias travesías a América con ilustres compañías, que ha sido condecorado y que siempre está hablando de sus éxitos; es un poco el tipo de viejo actor de I Vitelloni. En principio lo iba a interpretar Félix Fernández, pero luego le dimos otro papel en la película. Azcona y Esterlich vieron a un tipo en la calle, le enseñaron unas frases de escena y, sin avisar, me lo metieron en el despacho de producción donde yo estaba trabajando. Me di un gran susto, porque aquel hombre gritaba como un energúmeno y blandía un bastón con el que parecía que quería pegarme. Apenas me recuperé del susto le dije que estaba contratado.

Entre los actores que se repiten están Manolo Alexandre y Elvira Quintillá; aunque sólo ha trabajado en tres de mis filmes, la llevo siempre que puedo, porque me parece una actriz segura y eficiente. Creo que en el cine no ha tenido la suerte que merece por sus cualidades. Y está Félix Fernández, que ha trabajado en todas mis películas, menos en ¡Novio a la vista!, para la que también se le llamó aunque no pudo venir. “Temas de cine”, verano 1961. Idem, pp. 308-310.

⁶⁸⁴ Respecto a su forma de trabajar con sus actores, y la importancia de su elenco, Berlanga declaraba, en entrevista realizada en el año 1996:

-¿Por qué en Esa pareja feliz tú diriges la parte técnica, mientras que Bardem se encarga de la dirección de actores?

-Porque yo siempre he tenido, y sigo teniendo, pocas ganas de enfrentarme a eso de la dirección de actores. Luego me han funcionado muy bien los actores, precisamente porque no dirigiéndolos, que es lo que yo hago, están mejor, pierden todos sus tics. No dirigiéndolos y asustándolos un poco, desconcertándolos, porque entonces no saben qué hacer y te dicen que no les has dicho nada, gritas y les gusta. Realmente lo que hago en mis películas es dirigir el tráfico. Donde yo me juego las películas es en el casting, y eso es también ahora mucho más difícil, porque hace años había una riqueza de actores maravillosa. Ibas a hacer una película y disponías de cincuenta o sesenta actores cojonudos, pero que no tenían cabida en el reparto. Ahora, hacer el reparto de Blasco Ibáñez me quita el sueño. Y eso me ha pasado también en las últimas películas. Yo hace meses que ando diciendo que tengo una apuesta con José Luis Garcí, que consiste en que, en mi próxima película, voy a reunir a mis actores; voy a gritar: «¡Motor!» y que mis

actores fue un elemento muy importante en el desarrollo de sus películas, disponiendo de un grupo casi fijo, que mezclaba con secundarios no profesionales.

Plácido puede ser considerada como una de las películas más características del director⁶⁸⁵, mostrando en ella la humanidad, el

actores -José Luis López Vázquez, Agustín González, María Luisa Ponte, etcétera- digan lo que quieran, inventen, y cuando les parezca bien que digan ellos mismos: «¡Corten!-. Y la apuesta de que hablo con los amigos, es que yo meto esa escena en la película y funciona. Esa apuesta la podía haber ganado cuando tenía a Romea, a Isbert, a Manolo Morán, a Félix Fernández, a todos estos. Ahora, no sé. Los de ahora ya los tengo un poco cascadillos y no sé si podré contar con los que aún me quedan. Los que aún están más en forma física puede que sean Manolo Alexandre y Rafael Alonso (...).

De una entrevista realizada por Juan Cobos, J. L. Garci, Antonio Giménez-Rico, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce, en Madrid los días 21, 22 y 23 de febrero de 1996, titulada “Berlanga. Perversiones de un soñador”. Tomada de www.cervantesvirtual.com.

Ya anteriormente había declarado respecto a los actores: *Yo siempre he intentado meter a gente no profesional para los personajes secundarios, aunque con muchas limitaciones porque yo soy quien tiene que buscarlos, quien tiene que acabar dando la cara y soy muy tímido, no se como abordar a alguien estrafalario sin que se ofenda. Algunas veces he estado a punto de decirle algo a algún tipo extrañísimo en un bar o en la calle, pero cuando he estado cerca, siempre me he echado para atrás pensando: “A ver si este tío me da una hostia”.* CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido Mister Berlanga!* Op. cit., p. 98.

No obstante esta actitud ante el trabajo con los actores no siempre tuvo el resultado deseado, como ocurrió con Hardy Kruger en *Las cuatro verdades*, o con Nino Manfredi, en *El verdugo*: *Es el tipo de actor que a mí precisamente no me va bien. Es muy bueno, pero hace muchas preguntas. Nino se angustiaba porque yo no le decía nada, porque no le daba indicaciones. Por las noches me perseguía para que repasáramos juntos el guión, y yo me escabullía como podía. Se sintió, el pobre, muy abandonado.* HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 101.

⁶⁸⁵ *De mis constantes, hay algunas que siguen en Plácido y otras que no están. Entre las cosas nuevas está la aparición de la muerte que me ha señalado Juan Cobos, y que me tiene muy preocupado porque no había pensado en que, por vez primera, se me muere un personaje.*

Luego, hay las constantes que me señalaban los críticos e incluso los psiquiatras. Por ejemplo los fuegos artificiales, que en ésta no existen, aunque no me habría resultado difícil lanzar un par de cohetes durante la cabalgata. Pero de un lado por no aumentar los gastos de producción, y de otro el miedo a que sucediese lo que en Calabuch, donde habíamos tenido un accidente e incluso un par de heridos, hicieron que no me metiese otra vez en fuegos de artificio. Los viejecillos los hay y no los hay. Lo que sigue sin existir es una historia de amor. Esto hace suponer a la gente que a mí no me interesa hacer una historia de amor. A mí me apasiona el amor en todas sus manifestaciones y tengo unas ganas locas de hacer un filme sobre él. Lo que sucede es que, en un tipo de película como Plácido, es absurdo meter una historia de amor. De meterla, hay que hacerlo a gusto de los

humor y la socarronería levantina tan propia del cineasta: *en definitiva, Plácido viene a decir que cada uno, pobre o rico, va a lo suyo, que abandona a los demás en el momento justo en que debe abandonarlos, es decir, cuando los otros más lo necesitan*⁶⁸⁶.

Sirvan como testimonio las siguientes palabras del director José Luis Garci:

Plácido, ahora, me parece la autobiografía moral de un sabio que, sin sermones ni solemnismos, nos cuenta que el mundo no está bien inventado y que la vida es un asco. Plácido, ahora, creo que contiene más ternura y bondad que cuando se hizo. Porque de los ojos taladrantes de Berlanga, no menos profundos e intensos que los de Picasso, brota la luz de la Solidaridad y de la Tolerancia, con

productores, o sea una historia que termina bien, como sucedía en Calabuch con la hija del carabinero y Juan el pescador. Todo esto vulgariza la película y yo, en ese sentido, he trabajado en Plácido en perfecto entendimiento con el productor. Alfredo Matas no ha hecho presión alguna por meter una chica guapa, una historia de amor o un final feliz. Afortunadamente, el viejo tipo de productor va desapareciendo y nos encontramos con hombres preparados que tienen un concepto del cine más inteligente. La continuación del texto supón una auténtica exposición de principios: No creo que esta película sea mucho más dramática que mis anteriores obras. En todas ellas existe el mismo arco. Son dramáticas, son agnósticas, son escépticas, amargas si se quiere, son películas anarquistas. Se ha escrito mucho que yo soy el director de la bondad, de la ternura, y yo creo que no es así. Lo que no existe en mis obras es rencor contra nadie, y esto sí que quizá se deba a mi pereza, a que soy incapaz de amar apasionadamente a mis personajes, y también de odiarlos o de meter en ellos una carga de odio. Pero si examinamos mis películas, veremos que, al terminar ese arco, hay una situación inferior a la del momento de arranque. En Calabuch, al final, el sabio tiene que volver a trabajar en aquello de lo que ha huido, tras un momento en que parecía que había logrado una paz idílica, y también los del pueblo quedan en una situación inferior. En Esa pareja feliz, ese matrimonio ha alcanzado también, aparentemente, una solución a sus problemas; pero la gente no se da cuenta, quizá, de que al final, aunque se besen y parezca que las cosas marchan bien, el marido está despedido del estudio de cine, es decir que nos encontramos en una situación material inferior a la del arranque. En Los jueves, milagro, al final toda aquella gente está mucho más desmoralizada; ahora es ya incapaz de reorganizar sus balnearios, su situación material es también inferior a la del principio, cuando todavía tenían algunos clientes. Aquí, en Plácido, viene a suceder lo mismo, aunque quizá la situación no sea tan inferior al final. Ha logrado pagar su letra y, por tanto, quizá tiene una situación igual a la del arranque. Si matizamos mucho encontramos que también se cumple mi arco, ya que hay un momento de euforia en que parece que va a tener la letra pagada y una opípara cena para disfrutar con los suyos (...). GÓMEZ RUFO, A.: Berlanga: contra el poder y la gloria. Op. cit., pp. 303-304.

⁶⁸⁶ "Plácido y yo" en *Berlanga I* (Pérez Perucha, J. coord.). Op. cit., p. 43.

*mayúsculas. Éste cínico valenciano filma de una manera tan divertida y natural como Wilder, fotograma a fotograma nos pone un nudo en el alma al tiempo que la suficiente ración de esa anestesia llamada amor en el corazón. Los grandes, como Luis o Billy, tienen un don especial: disfrazan de sencillez algo que podríamos llamar profundidad de la buena*⁶⁸⁷.

La película fue nominada a los Oscar, junto a *Harry and the butler* (1961); *Inmortal love* (1961); y *The important man* (1961), en la sección *Best Foreign Language Film*, en 1962, si bien ganó en dicha sección *Como en un espejo* (1961), película sueca de Ingmar Bergman. Además, fue finalista en el Festival de cine de Cannes de 1961, obtuvo dos premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, (entre ellos a la mejor película), y dos premios del Sindicato Nacional del Espectáculo, uno de ellos al actor Manuel Alexandre. José Luis López Vázquez obtuvo el Premio San Jorge por su trabajo en la película. Estrenada el 13 de noviembre de 1961 en los cines Gayarre, Pompeya, Palace y Vox, de Madrid.

⁶⁸⁷ GARCI, J.L.: "Plácido", en *Clásicos y modernos del cine español*. Madrid, Comisaría General de España en la Expo de Lisboa '98, 1998, pp. 182-183.

Ficha técnica	
Título original	<i>Plácido</i>
Año	1961
Duración	85 minutos
Guión	Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina, y José Luis Font.
Argumento	Luis García Berlanga, Rafael Azcona
Ayudante de dirección	Juan Esterlich
Productora	Jet Films
Productor ejecutivo	Alfredo Matas ⁶⁸⁸
Director General de Producción	Narciso Munné
Jefe de producción	José Manuel M. Herrero
Ayudante de producción	Ramón Baillo y Luis Fernández
Secretario de rodaje	José Luis Font
Fotografía	Francisco Sempere
Foto fija	Emilio Godes
Laboratorio	Cinefoto
Segundo operador	Miguel Agudo y Eduardo Noé
Regidor	Enrique Barrés
Ayudante de cámara	Toni Sala y Antonio Millán
Sonorización	Estudios EXA
Sistema de sonido	Western Electric
Ingeniero de sonido	Felipe Fernández
Decorados	Andrés Vellvé
Ayudante de decoración	Domingo Bronchalo
Montaje	José Antonio Rojo
Ayudante de montaje	Carmen Fábregas y Conchita Pino
Estudios	Orpheo Films S.A.
Mobiliario	Ramón Miró
Ambientador	Antonio Cortés
Peluquera	Vicente Salvador

⁶⁸⁸ Su filmografía como productor la encontramos en TORRES, A. M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Op. cit., pp. 523-524.

Maquillaje	Rodrigo Gurrucharri
Ayud. de maquillaje	Teresa Plumet y Carmela Terán
Reparto	
	Casto Sendra "Cassen" (Plácido) José Luis López Vázquez (Quintanilla) Elvira Quintillá (Emilia) José Álvarez (padre de Emilia) Manuel Alexandre (Julián) Amelia de la Torre (Sra. Galán) Mari Carmen Yepes (Martita) José María Cafarell (Zapater) Roberto Llamas (Olmedo) Antonio Ferrandis (Ramiro) Xan das Bolas (Rivas) Antonio Gandía (Pascual) José Orjas (Notario) Félix Fernández (pobre de los Galán) Julia Caba Alba (Concheta) Julia Delgado Caro (doña María Helguera) José Franco (don Matías Helguera) Amparo Gómez Ramos (criada de los Helguera) Agustín González (don Álvaro Gil) José Gavilán (el dentista) Luis Ciges (pobre del dentista) Mary Alda y Carmen Ferguell (hermanas del dentista) Gloria Osuna (Maruja Collazo) Laura Granados (Erika) Amparo Soler Leal (Marilú) Fernando Delgado (Representante actores) Erasmo Pascual (empleado de la Notaria)

A continuación se plantea el comentario *músico-visual* de la película de acuerdo a los principios descritos en el apartado anterior. (...) *Una música de temas alegres, esperanzadores, pero instrumentados de la manera más pobre y triste posible*⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹ Así define Berlanga sus sugerencias musicales al compositor. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 82. A la pregunta *¿Y por qué "Plácido" lleva tan poca música?* El director contestó: *Porque no he creído necesario que llevara más. Creo que lleva la precisa, dada la densidad emocional de la mayor parte de las secuencias de la película*. Parte de una entrevista publicada, conservada en el AFMAA, firmada por HIPOLITO TIO.

ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	1		0.00.00	0.02.57	Títulos de crédito. Distintas imágenes que representan a un pobre que se sienta en una mesa a cenar, a modo de <i>collage</i> , van sucediéndose, mostrándonos el elenco artístico y técnico de la película.
<p>A. Fox lento. Compuesto para flauta, clarinete, clarinete bajo, saxofón alto y tenor, 2 trompetas en si b (con sordina), y guitarra, lo que confiere una particularidad tímbrica reseñable. Ritmo binario y textura sencilla (melodía acompañada, con pequeños detalles contrapuntísticos). La pieza es un fox, uno de los ritmos bailables más utilizados en las <i>orquestinas</i> de la época. La pieza, de melodías regulares y armonía totalmente tonal, tiene una estructura que podemos representar en el siguiente esquema:</p>					

TEMA	Intro	A	B	A´	∩ ⁶⁹⁰	C	C´	C	A´´	Coda
TON.		Sol m	Sib M	Sol m		Sol M	Sib M	Sol M	Sol m	Sol m
COMP.	1	5	13	21	33	38	54	70	86	102

B. El fox sirve como bloque genérico incidental introductorio, y ambientará el contexto estético de la película, unido a las imágenes con las que se presentan los créditos iniciales. El bloque funde con un plano general de la plaza en el que una voz, en principio en off (J.L. López Vázquez) anuncia la campaña *Siente un pobre a su mesa*.

Como citara el propio compositor (en una entrevista conservada en el AFMAA), (...) *El tema musical de Plácido es un simple fox-trot que rezuma melancolía, sonrisa y lágrimas a flor de piel con un ropaje instrumental de hoja de parra*.

Se reproduce el guión publicado en 1963, por la Unión Musical Española, perteneciente a una edición reinstumentada para, tres saxofones, dos trompetas, trombón, piano, contrabajo y batería⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ Puente.

⁶⁹¹ Este tipo de ediciones constituía el repertorio característico de las orquestas de baile de la época, orquestas que muy bien conocía el compositor debido a su contacto con los músicos militares que dirigía, los cuales frecuentemente formaban parte de las mismas, como medio de completar sus ingresos.

PLACIDO

FOXTROT

De la película del mismo título

M. Asins Arbó

GUIÓN (en DO)

The musical score is written on a single staff in treble clef, key of D major, and 4/4 time. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes various articulations such as accents and slurs. The score is divided into several measures, with some measures containing circled numbers 1, 2, and 3, likely indicating first, second, and third endings or specific rhythmic patterns. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score concludes with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a final chord.

© Copyright 1963 by Union Musical Ediciones, S.L. Editores - Madrid.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various chords, melodic lines, and technical markings such as triplets and circled numbers 2, 4, and 5. The chords are labeled with letters and accidentals, such as LA7, RE7, SOL MI^b, LA7, RE7, SOL, FA7, SI^b, FA7, SI^b, SI^b7, MI^b, DO7, FA7, SOL, RE7, SOL, SOL7, SOL MI^b, LA7, RE7, SOL, SOL m, LA^b, RE7, SOL m, RE7, SOL m, LA^b, RE7, RE m7, SOL9m, DO m, SOL m6, DO m6, RE7, SOL m, DO m, SOL m6, DO m6, RE7, DO#dis DO m6, DO#dis DO m6, and SOL6/9.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	2	3	0.13.03	0.22.12	Llega el tren con las estrellas, en una fría mañana navideña.
<p>A. Marcha militar⁶⁹². El compositor deforma la marcha, con un juego de disonancias que da un sentido humorístico a la pieza (secciones semitonadas, arpeggios con notas sustituidas, etc.). Este recurso será muy característico del compositor, e imitado en numerosas ocasiones, como en la música que compusiese posteriormente Pedro Olea para <i>¡Vivan los novios!</i> (L. García Berlanga, 1969).</p>					

⁶⁹² Las marchas militares serán, como se desprende del análisis de los sucesivos bloques y películas, una constante. Musicalmente, el compositor dominaba a la perfección el género, debido a su oficio cotidiano. La filmografía berlanguiana, en su constante muestra y crítica de la sociedad contemporánea, mostrará múltiples escenas en las que la música militar tendrá cabida en distintas situaciones, básicamente como elemento diegético.

B. Se juega con el volumen (a veces imperceptible). La música se convierte en un elemento más de la larga secuencia de la comitiva. La música se interrumpe al encontrarse la comitiva con un entierro, en un ejemplo de contrastes entre lo visual –la comitiva fúnebre- y la marcha de la *cabalgata* (0.18.04), y prosigue tras el mismo (de 0.18.13 a 0.22.12), hasta que el cambio de escena justifique su desaparición. Se trata de un bloque de música diegética, lo que se evidencia al mostrar la banda en varios planos.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	3	9	0.22.30	0.22.40	En el Casino, se subastan artistas, ancianos y pobres a los <i>buenos ciudadanos</i> .
<p>A. Pequeñas fanfarrias disonantes, siguiendo con los recursos comentados en el bloque 2.</p> <p>B. Presentado de manera diegética-realista –en todo momento vemos a la banda que previamente había amenizado el desfile-, la sonoridad realza el sentido sainetesco y surrealista de la escena. Cada fanfarria sirve para resaltar las distintas adjudicaciones de la subasta.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	4	9	0.23.42	0.24.58	A lo largo de la subasta en el Casino, Paquita del Toro y Paquito Yepes, guitarrista, hacen gala de sus habilidades.
A. Sevillanas.					

B. Este bloque parodia el “cine con niño”⁶⁹³ folclórico: uno de los *lotes subastados* es la bailarina Paquita del Toro, *quien encarna las virtudes típicas del temperamento español*⁶⁹⁴ y el niño cantor Paquito Yepes. Berlanga ridiculiza su papel, limitando sus diálogos a un *¡Digo!* de la cantaora, y a un *¿Canto ya?*, del pequeño niño-cantor al que replica Olmedo *¡Calla rico!*. Se trata igualmente de un bloque diegético realista.

⁶⁹³ *El gran ciclo comercial de los años 50 y primeros 60 fue llamado “cine con niño”, en función del protagonismo asumido por más o menos repelentes niñitos, progresivamente dados al canto. Su origen se remontaría a ciertas derivaciones neorrealistas, atribuibles a modelos como Sciscià, Ladri di biciclette, Proibito rubare, etc. (...) Tras las huellas de Pablito Calvo y Joselito, sus correspondientes “niños prodigio”, surgirían otros muchos emuladores que no lograrían superar a sus modelos y que explotarían el filón hasta el agotamiento (...). AAVV. Historia del cine español Op. cit., p. 275.*

⁶⁹⁴ Estas frases, al igual que los personajes que las enuncian, Paquita del Toro y Paquito Yepes, no aparecen en el guión utilizado.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	5	9	0.25.43	0.25.50	Martita, novia de Quintanilla y Reina de la fiesta, cose los pantalones a un galán de cine, a quien se le han descosido al subir al coche. Esto supone el comienzo de los celos de Quintanilla.

A. Fanfarria similar al bloque 3.

B. Ejemplo en el que la música diegética no nos muestra directamente la fuente del sonido, si bien esta se justifica por el contexto escénico.

Dado que el diálogo sobre el que se interpreta la música no aparece en el guión, se ha optado por reproducirlo:

(Quintanilla, acompañado de Plácido, entra en una sala del Casino donde encuentra al galán de cine, acompañado de Martita y la Srta. Fuensanta. Martita cose los pantalones del galán, el cual habla desde una butaca en calzoncillos. Quintanilla entra, seguido de Plácido, y les increpa):

El Galán: (...) y en aquella película me consagré como un galán romántico...;si, un romántico!...eso es lo que soy...

siempre voy buscando el ideal... nadie sabe lo que sufre el artista en esta búsqueda... y ahora, en esta pequeña ciudad, he encontrado el ideal femenino...

Quintanilla: *¿Pero Martita?... (entrando en la sala)... ¡Tápese!, ¿Se puede saber lo que haces aquí?*

Martita: *...es que se le habían descosido los pantalones al subir al coche...*

Quintanilla: *¡Tú, la reina de la fiesta, abandonas el salón, sin ningún respeto para el público...!, ¡Tenga...!(le da los pantalones, que había cogido de las manos de Martita a Plácido, para que se los de al galán) No tienes vergüenza... seducida... ¡seducida por ese imbécil!...eres...*

Srta. Fuensanta: *Gabino, no piensas mal...*

Quintanilla: (Dirigiéndose a la Srta. Fuensanta) *Tu cállate, que eres la culpable... (Volviendo hacia Martita) se lo voy a decir a la mamá...*

Srta. Fuensanta: (Irónica) *¡Se lo va a decir a la mamá!...*

Quintanilla: *Tu eres... una mujer liviana, eso eres...*

Martita: *No Gabino, no te obceques... te aseguro que ha sido sin mala intención...*

Quintanilla: *Ah sí... y por qué tenías que ser tú, precisamente tú, la que le cosiera los pantalones...*

Martita: *Porque Fuensanta no sabe...*

Plácido: *Ala, ala, dejen eso, que no tiene importancia,*

Quintanilla: *¡Vámonos!*

Plácido: *Vamos, vamos, ya está, ya está...*

El Galán: (A Martita, mientras ésta, Quintanilla y Plácido salen de la sala) *Muchas gracias señorita, ha sido muy amable...*

Plácido: *Si no es nada, ala, usted tranquilo...no se preocupe...*

El Galán: (Dirigiéndose a la Srta. Fuensanta, que ha quedado sola en la habitación. El Galán se sienta a su lado) *¿Pero este señor porqué se mete donde no le llaman?*

Srta. Fuensanta: *Es el novio de Martita... Yo no tengo compromiso (seductora).*

El Galán: *¡Este país está sin civilizar!, en el extranjero todo es distinto... (tratando de seducirla) yo he trabajado en Italia... he trabajado mucho... y en aquel país las mujeres...*

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	6	9	0.28.33	0.28.41	Un matrimonio puja para quedar bien ante su jefe, y le es otorgado un lote: el niño cantante, su madre, y Maruja Collado, <i>la más prometedor promesa de nuestro cine.</i>
<p>A. Fanfarria similar a las anteriores.</p> <p>B. Dichas fanfarrias tienen una función ambientadota, si bien sus disonancias acentúan el carácter irónico de la escena.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	7	9	0.29.11	0.32.09	Una vez la subasta ha acabado, cada familia recoge a su artista, pobre de la calle, o anciano del asilo.
<p>A. Vals, interpretado por la banda. Nuevamente reutiliza los elementos disonantes que han caracterizado al bloque 2.</p> <p>B. La situación se convierte en un plano-secuencia coral, muy utilizado por Berlanga, en el cual, el vals interpretado por la banda, así como el ruido producido por la gente y las diversas conversaciones, crearán un ambiente de confusión.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	8	12	0.38.43	0.38.53	El hijo de Plácido canta <i>Esta noche es Nochebuena</i> , mientras quita el belén del lavabo de los urinarios.

A. *Esta noche es Nochebuena.* El hijo canta con evidentes pocas cualidades musicales, repitiendo únicamente el primer verso. Tal y como aparece en el guión:

Paquito, ante el pequeño y esquemático belén que corona el bote de las propinas, canturrea:

PAQUITO:
*Esta Noche es Nochebuena y
mañana es Navidad...*

No sabe cómo continuar el villancico, y repite los dos versos como una cantinela.

PAQUITO:

*Esta Noche es Nochebuena y
mañana es Navidad...*

- B.** El hijo de Plácido canta *Esta noche es Nochebuena*, mientras quita el belén del quiosco evacuatorio donde trabaja su madre. Berlanga consigue una curiosa ambientación al superponer el sonido de la canción del niño con el ruido del agua de los urinarios. Evidentemente se trata de un bloque diegético realista.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	9	13	0.41.01	0.41.25	Plácido, tras recoger a su esposa, hijos, cuñado y suegro, parten a buscar Quintanilla, quien debiera estar en casa de los Galán. Al haber enfermado el anciano de los Helguera, lo encuentran allí.
<p>A. Fox inicial. Solo suena el tema principal, concluyendo en una semicadencia del saxo.</p> <p>B. Este es uno de los pocos momentos en que la música es utilizada de forma no dietética: el carrmato parte con toda la familia, y el fox conocido en los títulos de crédito iniciales es utilizado como leit-motiv del personaje principal y su situación.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	10	16	0.43.23	0.43.40	Pascual enferma en casa de los Helguera. La dueña llama al médico, y mientras llega, a un vecino dentista...
<p>A. Suena el villancico <i>Camina el niño Jesús</i>, en una versión cantada por niños, con una introducción instrumental, interpretada por instrumentos de viento.</p> <p>B. La pieza debemos entenderla como una <i>decoración navideña</i> más. Se resalta el carácter diegético realista, cuando la Sra. Helguera dice: <i>¡Virgen Santa, apaga esa radio!</i></p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	11	16	0.44.43	0.46.00	La casa se lamenta por lo ocurrido a ellos (no a Pascual), mientras se preparan para la llegada de la comitiva organizadora de la campaña.

A. Suena como telón musical el villancico *Dime niño de quien eres*.

B. La música sigue ejerciendo una función de adorno, complementando ahora este largísimo plano-secuencia de carácter coral. El montador juega con la misma rellenando los huecos que producen los diálogos. Si bien continúa siendo una música diegética realista, poco a poco la música va transformándose en anempática, tal y como la situación vaya transformándose en dramática.

No obstante, la empatía o anempatía de la música tiene aquí un sentido no obvio, pues el sentido de la imagen no llega a ser evidente, debido a lo surrealista de las situaciones: el telón de fondo de toda esta escena 16 es la muerte de Pascual, la cual quedará por momentos totalmente olvidada y superada por las circunstancias de los diversos personajes.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	12	17	0.46.27	0.48.12	Las hermanas del dentista requerido por la Sra. Helguera interpretan un villancico al piano, mientras éste se pone la bata para ir a auxiliar a enfermo.
<p>A. Versión de <i>Campana sobre campana</i> a cargo de las hermanas del dentista. Bajo una voz ciertamente desafortunada, el piano acompaña de forma totalmente disonante (<i>disonancias humorísticas</i>).</p> <p>B. El villancico complementa lo surrealista de la situación: el dentista explica a su pobre, Alfonso, los problemas dentales de su perro, que come con ellos en la mesa. Dado que el diálogo sobre el que se interpreta la música no aparece en el guión, se ha optado por reproducirlo:</p> <p style="text-align: center;">Don Poli: <i>Aquí donde le ve</i> (hablando del perro a Alfonso), <i>es muy celoso... no permite que se les sirva antes a los invitados...</i></p>					

Alfonso: *¿Pero sus hermanas no cenan?*

Don Poli: *No... las tengo a régimen estricto, ¿sabe?... mire, fíjese: (refiriéndose al perro) no tiene dientes en efecto, entonces lo que he intentado ha sido hacerle una prótesis, pero no ha habido manera, y ahora voy a...*

Bibiana, hermana de Poli (a Poli): *...Que los de arriba te están aguardando...*

Alfonso: *¿El pobre es el del piso de arriba?*

Bibiana: *Si...*

Alfonso: *Claro, el Pascual... pero si es vecino mío... tiene angina de pecho, le han dado ya dos amagos...*

Don Poli: *¡Ah!, angina de pecho... a ver, Bibiana, donde has puesto mi bata y el instrumental...*

Bibiana: *...estará en el armario, anda cielo, cógela...*

Don Poli: *Que sea la bata limpia...date prisa...* (Don Poli se prepara para salir de casa)

Bibiana: *Esto es lo malo de la profesión... la gente no tiene delicadeza... en una noche así molestar por capricho... ¡que vida la de mi hermano!...* (Hablandole al perro) *No te enfades Tupi, que ahora vuelve... pobre animal... ¡No nos podemos mover de su lado! Calma, Tupi, calma...* (Dirigiéndose a Alfonso) *¿A usted no le gustan los perros?*

Alfonso: *Pse... Entonces su hermano, va a subir a ver al Pascual...*

Bibiana: *Si.* (Vuelve a entrar Don Poli en el comedor de la casa)

Alfonso: *Pero ¿no es dentista?*

Bibiana: *Odontólogo.*

Alfonso: *¡Anda, odontólogo!*

Don Poli: *Bibiana, por favor, quieres abrocharme la bata...*

Bibiana: *Si.*

Don Poli (un poco molesto, se dirige a Alfonso): *La odontología querido amigo, es una especialidad de la medicina, ¡una gran especialidad! , ¿Quiere acompañarme?*

Bibiana: *Si, que suba, para que vean que tenemos pobre...*

Alfonso: *Hombre, yo... por no molestar...*

Don Poli: *¡Ah, no se preocupe!, es gente de absoluta confianza, les visito mucho.* (Hablandole al perro) *Adiós Tupi, el amito se va para curar a un enfermo...* (De nuevo a Alfonso) *Ande venga, (De nuevo al perro)... y ahora vuelve para darte turrón...* (De nuevo a Alfonso) *Ande, ¿quiere acompañarme, por favor?...*

Bibiana: *No tardes Poli, que se lleva mucho disgusto...*

Don Poli: *Hasta ahora.*

Bibiana: *Ponte el abrigo cielo, que hace mucho frío.* (A Tupi) *Tu come, anda come, ¡que es Nochebuena!*

La música no viene indicada en el guión. Vuelve a ser diegética realista. El significado que Berlanga da a la situación hace que el sentido de la empatía de la misma forme parte de esa particular percepción de la realidad. La música concluye, retardándose sobre el punto que sería lógico, buscando la cadencia que se produce ya sobre la escena 18, en que el dentista, su pobre, y la comitiva coinciden en el patio de la vivienda.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	13	19	0.49.07	0.50.00	La comitiva de la organización llega a casa de los Helguera, donde agoniza Pascual.
<p>A. Siguen sonando villancicos en la radio. Mismas características musicales: grabaciones de voces de niños, con acompañamiento de instrumentos de percusión, típicamente navideños, e instrumentos de viento.</p> <p>B. No se ve la fuente, aunque el contexto nos indica que es música diegética. Continúa utilizando el mismo recurso del bloque 11, escena 16, con una función básicamente expresiva.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	14	23	1.10.10	1.11.00	Toda la familia de Plácido, junto a Concheta, Quintanilla y el cadáver de Pascual, van a casa del notario, a intentar pagar la letra.
<p>A. Fox inicial. Escuchamos, sin la introducción, los temas A B y nuevamente el comienzo de A. La finalización del bloque se realiza mediante un fundido.</p> <p>B. Nuevamente aquí, observamos una utilización no diegética de la música con carácter estructural: los distintos viajes del motocarro con toda la familia aparecen asociados al Fox, auténtico leit-motiv estructural de Plácido.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	15	24	1.11.05	1.14.12	El pobre del notario, con una evidente borrachera, canta diversas canciones populares.
<p>A. El pobre del notario canta, con el humilde acompañamiento de unas tapas de cazuela, una cucharilla, diversas canciones populares⁶⁹⁵: <i>En el portal de Belén, Hay mama Inés, una jota popular</i>⁶⁹⁶, <i>Yo tengo un tumbaito, Hay mama Inés...</i></p>					

⁶⁹⁵ En el guión indica:

El comedor del Notario, muy entonado, serio, pero sin ser severo ni mucho menos. A la mesa, el Notario, su señora y el pobre anciano que ya conocemos. Este se ha emborrachado, no hay duda. Con una copa en la mano canturrea:

B. Una vez más, los personajes completan musicalmente la secuencia, de forma diegética realista. El *canto* desaparece al entrar en la notaria propiamente dicha (1.12.01) para reiniciarse al salir de la misma al salón de la casa (1.13.50). El bloque se interrumpe sincrónicamente con el cambio de escena.

Lo popular, como no podía ser de otra manera, constituye una de las fuentes musicales mas importantes de la cinematografía berlanguiana.

ANCIANO:

Las Navidades se vienen las Navidades se van y nosotros nos iremos y no volveremos más...

Las indicaciones de *Todos los negros tomamos café*, y jota figuran en el guión. (edición publicada en 1994, pp.173-175).

⁶⁹⁶ *Uno te di en el rellano
y otro en el escalerón,
otro te di en la escalera
dime maña cuantos son.*

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	16	25	1.14.42	1.18.20	El carromato, con toda la familia, Quintanilla, Concheta y el Cadáver, llegan a casa de la nueva viuda, frente a la que hay una iglesia y un cuartel.
<p>A. Música coral, con acompañamiento de órgano.</p> <p>B. La música que se supone proviene de la Misa del Gallo que se celebra en la iglesia anexa, sirve de fondo prácticamente imperceptible mientras Plácido y su cuñado introducen a Pascual en casa de Concheta.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	17	26	1.18.55	1.19.27	La familia vuelve a casa en el carramato, tras dejar el cadáver y su viuda.
<p>A. El nuevo transporte del carramato con la familia, finalmente a su casa vuelve a ser acompañado del Fox. Únicamente aparece el tema A, repetido por el clarinete bajo.</p> <p>B. Nuevamente observamos una función estructural en un bloque no diegético.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	18	26	1.20.34	1.21.26	La familia llega finalmente a casa, mas un último incidente rodeará a la familia: el dueño de una tienda de comestibles reclama a su cuñado una cesta de Navidad que debía haber entregado, y que para Julián (cuñado de Plácido) iba a ser la aportación a la cena.
<p>A. Nuevamente suenan villancicos en la radio, con las mismas características de los escuchados en casa de los Helguera.</p> <p>B. La radio, encendida por Paquito (hijo de Plácido), vuelve a presentarse como fuente de música diegética realista. El bloque musical acaba al cerrar la ventana tras la discusión de Julián y el dueño de los comestibles.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	19	26	1.22.46	1.23.12	El dueño de la tienda se va con la cesta.
A. Villancico de carácter popular, interpretada por voz de niño y tambor:					

Voz

Tambor

Ma - dreen la puer-tay un ni - ño ti - ri -

tan-does - ta de fri - o an-day di - le queen tre que ca - len - ta - rá por-queen es - ta

tie - rra ya nohay ca - ri - dad ni nun-ca laha bi - do ni nun - ca laha brá.

Como declarara el propio Berlanga, este villancico *levantó un gran follón*. Dijeron que era un *invento mío*. La iglesia se cabreó mucho, y dijo que era que era *apócrifo*. Pues no es cierto, es un *villancico auténtico, un villancico popular del siglo XVI*⁶⁹⁷.

⁶⁹⁷ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 81.

B. El villancico con una marcada función expresiva, no diegético, consigue crear un ambiente opresor y deprimente que viene reforzado, en este caso, por las imágenes. Crea un momento reflexivo, apoyado por las imágenes. Aunque el propio Berlanga cuestiona el final de la película (*En Plácido, sobra el villancico*⁶⁹⁸) la letra del villancico supone un elemento más de desgarramiento y soledad. Tal y como señalan Berlanga y Azcona (...) *La cámara retrocede, y entra en campo, sola, en medio de la calle, la mesa camilla. Junto al bordillo, el motocarro con la estrella. Lejos, los Borrachos con los panderos*⁶⁹⁹.
Dicho bloque funde, sobre el mismo plano con el bloque 20.

(“Encuesta sobre una reciente encuesta romancística en tierras de Palencia”, en *Revista de Folklore*, nº 1, 1981, p. 26-28) a la Castilla renacentista. Mas su sombra es alargada, y lo encontramos en múltiples fuentes, con diferentes variantes: desde una versión recopilada por Alberto Turón en la web de la Música Tradicional Aragonesa (www.arafolk.net), a la recopilada por A. Sánchez, en versión de Medina del Campo (en *A la lumbre del portal*, Madrid, Sonifolk (Cantes del Pueblo), 1983); de la recopilación realizada por el Opus Dei (*Canciones de casa*, Roma, 1986, p. 64), a la versión de Rocio Jurado (en su álbum *Nueva Navidad*, Sony, 1990).

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ Del guión cinematográfico (edición publicada en 1994, p. 193).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	20		1.23.12	1.23.50	Fin.

- A.** El Fox vuelve a reaparecer, ahora desde el compás 86 (tomando como referencia la numeración de compases expuesta en el guión del bloque 1), aunque acortando los últimos cuatro compases, tal y como aparecen en el citado guión, finalizando de la siguiente manera:

Dom Solm6 Dom6 Re7 Solm

Dom Solm6 Re7 Solm

- B.** El bloque genérico final contribuye a generar ese sentido estructural que va adaptando el fox a lo largo de la película: El mismo ha ido apareciendo en los momentos de tránsito de la película, señalando así espacios físicos, que ayudan a determinar las distintas partes en las que podemos articular la película. En concreto dichos momentos son: Bloque 1 (títulos de crédito iniciales), 9 (la familia se traslada a casa de los Galán y posteriormente a casa de los Helguera), 14 (La familia se traslada a casa del notario), 17 (Vuelta a casa) y 20 (créditos finales).

Así pues podemos concluir del análisis de la música en *Plácido*, que:

- La música es básicamente diegética realista, quedando los momentos no diegéticos concentrados en momentos estructurales, con un cierto sentido de leit-motiv que contribuye a dar unidad a la película;
- El compositor utiliza combinaciones tímbricas inusuales, como en el bloque 1: en el fox, sin percusión, el clarinete bajo es el soporte de timbres como la flauta o el clarinete, lo cual resulta ciertamente extraño;
- Asins Arbó recurre a disonancias humorísticas como forma de parodiar determinados ambientes, en particular, los de la hipócrita burguesía provinciana (como en los bloques 3,4,5, o 12);
- La música se convierte en un elemento eminentemente reflexivo en el final de la película, con la inclusión en el bloque 19 de una versión desgarrada y fría del *Romance del niño perdido*;
- Berlanga utiliza sonoridades populares típicamente españolas, tales como, canciones ligeras, marchas militares, o el citado villancico para recrear su mundo, el cual dentro de una corriente realista, queda desdramatizado por su *particular* humor;
- Asins Arbó contribuye a crear el mundo esperpéntico de Berlanga y Azcona, deformando esas sonoridades tan

populares y conocidas, haciendo que musicalmente resulten humorísticas, e incluso en determinados momentos constituyan un elemento de ridiculización de determinados estamentos o situaciones.

IV.3.2. Las cuatro verdades (1963)

Esta película, coproducida entre Francia, Italia y España es, sin duda, una de las grandes desconocidas del director valenciano. La segunda obra en la que Asíns Arbó aportó música a la filmografía de Berlanga parte de cuatro fábulas de Jean La Fontaine. Sobre idea de Hervé Bromberger y Frederic Grendel, las productoras dispusieron, para este insólito proyecto de cuatro de los más notorios directores europeos del momento: los propios Bromberger y Grendel dirigieron *El cuervo y el zorro*; Alessandro Blasetti dirigió *La liebre y la tortuga*; Luis García Berlanga, único representante español entre los directores, *La muerte y el leñador*, y René Clair *Los dos pichones*.

Las cuatro historias se organizaron como cuatro capítulos independientes y consecutivos, con unas *ilustraciones musicales* que servían de enlace, junto con el título de cada capítulo sobre fondo en negro, compuestas por Georges Garvarentz. Éste mismo compositor realiza la música de las partes de Bromberger y Grendel, Claire. En la primera encontramos abundante música, organizada en grandes bloques incidentales, del mismo estilo de las citadas ilustraciones musicales. La parte realizada por Blasetti rememora, con el apoyo fundamental de la música de Carlo Savina, el ambiente de *glamour* de *La dolce vita* (Fellini, 1960), para la que Nino Rota compondría una de las partituras más emblemáticas de su producción. El *capítulo* de René Clair, en lo musical, se ve limitado a un bloque diegético-realista, empatizando con el ambiente de soledad al que se ven forzados los dos protagonistas. La fábula realizada por Berlanga rompe totalmente con el estilo de las

anteriores, abandonando el ambiente amable y cordial de los demás capítulos, para mostrarse como una de las realizaciones más directamente emparentadas con los modelos neorrealistas. La música, acorde a ello, se aleja igualmente de sus compañeras, como se mostrará en el posterior análisis.

La muerte y el leñador narra la historia de un organillero, el *Rubio*, que recorre cafés y terrazas tocando su instrumento para ganarse la vida. Detenido por unos policías municipales, debido a que su “socio” Pepe, un niño, está molestando a los clientes de la terraza de una céntrica cafetería madrileña, le confiscan el manubrio hasta que regularice su situación burocrática, ya que, por lo que le dicen, le faltan algunos permisos y otros trámites administrativos. Tras visitar las oficinas municipales, y ante la imposibilidad de recuperar la pieza, el organillero, busca en El Rastro la pieza perdida, pero su capital no le alcanza para pagar lo que le piden. Intenta robarla, pero su conciencia no se lo permite, -ni con los consejos de el Casto, un timador-. Tras ser descubierto intentando robar un manubrio de un coche de bomberos de un tiovivo, una vecina, Juliana, le hace un manubrio. Nuevamente con su burro y su organillo, mendigan en la piscina del Parque Sindical, mas tras orinarse el burro, son expulsados violentamente por los vigilantes. El burro se rompe una pata en dicho trance, por lo que el organillero, junto a Pepe, tienen que enviarlo al matadero. Solo por la ciudad, arrastrando su instrumento, se deprime tanto que acaba por tirarlo por un terraplén, buscando, sin encontrarlo, un árbol en el que ahorcarse. Elige al final un poste de la luz, en el que no consigue siquiera suicidarse, pues la llegada de un coche fúnebre, con el

chofer, una niña cantante y su padre, desbaratan la acción. Ayudado por tan inusual compañía, rescatan el organillo y le ayudan a remolcarlo, si bien la llegada de unos guardias motorizados hace que desenganchen el organillo del coche fúnebre, quedando el *Rubio* en la soledad más absoluta.

El guión⁷⁰⁰, escrito de nuevo con Rafael Azcona, tuvo, como comenzaba a ser normal en la pareja de creadores, una serie de dificultades de realización⁷⁰¹. Desconocedores del trabajo del resto de directores, su obra se diferencia del resto de cortos:

...De haberlos conocido [los guiones de los otros directores] habría hecho una historia más a mi gusto, porque ellos no se ajustaron a ninguna fábula de La Fontaine. Se ve claramente que ellos hicieron sus sketches a partir de guiones que ya tenían escritos, incluyendo alguna alusión mínima a alguna fábula. Nosotros hicimos un poco el pardillo, bueno, el pardillo tampoco. Yo no estoy del todo descontento de mi sketch. Tenía una atmósfera surreal, quizás a pesar mío, un

⁷⁰⁰ No existe publicación del mismo. La versión que figura en el apéndice documental VII.7.2.2. corresponde a la que utilizó el compositor. Se conserva en el AFMAA.

⁷⁰¹ *Berlanga aceptó el encargo y, en colaboración con Azcona, se puso a escribir un guión en el que se contaba una historia muy española, con corridas de toros incluidas, y con un final muy berlanguiano en el que el personaje protagonista se suicida encerrándose en un congelador. Este guión no gustó en absoluto al actor que habían escogido como protagonista, Hardy Kruger, y como ya se había firmado un acuerdo para que la película la interpretara él, Berlanga y Azcona emprendieron la elaboración de otro guión que, esta vez, sería el definitivo.* GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 311.

Al respecto del impuesto actor protagonista, Berlanga afirmaba en 1996: *La película en la que el valor de ser guapo ha jodido un papel, para mí fue en Las cuatro verdades. Cuando para un organillero -un papel escrito para José Luis López Vázquez- me dijeron que tenía que ser un actor extranjero, pensé de inmediato en Peppino de Filippo ¡y me trajeron a Hardy Kruger! Kruger, que además de participar en la producción tenía tipo de nazi, aunque alardeaba de todo lo contrario. Tanto que incluso me dejó una noche sin rodar porque yo, en la verbena, quería que subiese a un tanque pequeñito, donde él tenía que robar la manivela de la ametralladora para poder accionar su organillo, cuya manivela le habían requisado los municipales... Y Kruger me dijo que él no rodaba con un tanque «ni siquiera de juguete». Que él era antibelicista y se negaba a ese plano. Y al día siguiente se substituyó el tanque por un tranvía...* De una entrevista realizada por Juan Cobos, J. L. Garci, Antonio Giménez-Rico, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce, en Madrid los días 21, 22 y 23 de febrero de 1996, titulada *Perversiones de un soñador*. Tomada de www.cervantesvirtual.com.

*algo extraño que bordeaba lo metafísico. Hay escenarios que pueden recordar a cuadros de De Chirico...*⁷⁰²

El simbolismo *supuestamente implícito* en la película conllevó un gran escándalo⁷⁰³, aunque el propio Berlanga elude el supuesto mensaje de la película:

(...) nada de mensaje. No hay ningún mensaje. Cuando se estrenó, los afines al franquismo se obsesionaron con que la película tenía un mensaje contrario al Régimen; dijeron que yo había tratado de desprestigiar al Régimen, mostrando una España pobre y miserable, desértica, donde un suicida no encuentra siquiera un árbol para colgarse, y tiene que ahorcarse en un poste de la electricidad.... Yo no había pretendido nada de eso. Fernández de la Mora escribió un artículo furibundo contra la película en el ABC. Se dijo que el burro que se mea en la piscina era Franco meándose en los españoles. No estaba en mi intención hacer semejante alegoría.

Lo único que metí, en plan de broma, de ironía sobre la represión cultural, es la escena del policía municipal que le pincha unos globos a un niño porque «aquí no se admiten -dice- formas obscenas». Y nada más.

*Sin embargo, la película desató las furias, no me lo explico, y levantó unas polémicas tremendas. Se organizó un lío mayor que cuando El verdugo, porque éste, como ya os contaré, no trascendió a la calle, mientras que ahora iba gente a patear la película en las proyecciones*⁷⁰⁴.

⁷⁰² HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., pp. 86-87.

⁷⁰³ Como curiosidad, Gómez Rufo señala que la película recibió incluso *las protestas de algunas sociedades protectoras de animales ante el hecho de que se viera el sacrificio del burro, no se pudo exhibir en Gran Bretaña ni en algún que otro país*. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 313.

Los escritos de Mendez-Leite (MENDEZ-LEITE, F.: *Diccionario del cine español*. Op. cit., Vol. II, p. 570) muestran cual fue la recepción oficial de la película: *(...) Los tres episodios, realizados por elementos extranjeros, cumplen plenamente con la finalidad propuesta. En cambio, el que ha correspondido a Berlanga, o sea "La muerte y el leñador", desentona del carácter general de la obra conjunta. Ha sido convertido en la historia de un organillero madrileño que tropieza con múltiples dificultades para ganarse la vida con un anticuado instrumento de trabajo. (...) No carece este trabajo directivo de Berlanga de buenos golpes, pero incide en ofrecer dentro de un humor negro aspectos de un sector social de ínfima clase, con una visión mordaz en el planteamiento de una sátira costumbrista, en la que desliza hasta el chiste político, recurso inadmisibles e impropio de un director que aspira a nombradía internacional (...).*

⁷⁰⁴ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: Conversaciones*

La película apenas permaneció en cartel y cayó rápidamente en el olvido⁷⁰⁵.

La película supone una reflexión, con evidentes momentos surrealistas⁷⁰⁶ y kafkianos⁷⁰⁷, sobre la libertad del individuo en una sociedad implacable y opresora que no le permitirá ni morir.

con Berlanga. Op. cit., p. 88.

⁷⁰⁵ El escándalo ha sido ampliamente recogido en la bibliografía existente sobre el tema: *La película causó el mayor escándalo en la historia filmográfica de Berlanga. El Régimen le acusó de atacar a España por presentar un país tan miserable que ni siquiera el organillero encuentra un árbol para ahorcarse. Y Gonzalo Fernández de la Mora publicó en ABC un artículo en el que decía que el burro meándose en la piscina quería simbolizar a Franco meándose en los españoles. Aunque puede que lo que más escociera fuese la figura del burro, que como se sabe es el emblema del Opus Dei (paciencia, voluntad, etc.): era su símbolo el que se meaba simbólicamente en el pueblo.*

El escándalo fue mayúsculo. Cuando salía la escena en la pantalla la mayoría la pateaba, mientras unos pocos, los menos, se atrevían a aplaudir. El resultado fue que la película permaneció muy poco tiempo en cartel, fue silenciada y, a la vista de los resultados, olvidada por casi todo el mundo. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 312.

(...) un burro se orinaba ostensiblemente, lo cual originó las protestas de Carrero Blanco al ministro Fraga Iribarne, y a raíz de un editorial del periódico monárquico-conservador ABC, fue también objeto de discusión en una reunión de ministros presidida por Franco: alguien consideró que la célebre meada del burro era en realidad una críptica alusión a un Generalísimo que literalmente se orinaba sobre los españoles. TORREIRO, C.: “Una dictadura liberal” (1962-1969), en AA.VV.: *Historia del cine español* (Román Gubern, coordinador). Op. cit. p. 329.

⁷⁰⁶ Como la secuencia en que, mientras *el Rubio* enseña a nadar a una joven en una piscina del Parque Sindical, el *bañero* hace salir de la misma un hombre-rana, armado incluso con su fusil submarino.

Como señala A. Gómez Rufo, (...) *este cortometraje de Berlanga está rodado en una atmósfera surrealista, envuelto en un halo cercano a lo metafísico y con una poética muy diferente del habitual cine berlanguiano. Incluso algunos escenarios, como reconoce el propio Berlanga, recuerdan bastante a los cuadros de De Chirico.* GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 313 (cita extraída de HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., pp. 86-87).

⁷⁰⁷ Como la situación en la que Hipólito Muñiz (Hardy Kruger), el inocente mendigo del organillo, tras presentar toda su documentación en regla al “funcionario de requisitos” (Agustín González), se ve abrumado por los requisitos que le pide el mismo como industrial (final de la escena 3).

Ficha técnica	
Título original	<i>La muerte y el leñador</i> , scketch de <i>Las cuatro verdades</i>
Año	1963
Duración	101 minutos
Guión	Luis García Berlanga y Rafael Azcona
Fotografía	Francisco Sempere
Decorados	Andrés Vallvé y Tony Cortés
Montaje	Rosa Salgado
Productora	Franco London Films, Himpamer Films, Madeleine Films y Ajace Produzione Cinematografica.
Jefe de producción	Jacques García, Roberto Moretti y Ángel Rosson.
Depósito legal	M-13831-1962
Reparto	
	Hardy Kruger (<i>El rubio</i>) Ana Casares (Juliana) Manuel Alexandre (<i>El Casto</i>) Félix Fernández José Luis Coll (comprador del rastro) José Guardiola Ángel Álvarez Xan das bolas José Cortés Rafael Cores Lola Gaos (Monja) Agustín González (Funcionario del Ayuntamiento) Vicente Llosa Maribel Martín José Manuel Martín M ^a Carmen Santonja

ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	1		0.51.44	0.51.50	Aparece el título del scketch.
<p>A. Bloque genérico de títulos de crédito. Música de Georges Garvarents.</p> <p>B. La melodía, repetida entre cada uno de los sucesivos sckechts, no mantiene relación directa con el sentido que le dará Berlanga, y musicalmente Asíns Arbó.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	2	1	0.52.03	0.52.37	El <i>Rubio</i> , acompañado de su <i>socio</i> Pepe, mendigan en una céntrica calle de Madrid, pidiendo dinero a los clientes de las terrazas de las cafeterías.
<p>A. Música de organillo, apenas imperceptible por el ruido de la urbe⁷⁰⁸.</p> <p>B. La parada del manubrio nos hace suponer el fin de la música, de carácter diegético. La música es deliberadamente ocultada, como símbolo del individuo fagocitado por el entorno.</p>					

⁷⁰⁸ Como indican Berlanga y Azcona en el guión, *La música del organillo no se oye en absoluto*. (Guión de compositor, Ver anexo nº VII. 5.1., p. 1)

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	3	1	0.54.07	0.54.11	Tras ser requerido un guardia municipal por uno de los camareros de la cafetería, requisita el manubrio del organillo, por incumplir diversa normativa.
<p>A. La música de organillo se hace ahora más presente, aunque rápidamente es interrumpida por el guardia nuevamente: el bloque apenas dura cuatro segundos.</p> <p>B. La música es ahora más perceptible debido a que argumentalmente debe ser una provocación al guardia municipal⁷⁰⁹.</p>					

⁷⁰⁹ No obstante en el guión señala: *Sigue sin oírse la música del organillo, aunque haya empezado a funcionar nuevamente.* (Guión, p. 4. Ver anexo VII.5.1.).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	4	2	0.55.38	0.58.25	El <i>Rubio</i> está en las oficinas municipales, intentando recuperar el manubrio de su organillo.
<p>A. Fondo musical con trompetas y tambores en las oficinas municipales.</p> <p>B. Música justificada por el diálogo entre el Rubio y el empleado municipal:</p> <p style="padding-left: 40px;">El Rubio: <i>Ya vine yo ayer...</i></p> <p style="padding-left: 40px;">Empleado municipal: <i>¡Pero no ve que estamos con el desfile encima!</i>⁷¹⁰</p> <p>El compositor vuelve a utilizar los recursos humorísticos que utilizara en <i>Plácido</i> (bloques 2, 3, 5, 6, 9 y 12), como telón musical⁷¹¹.</p>					

⁷¹⁰ Frases que no aparecen en el guión del compositor.

⁷¹¹ En el guión no hay ninguna indicación sobre la ambientación musical de esta escena.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	5	8	1.03.21	1.03.44	El <i>Rubio</i> intenta robar un manubrio en el tiovivo de una feria.

A. Música de Tiovivo. Se presenta un tema con características de polca. Instrumentos de viento interpretan este alegre aire de danza. Si bien no podemos tener, con los datos actuales, la certeza de que provenga de la mano del compositor⁷¹², responde plenamente a sus características técnicas y estéticas. El tema principal lo podemos representar de la manera siguiente:

⁷¹² No se ha encontrado la partitura original de este fragmento.

The image shows a musical score in 3/4 time, consisting of three staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The notes and rests are as follows:

- Staff 1:** Starts with a whole rest. The melody consists of: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Chord labels: FaM (above the first measure), SibM (above the last measure).
- Staff 2:** Consists of: quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Chord labels: DoM7 (above the first measure), FaM (above the second measure), FaM (above the last measure).
- Staff 3:** Consists of: quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Chord labels: SibM (above the first measure), DoM7 (above the second measure), FaM (above the last measure).

- B.** El gesto del encargado cortando la corriente eléctrica, hace que deje de sonar la música, lo que nos corrobora el sentido diegético de la música. Una vez más, los ritmos populares recrean las circunstancias y ambientes plasmados, esta vez de forma empática.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	6	8 ⁷¹³	1.03.57	1.06.56	El <i>Rubio</i> huye, pero es capturado al ser detectado por otra trabajadora de la feria, y tras una breve persecución, dos feriantes le detienen, le quitan el manubrio, y se burlan de él metiéndole en una atracción de tiro al blanco ⁷¹⁴ .
<p>A. Un twist interpretado una orquesta con un timbre de imita un magnetófono o un “Juke-box”. La música funde a un pasodoble-marcha, reproducido por los mismos timbres y sonoridad.</p> <p>B. Un twist se anticipa al cambio de plano, resaltando al alejarse la cámara al plano amplio. Es una música que contrasta claramente con el carácter de la escena: el aspecto desaseado de Juliana, el paisaje desolado, los ruidos de perros ladrando... Como se indica en el propio guión, (...) <i>Una música que no se sabe de donde viene, muy moderna, no consigue animar el triste cansancio que transpira la verbena</i>⁷¹⁵.</p>					

⁷¹³ La escena 6 del guión está completamente eliminada en la película.

⁷¹⁴ En el guión utilizado por el compositor, el *Rubio* simplemente intenta comprarle la manivela, pero el dueño del tiiovivo no accede.

⁷¹⁵ Guión utilizado por el compositor, p. 22. Ver anexo VII.5.1.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	7	8	1.07.35	1.08.04	El <i>Rubio</i> intenta seducir a Juliana, pero la llegada del ciego corta el cortejo. Finalmente toca su organillo para que Juliana y el recién llegado puedan bailar.
<p>A. En este bloque el montador superpone dos partes musicales: un schottis interpretado al organillo, que sonará solo hasta 1.07.40, y un mambo que entra en este instante, y que podemos identificar por el siguiente tema principal:</p>					

The image displays a musical score consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a 'SolM7' chord label above the final measure. The second staff features a sequence of chords: DoM, SolM9, DoM, SolM7, and DoM. The third staff continues with SolM9, DoM, SolM7, DoM, and SolM9. The fourth staff shows DoM, SolM7, and DoM. The score includes various musical notations such as eighth and quarter notes, rests, and chord symbols.

A partir de ese momento las dos músicas coexistirán hasta que se interrumpen bruscamente con la irrupción de la siguiente secuencia.

B. La alegría del mambo contrasta con la situación del *Rubio* que, desanimado, ve como esa mujer no será suya esa noche. No obstante ésta es un claro ejemplo de asociación de una música a una situación negativa, a una frustración más del personaje: la “nueva” música nos viene asociada al triunfo de la nueva sociedad incipiente: se confrontan, por contraste, la situación de impotencia del *Rubio* con la alegría del ciego y Juliana.

Aunque auditivamente ya no se percibe, el gesto del *Rubio*, desanimado, dejando de tocar el organillo marca el final del sonido de éste. Según el guión, la música proviene de un cercano “Juke box”: *el mismo juego que al principio del film: el organillo no se oye en absoluto, ahogado ahora por la potencia del cercano “Juke box”*⁷¹⁶.

⁷¹⁶ Guión utilizado por el compositor, p. 28. Ver anexo VII.5.1.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	8	9	1.08.17	1.08.27	Pepe toca en la piscina del Parque Sindical.
<p>A. Nuevamente la música de organillo se ve ahogada por un rock. Este bloque vuelve a ser muy breve, pues vuelve a verse engullido por el ruido ambiental.</p> <p>B. Como señalan los guionistas⁷¹⁷:</p> <p><i>Pepe tocando el organillo con la manivela de la Juliana. Al retroceder la CAMARA, gente que bulle como hormigas en la boca de un hormiguero. La boca del hormiguero, en este caso, es una piscina de la que no se ve el agua, oculta por los cuerpos de los bañistas. En los bordes de la piscina, familias, parejas, grupos, solitarios, niños, etc. El conjunto da una desagradable sensación de promiscuidad, y de él se elevan las voces de toda una constelación de aparatos de radio a transistores.</i></p>					

⁷¹⁷ Guión utilizado por el compositor, p. 28. Ver anexo VII.5.1.

ESTRÉPITO PRODUCIDO POR UN CENTENAR DE APARATOS DE RADIO CONECTADOS CON DISTINTAS ESTACIONES. ALGUNA NOTA SUELTA DEL ORGANILLO; PERO SOLO AL PRINCIPIO.

Nuevamente la música, diegética, supone una metáfora que doble el sentido de la escena: la masa humana, el colectivo, anulando al individuo. La música es un refuerzo semántico de la imagen.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	9	9	1.08.27	1.09.11	Cientos de personas se divierten en la piscina sindical.
<p>A. Un twist prácticamente imperceptible.</p> <p>B. La música aquí tiene una clara función ambiental, señalando un bienestar que será contagiado incluso al Rubio. Los pitidos del bañero interrumpen la ya de por si imperceptible música.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	10	10	1.11.08	1.11.38	El <i>Rubio</i> y <i>Pepe</i> van al matadero a sacrificar el burro, que se ha roto una pata tras el incidente de la piscina.
<p>A. Melodía popular de carácter andaluz, canturreada, sin texto.</p> <p>B. La música, diegética, con función ambiental, da una mínima calidez que contrasta con el carácter de las imágenes las cuales se hacen especialmente descarnadas al ver los animales saliendo muertos y despellejados por la cadena transportadora. El sentimentalismo que la escena pudiera haber conseguido es bruscamente interrumpido por el <i>regateo</i> para cobrar el valor de la carne del burro.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	11	12	1.16.41	1.17.23	El <i>Rubio</i> , desesperado por su suerte, tira el organillo a un barranco e intenta suicidarse en un poste eléctrico. Justo en ese momento llega un carro fúnebre, que transporta a un padre y su hija <i>cantante</i> , los cuales van a la radio a cantar a un concurso. La <i>comitiva</i> ayuda a rescatar el organillo y lo remolcan. El <i>Rubio</i> y la niña cantan el <i>Tanguillo del organillo</i> .
<p>A. Tanguillo del organillo⁷¹⁸: Se trata de una pieza con ritmo de tanguillo, de estructura binaria con coda. Las características de la pieza imitan las de las piezas específicamente compuestas para el organillo. La incorporación de la niña-artista –la niña y su padre no aparecen en el guión utilizado por el compositor- justifican una letra que se incorpora al tanguillo:</p> <p style="text-align: center;"><i>Quisiera ser el clavel que en tu boca se pone parad, pam, pam quisiera ser, el lacito que enlaza tu cuerpo, param, pam, pam</i></p>					

⁷¹⁸ El manuscrito original se encuentra en el anexo documental VII.5.1.

*quisiera ser el zapato que aprieta tu pie
 ¡Ay! mañana de mi corazón, estoy por tí, y por tu amor
 (...)
 No me digas que ya no te acuerdas
 de aquellas promesas que yo te juré
 (...)*

La interpretación de la niña revela sus “inhóspitas” posibilidades artísticas⁷¹⁹. La música se interrumpe en un brusco fundido a silencio con la aparición de los dos motoristas de tráfico.

- B.** La pieza, evidentemente diegética, cobra aquí un sentido expresivo: al fin el individuo se ve ayudado por un igual, sin ninguna contrapartida, simplemente por el afán de ayudar al prójimo. Como podemos leer en el guión, *por primera vez, nada ahoga la voz de su compañero de fatigas, que ahora suena libre de los ruidos de la ciudad triunfante en la callada del campo*⁷²⁰. No obstante, este punto álgido no se verá libre de una intencionalidad irónica, al presentar a la niña artista en una actitud que nos recuerda el bloque nº 4 de *Plácido*, donde igualmente se parodiaba los “niños-artista”.

⁷¹⁹ Esta interpretación puede considerarse lo que Michel Chion denomina *claroscuro verbal: entendemos por claroscuro verbal una grabación de la palabra humana en la que unas veces se entiende lo que se dice y otras se entiende menos o nada en absoluto*. CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Op. cit., p. 167.

⁷²⁰ Guión utilizado por el compositor, p. 41. Ver anexo VII.5.1. El nombre que aparece bajo la partitura, *Organillos = Sr. Apruzzesse*, se corresponde con el nombre que aparece en los títulos de crédito de *El pisito* (M.Ferreri, 1958), con música de Francisco Contreras.

Tanguillo del organillo

de *LA MUERTE Y EL LEÑADOR*
(De la película *Las cuatro verdades*)

Miguel Asíns Arbó

The image displays a musical score for a piece titled "Tanguillo del organillo" from the film "Las cuatro verdades". The score is written for piano and is organized into four systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords. The second system includes a first ending bracket labeled "2." above the treble staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a final cadence, marked with a "3" below the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is G major, indicated by two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, rests, triplets (marked with a '3'), slurs, and accents. A fermata is present over a measure in the third system. The piece concludes with the instruction 'D.C.' (Da Capo) at the bottom right of the fifth system.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	12	12	1.17.42	1.18.22	Tras la intervención de los guardias, el Rubio vuelve a quedar solo, <i>en un intento penoso de continuar hacia la ciudad</i> ⁷²¹ .
A. Triste y melancólica melodía a cargo del acordeón:					

⁷²¹ Palabras textuales con las que acaba el citado guión (p. 42).



- B.** La citada melodía, única claramente no diegética, presenta una función claramente expresiva, análoga a la que utilizase en el bloque19 de *Plácido*. En ella el compositor enfatiza la soledad del protagonista con esta melodía de tono menor, que contribuye a ralentizar el ritmo fílmico.

Las conclusiones que se desprenden del análisis de la música de *Las cuatro verdades* son:

- La música es básicamente diegética realista, quedando los momentos no diegéticos salvo el bloque final que tiene una función básicamente reflexiva. La triste melodía del acordeón volverá a ser una invitación a la reflexión, siendo en este caso especialmente significativa dicha reflexión si comparamos el ambiente reflejado y los mundos sonoros creados en el resto de sketches que conforman la película;
- En muchas secciones la música es utilizada con una función ambientadora, ya que, al estar la película doblada y sonorizada a posteriori en estudio, muchas escenas quedan demasiado vacías de ruidos. La música es utilizada para mitigar el silencio, que en abundancia perdería capacidad expresiva;
- El organillo es un timbre que resultará característico de un mundo perdedor que el compositor utilizará en determinadas ocasiones (recuérdese su música para *El cochecito*, de M. Ferreri). De igual manera, la parodia de la niña cantora (bloque 11), utilizada ya en *Plácido* (bloque 4), se manifiesta como un elemento significativo;
- Berlanga utiliza la música como herramienta expresiva en la caracterización de los dos mundos confrontados en el film: lo individual y libre, representado en el personaje del Rubio, a través de su organillo, frente a la masa anónima, representada por los ritmos modernos: twist, rock, etc..

IV.3.3. *El verdugo* (1963)

La tercera de las películas en las que colaborara Miguel Asíns Arbó con Berlanga, *El verdugo*, no sólo es una de las películas más importantes de la cinematografía española del siglo XX,

(...) es también un documento visual y sonoro de la sociedad y la cultura de los años cincuenta y sesenta. Sus inteligentes guiños a lo cotidiano, marcados por el humor sarcástico, encubren la crítica ácida y mordaz a la dictadura franquista.⁷²² Es, según la opinión de la mayoría de los especialistas, la mejor película del cine español.⁷²³

Fue realizada como coproducción entre España (Zabra Films⁷²⁴) e Italia (Naga Films), trabajando como ayudantes de dirección Ricardo Muñoz Suay y Félix Fernández. El guión⁷²⁵ fue realizado por su inseparable Rafael Azcona y Ennio Flaiano (*aportación* de la productora italiana), quien se ocuparía básicamente de la adaptación de los diálogos en italiano.

⁷²² Referencia al libro de RUIZ SANZ, M.: *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2003.

⁷²³ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 315.

Sin duda una de las que más ríos de tinta ha generado, como muestra Bernardo Sánchez en su libro sobre Rafael Azcona (SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., pp. 146-147).

⁷²⁴ Nazario Belmar, un antiguo futbolista del Real Madrid que entonces fabricaba zapatos en Elda, se lanzó a la aventura de la producción cinematográfica e hizo que su socio financiero contactara con Berlanga y Azcona. “Nos invitó a comer en Jockey”, recuerda el segundo y “nos dijo: Soy muy amigo de Belmar, ya he invertido en teatro y ahora quiero hacerlo en cine, pero no quisiera perder dinero. Por eso estoy dispuesto a contratar al mejor director que hay en España”. Ante esta oferta, Berlanga propuso *El verdugo*. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 399.

⁷²⁵ El guión fue publicado por *Temas de cine* (nº 33, 1964), por *L'Avant-Scene/Cinema* (nº 465, 1997) y por *Plot/Tal cual* (Madrid, 2000). La edición que figura en el anexo documental VII.7.3.2. es la utilizada por el compositor, depositada en el AFMAA, que, curiosamente, tiene la firma del Sr. Manfredi y diversas anotaciones en italiano.

La película nos cuenta como José Luis (Nino Manfredi), empleado en una funeraria, está pensando en emigrar a Alemania para convertirse en un buen mecánico. Tras acercar al verdugo (José Isbert) a su casa, éste olvida sus “herramientas” en el furgón fúnebre, por lo que José Luis se verá obligado a acercárselas. Allí conocerá a Carmen, la hija del verdugo (Emma Penella), de quien se enamorará. José Luis y Carmen serán sorprendidos en la intimidad, en actitud embarazosa, por el padre de ésta, por lo que se verán obligados a casarse⁷²⁶. Ante la acuciante falta de medios económicos y la necesidad de buscar un piso para fundar el nuevo hogar⁷²⁷, Amadeo, que está a punto de jubilarse, convence a José Luis para que solicite la plaza de verdugo que va a dejar vacante, con la que tendrá derecho a una vivienda. No parece fácil conseguir el puesto, pero el propio Amadeo interviene para buscar las influencias necesarias...

Tras conseguir el empleo, y contra las previsiones optimistas de su suegro, José Luis recibirá muy pronto la temida orden de ejecutar una pena capital en Palma de Mallorca. Horrorizado, intenta dimitir, pero Carmen y Amadeo le fuerzan a hacer el viaje, como si fueran unas vacaciones turísticas, con toda la familia a costas, incluido el bebé que ha nacido de la unión.

⁷²⁶ En una boda en la que, como se citó en el apartado IV.1. del presente trabajo, Luis García Berlinga recreó su propia boda: (...) *Cuando yo me casé, que no me quería casar por la iglesia, no fue nadie, no invitamos a ningún amigo ni a nadie. Por eso pedí el tipo de boda más barata y más rápida. El cura estaba cabreado conmigo y se esforzó en hacerlo todo desagradable y burocratizado. Casi no me dirigió la palabra, y el sermonecito lo redujo a algo ridículo y resolutivo. No pude evitar meter todo eso en la película.* CAÑEQUE, C. Y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mister Berlinga!* Op. cit., p. 62.

⁷²⁷ Nuevamente el problema de la vivienda...

Mientras asisten a un espectáculo de luz y sonido en las Cuevas del Drach, José Luis es requerido por la Guardia Civil para que cumpla su siniestra misión. En vano reclama la presencia de Amadeo, alegando su ineptitud en el oficio, y se ve arrastrado, junto con el reo, hasta la sala de ejecuciones. De vuelta al barco, y ejecutada la pena, sobre la música de un alegre y vivo twist que se escucha desde un cercano yate, se produce uno de los diálogos más emblemáticos de la película, cuando José Luis reflexiona en voz alta: *¡No lo haré más!, ¿Lo entiende?, ¡No lo haré más!*, a lo que Amadeo responde: *Eso mismo dije yo la primera vez...*

La historia parte de un hecho real⁷²⁸: una cocinera, Pilar Prades Expósito, mató a sus compañeras para servir a su señora en exclusiva, por lo que fue condenada a la pena capital. Cuando iba a ser ejecutada, el verdugo se puso enfermo y, sedado, prácticamente tuvo que ser arrastrado a la ejecución⁷²⁹. No todas las versiones del hecho coincidieron:

⁷²⁸ Como narra Berlanga, (...) *El verdugo es la única de mis películas que nace de una imagen. Un amigo abogado me contó en Valencia la ejecución de una mujer, una envenenadora. Fue la última ejecución de una mujer en España. Me dijo lo mal que lo había pasado porque al verdugo le había dado un ataque de nervios y no quería llevar a cabo la ejecución; estuvo toda la noche dando gritos, intentando dimitir. Tuvieron que inyectarle calmantes y, finalmente, tanto el verdugo como la condenada reo fueron conducidos a rastras... Rápidamente imaginé una inmensa sala blanca absolutamente vacía, donde se veían dos grupos atravesándola, uno que arrastraba al reo y otro al verdugo. En esa imagen tan fuerte ya estaba contenida la película. Me dio la idea de que no solamente los reos podían «degenerar», como dice Isbert en la película, sino que el propio verdugo se derrumbaría a la hora de tener que matar. Ésa es la imagen clave de la película...Es un poco la idea de la sociedad civil contra el Estado. La sociedad ha creado hipócritamente la figura del ejecutor de la justicia, petrificándola en un cargo administrativo; las consecuencias morales de todo ello no pueden ser meditadas ni digeridas por ningún ser humano, lo que hace que el personaje de Isbert sea tan respetado como odiado por los demás. Por todo ello, creo que el hecho de que sea un verdugo entrañable y cariñoso enriquece y le da fuerza tanto a esa contradicción como al personaje...* CAÑEQUE, C. Y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mister Berlanga!* Op. cit., p. 52.

⁷²⁹ La anécdota viene recogida, entre otros, en Hernández Les e Hidalgo (*El último austro-*

*...Me indignó que aquel verdugo declarara, en la película de Patino, en Queridísimos verdugos, que él había tenido que consolar a la pobre mujer, cuando incluso me han comentado que él se cagó de pánico. Y era un verdugo veterano*⁷³⁰.

Esta historia, conocida por Berlanga a través de un abogado amigo suyo, se convirtió en una película que *no es sólo un alegato contra la pena de muerte, que lo es, sino que también quiere explicar las trampas invisibles que nos tiende la sociedad para reducir nuestra libertad. Una decisión puede condicionar el resto de nuestra vida*⁷³¹. Como vemos, una de las constantes de su filmografía.

La figura del verdugo era siniestra, esporádica, pero real en la España de la época. La pena de muerte, reestablecida en España por la Ley de 11 de octubre de 1934 para la represión de los delitos cometidos por medio de explosivos y de los robos con violencia o

*húngaro: conversaciones con Berlanga. Op. cit., p. 96), Gómez Rufo (Berlanga: contra el poder y la gloria. Op. cit., p. 316), Francisco Perales (Luis García Berlanga. Op. cit., p. 250), Carlos Balagué (Con la muerte en los talones/El verdugo. Barcelona, Dirigido por, 1998, pp. 91-92), Mario Ruiz Sanz (El verdugo: un retrato satírico del asesino legal. Valencia, Tirant Lo Blanch, 2003, p. 26), Bernardo Sánchez (Rafael Azcona: hablar el guión. Op. cit., p. 352), Esteve Riambau (Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía. Op. cit. p. 399),... La historia, posteriormente se mostraría en el capítulo "La envenenadora de Valencia", dirigido por Pedro Olea (1984) para la serie de TVE *La huella del crimen*.*

⁷³⁰ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga. Op. cit., p. 96.*

La película de Martín Patino es otro de los grandes clásicos sobre el tema en la cinematografía española. Realizado a modo de clandestino documental en 1973, fue dada a conocer en 1977. Partiendo de los libros de Daniel Sueiro *El arte de matar* y *Los verdugos españoles*, presenta una entrevista a los tres verdugos profesionales que hay en España en 1973.

⁷³¹ El texto sigue: (...) *En este caso, el protagonista se ve metido en una serie de líos que no puede controlar... La sociedad le va metiendo en un proceso de fagocitación que reduce su margen de libertad; paga con su vida el error de haber hecho el amor en la casa de su futuro suegro. CAÑEQUE, C. Y GRAU, M.: ¡Bienvenido, Mister Berlanga! Op. cit., p. 52.*

intimidación con las personas, contaba, según la Orden de 29 de septiembre de 1948, con la figura del verdugo como empleado público, con sueldo de 6000 pesetas anuales, más las dietas y complementos correspondientes por cada ajusticiado⁷³². En el año del rodaje de la película, se produjeron tres ejecuciones: Julián Grimau, Francisco Granados y Joaquín Delgado⁷³³. Estas últimas, dada la proximidad de la presentación de la película en Venecia, serían un referente ineludible en la difusión y repercusión de la película.

El verdugo que recrea Berlanga es otra víctima. La misma sociedad que lo crea y justifica lo rechaza hasta en los detalles mínimos, como se ve reflejado a lo largo de la película.

⁷³² Datos tomados de Ruiz Sanz (*El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Op. cit., p. 26).

⁷³³ (...) *Responsable de organización interior del Partido Comunista, había sido detenido el 7 de noviembre de 1962 en Madrid. Torturado en la Dirección General de Seguridad, es condenado a muerte el 18 de abril de 1963. Las peticiones de clemencia a favor del dirigente comunista llegaron del mundo entero; sin embargo fue condenado en condiciones de dudosa legalidad de fondo y de forma. Entre otros detalles del proceso, Grimau fue condenado en juicio sumarísimo por un Tribunal Militar debido a su actividad anterior a 1939, y fusilado dos días después, el 20 de abril de 1963.*

*Menor resonancia nacional e internacional tuvieron las otras dos ejecuciones de ese año, debido a varias circunstancias. Dos hombres jóvenes -de treinta años de edad- pertenecientes a las Juventudes Libertarias, Joaquín Delgado y Francisco Granados, fueron acusados de haber colocado unas cargas explosivas en la Dirección General de Seguridad, y en el local de la Delegación Nacional de Sindicatos de Madrid, el 29 de julio. El detonador falló, y explotó veinte minutos después de ser colocadas las bombas, que provocaron veinte heridos, dos de ellos graves. A los dos días del atentado, ambos militantes anarquistas fueron detenidos, interrogados y torturados brutalmente, y en juicio sumarísimo, a puerta cerrada y con irregularidades legales, condenados a muerte. De nuevo, el inefable y popular garrote vil debía de entrar en acción. Ambos habían reconocido su vínculo con el anarquismo, pero nadie consiguió arrancarles una confesión de culpabilidad. No obstante, en apenas dos semanas, la policía franquista había resuelto el caso. Todo estaba en contra de los dos anarquistas. En el registro domiciliario fueron encontradas armas y explosivos, que en realidad estaban destinados a otro objetivo: matar a Franco (...). RUIZ SANZ, M.: *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Op. cit., pp. 24-25.*

*No es, ni mucho menos, un ser repulsivo, sino todo lo contrario. Es una víctima de la sociedad, un pobre hombre que tiene que aceptar esa profesión, porque está casado, necesita un piso, no puede sobrevivir de otra manera*⁷³⁴...

Lo único que diferencia a José Luis de Amadeo es el grado de resignación.

La película, como no podía ser de otra forma, tuvo numerosos problemas con la censura⁷³⁵, pues, entre otras lecturas, *El verdugo* fue interpretado como una alusión directa a Franco⁷³⁶, aunque

*... sinceramente, no se encontraba entre nuestros propósitos esa identificación. De haber sido así, hubiera resultado indulgente para con Franco, porque yo retrataba al verdugo como una víctima más de la sociedad*⁷³⁷.

⁷³⁴ GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. cit. p. 317.

⁷³⁵ Como señala el propio García Berlanga (...) *Incluso mi final del guión era diferente y se modificó no por razones de censura, sino por la intervención de Flaiano. Éste, con el apoyo de los productores, sostuvo que mi final era demasiado duro, demasiado cínico, y Azcona acabó estando de acuerdo con él. En mi final, las circunstancias eran idénticas, pero al entregar el sobre del dinero a su mujer decía simplemente La próxima vez tendré que comprarme una muñequera. Es decir, que aceptaba su desaparición como hombre individualizado*. SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., p. 355.

Como apunta García Berlanga, *la película tuvo bastantes cortes de censura, muy gilipollas algunos. Por ejemplo, cortaron todas las veces que el protagonista hablaba de irse a trabajar a Alemania, y suprimieron el ruido que hacían los hierros del garrote dentro del maletín del verdugo*. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., p. 97.

Muñoz Suay recuerda que (...) *el guión fue presentado a la censura y los cortes ordenaban “suprimir la presencia de las cuatro damas en la ejecución”, “cuidar la escena pasional entre José Luis y Carmen”, “cuidar el reparto de billetes a cargo del sacristán, y suspensión del organista comiéndose los recortes de la forma y que figure el párroco actuando en la ceremonia del matrimonio”, suprimir la frase: ¡Dos niños al año vamos a tener con este invento!” o “suprimir la alusión de Carmen a quitarse la bata”*. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit., p. 400.

⁷³⁶ *En Italia, precisamente a Franco le llamaban “el verdugo”*. AA.VV., (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlanga 2*. Op. cit., p. 57.

⁷³⁷ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Op. cit., pp. 96-97.

Finalmente obtuvo un informe favorable, pese a las numerosas *advertencias* realizadas tras la lectura del guión, tal como muestra el siguiente documento⁷³⁸:

C/26531 Exp 65-63

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TELEVISION

Sección.....
N.º.....

MINISTERIO DE
INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE SERVICIOS
DE COMUNICACION
GABINETE
ARCHIVO CENTRAL

COMISION DELEGADA PARA CENSURA DE GUIONES
CINEMATOGRAFICOS

Título: "EL VERDUGO"

Ponentes: P. Stachlin y Sres. Cano y Aus.

Informe: **FAVORABLE** con las siguientes advertencias:

Págs. 3.- Suprimir la presencia de cuatro damas en la ejecución
Págs. 36 y 37.- Cuidar la escena pasional entre José Luis y Carmen.
Págs. 44 a 52.- Cuidar la secuencia nº 30.
Págs. 53 a 56.- Cuidar la secuencia nº 30.
Págs. 57 a 60.- Cuidar la secuencia nº 11, especialmente el reparto de
billetes por el sacristán (pág. 57), y supresión del or-
ganista comiéndose recortes de formas (pág. 58) y en las
págs. 59 y 60 que figure el Párroco actuando en la cere-
monia del matrimonio.
Págs. 87 a 91.- Cuidar la secuencia 17, suprimiendo la sugerencia del oor-
tificado de afecto al régimen (pág. 90).
Págs. 100.- Suprimir la sonrisa del verdugo con los guardias civiles.
Págs. 110 a 115.- Cuidar la secuencia nº 21.
Pág. 126.- Suprimir la frase: "¡Dos niños al año vamos a tener con
ese invento!".
Págs. 132 a 135.- Suprimir la solicitud de José Luis a Carmen.
Pág. 136.- Suprimir la alusión de Carmen a quitarse la bata.
Pág. 149.- Suprimir la sombra del maléfico sobre unos fenomenales -
cuárpon de mujer tomando el sol en bikini.
Págs. 158 a 161.- Suprimir la presencia de señoras en la ejecución.
Págs. 166 a 167.- Suprimir la letanía del director, frailes, representa-
te de la Magistratura, etc.

A lo largo de todo el desarrollo de la película deberá cuidarse la apa-
rición de personajes, que puedan resultar poco respetuosos.

Sección del día 17 de junio de 1963.

Stachlin Victoria

EL VERDUGO Guión de Rafael Ascona y Luis García Berlanga

Humorismo fínebre con acumulación de personajes e incidentes mor-
tuorios. Enterradores, verdugos, ajusticiados. Tiene un final notable-
mente desahogado. Argumento: un empleado de Pompas Fúnebres se casa
con la hija de un verdugo y sucede a este en el cargo, viéndose obligado
a ejecutar a un rec. Aunque abunda en cosas de no muy buen gusto, no
atenta gravemente contra las Normas de Censura. Pero son necesarias al-
gunas correcciones:

Se ha de suprimir todo lo contenido en las páginas 132-135 (escena
de alcorca), como también la alusión de ella a quitarse la bata (136)
y a tener hijos en un colchón de muelles (126). También deben ser dis-
minuídas las efusiones eróticas de la pág. 36.

Es conveniente eliminar la presencia de señoras para la ejecución
de los reos (págs. 3 y 158-161), la ausencia del párroco en la cere-
monia del matrimonio (39-60); como también las referencias al afecto al
régimen (90) y a la confesión sacramental hecha por el rec (159).

Igualmente conviene suprimir la fotografía del verdugo entre dos
guardias civiles "los tres muy sonrientes" (100) y la sombra del maléfico
en que el verdugo lleva los hierros del garrote, proyectándose
"sobre unos fenomenales cuerpos de mujeres que toman el sol en bikini"
(149)

MINISTERIO DE
INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE SERVICIOS
DE COMUNICACION
GABINETE
ARCHIVO CENTRAL

Stachlin

⁷³⁸ LARRAZ, E. y SERRANO, C.: "Documents: El verdugo et la censure", en AAVV.: *Voir el lire García Berlanga. El verdugo*. Op. cit., p. 159.

Pese a ello, la película es invitada para participar en el Festival de Venecia. Esta invitación sería tomada por el régimen como una provocación, resultado de las presiones ejercidas al comité organizador del festival por los grupos políticos opuestos a Franco. Y no iba desencaminado. El 24 de marzo de 1963 escribe Muñoz Suay –quien ya se había distanciado definitivamente de Bardem, y había vuelto junto a su antiguo amigo Berlanga⁷³⁹- a Luigi Chairini:

El 15 de abril comienza otro, El verdugo [previamente se ha referido a Plácido], que tendrá terminado para junio. El argumento es de Berlanga, Azcona (el único guionista importante español) y de [Ennio] Flaiano. La historia es muy importante. Es un film en el que la crueldad de un oficial legal como es el verdugo de la justicia, está entremezclada con una vida corriente, triste y alegre, normal, sencilla, de unas pobres gentes que no tienen culpa de nada más que de sus propios egoísmos pequeños y diarios. Si el film sale de las manos de Berlanga con buen aire –cosa que todos esperamos- creo que será la obra más importante de Berlanga. Ya tendrá usted ocasión de verla. No creo que para Venecia pueda haber competencia a este respecto. Ya veremos⁷⁴⁰.

Sí la hubo. La película elegida era *Nunca pasa nada*, de Juan A. Bardem. García Escudero –Director General de Cinematografía- había adivinado *todo lo que había de carga explosiva, submarina, en El verdugo*⁷⁴¹, pero *Chairini, que como director del festival podía invitar a una película, la escogió desde el primer momento*⁷⁴². Esta presencia conllevaría una trascendencia política que superaría posiblemente en mucho las expectativas, siempre irreverentes y

⁷³⁹ No debemos olvidar que Muñoz Suay fue ayudante de dirección de *El verdugo*.

⁷⁴⁰ Fragmento de una carta extraída de RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. p. 398.

⁷⁴¹ AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlanga 2*. Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Provincial de Valencia, 1981, p. 56.

⁷⁴² GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Planeta, Barcelona, 1995, p. 272.

provocadoras, de los *padres ideológicos*, Berlanga y Azcona. Como recuerda Ricardo Muñoz Suay,

*... en principio tuvimos muchos problemas con el guión. Pero una vez vista la película, creo recordar, con muy poco tiempo ya para acudir a Venecia, la película sufrió bastantes cortes*⁷⁴³. *Yo no recuerdo bien aquella primera censura de García Escudero, porque después hubo más cortes a raíz del incidente de Venecia. Creo recordar que hubo, por ejemplo, que quitar la escena del ensayo del verdugo. Había una escena muy patética, muy importante, en la que el nuevo verdugo es instruido por el funcionario de la prisión, que entonces le sienta en el garrote vil que está en el patio de la prisión, y le mete las anillas en el cuello. Aquello fue, prohibido totalmente por la censura. Creo recordar otra cosa, por ejemplo, no sé si fue en la primera etapa de la censura, se nos prohibió el ruido de los hierros del maletín de Isbert*⁷⁴⁴.

Finalmente se consiguió acudir a Venecia, pese a la tormenta que ya se presagiaba. Como recuerda Ricardo Muñoz Suay,

(...) por fin logramos ir a Venecia, porque el director de la Mostra exigió que fuese también esta película y no únicamente la otra, la que iba oficialmente. Recuerdo que fue un 28 de agosto, porque era mi cumpleaños, el día que llegamos a Roma. La expedición estaba formada por Luis, Enrique Llovet, que en cierta manera, aparte de ser amigo y productor, nos ayudaba como relaciones públicas; su esposa, Carmen Baeza, que era hija de un célebre embajador republicano (Ricardo Baeza, traductor y escritor); Nazario Belmar, que era el productor de la película, y yo. Llegamos a Roma y alguien se empeñó en que viera la película el entonces embajador de España. Yo, en verdad, no tenía ninguna gana de tropezarme con el embajador, porque habíamos estudiado juntos en la Universidad de Valencia. Él era entonces el presidente de los estudiantes católicos, la FREC, y yo era el presidente de los estudiantes republicanos, la FUE, y nos habíamos dado

⁷⁴³ Según Casimiro Torreiros, el propio Director General de Cinematografía, García Escudero, reconoció cuatro minutos y medio de cortes (AA.VV.: *Historia del cine español*. Op. cit. p. 330). El propio Berlanga escribe: (...) *Hubo bastantes cortes antes de llegar la película a Venecia que, dándole una parte de razón a Florentino, yo acepté. Pero claro, los acepté porque si no los aceptabas, ya sabes. Eran unos cortes, a mi juicio, bastante importantes (14 cortes: 4 minutos y 31 segundos). Luego, en la segunda ocasión, a raíz de la carta de Sánchez Bella, los cortes fueron más numerosos, pero mucho menos importantes que en la primera censura, en que se había cortado la escena de la preparación del garrote, en la que el oficial de prisiones hacía bromas y se lo colocaba en el cuello*. En GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 339.

⁷⁴⁴ Palabras de Ricardo Muñoz Suay, ayudante de dirección de *El Verdugo*, recogidas por A. Gómez Rufo (Idem, p. 321).

*más de una bofetada en el patio Luis Vives de la universidad; no tenía ningún interés en encontrarme con aquel tipo. Luis creo que tampoco era partidario, entre otras razones porque no le gustaban esas proyecciones*⁷⁴⁵.

Y es que su estreno en el Festival de Venecia generó numerosos conflictos. Alfredo Sánchez Bella, embajador entonces de España en Italia, quien según Muñoz Suay estaba haciendo *méritos para sustituir a Manuel Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo*⁷⁴⁶, había sido informado por el cónsul

⁷⁴⁵ El testimonio completo lo encontramos en AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlanga 2*. Op. cit., pp. 56-58., GÓMEZ RUFO, A. (*Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 320-326), o RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. pp. 401-402.

⁷⁴⁶ TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Op. cit., p. 866.

Como recuerda el propio Berlanga, (...) *Yo el asunto de Venecia lo tomé como una traición a mí, a lo que García Escudero me quería. Y luego supe que estaba sometido a grandes presiones, porque el embajador ante el Vaticano, Sánchez Bella, ambicionaba el Ministerio de Información y Turismo, y para ello quería poner en evidencia a Fraga. Todas las cartas de Sánchez Bella tenían por objeto cargarse a Fraga Iribarne. Creía que con mi película había descubierto una conspiración judeo-masónica. Como veis, El verdugo se utilizó como arma arrojadiza. Y por eso se magnificó la maniobra de los comunistas en Italia, porque se trataba de cargarse a Fraga y de entrar él como ministro. Y al final lo consiguió. Sánchez Bella, aparte de embajador, era el jefe del servicio secreto exterior. Y era famoso por sus estupideces, porque envió un informe confidencialísimo asegurando que el Cardenal Montini, el más temido por Franco, no sería el siguiente Papa. Y tuvimos a Pablo VI. Y seis horas antes del fusilamiento de Grimau convocó a toda la prensa de Roma, afirmando que todo era falso, que no se le iba a fusilar. O sea que, como jefe de un servicio secreto, era un genio. Respecto a El verdugo, creo que llegó a decir que era todo una maniobra comunista y que la había dirigido Muñoz Suay. Esa carta de Sánchez Bella está publicada. De mí dice que soy un tonto útil. Y de Nazario Belmar, el productor, que había sido jugador del Real Madrid, decía que era inocente, «un hombre joven, sano, deportista, de derechas». Para él, ser deportista era sinónimo de no ser comunista. Sentí la postura en que se encontró José María [García Escudero], a quien hay que elogiar por su enorme pasión por el cine y por la forma en que luchó por sacar adelante la Escuela y a todos los que salían de ella. Lo que sí creo que fue un error suyo, que han continuado sus sucesores, fue legislar exclusivamente en favor del cine joven, del cine de primera hora, como ha vuelto a pasar ahora. Yo no respiro por ninguna herida propia porque sigo normalmente mi carrera. Pero sí han protestado personas como Angelino Fons, José María Gutiérrez y otros, que son gente que sabe narrar, que son profesionales, y que con este tipo de legislación se quedaban y se quedan aparcados. Y sin poner trabas a la gente que demuestre tener capacidad, lo cierto es que esa mezcla de primerizos posibilitó la desaparición de la industria y también del espectador. Fue precisamente en esos años de*

Alonso Gamo⁷⁴⁷, de la presentación de la película, lo que implicó el citado pase privado.

En aquella proyección, que fue una proyección catastrófica, el embajador salió indignado, empezó a gritar, dijo que era la película más antipatriótica y antiespañola que había visto, se lo dijo a Luis en la cara, a mí me miró de mala cara, se empeñó en que yo había intervenido en el guión, cuando Rafael Azcona era el único, con Luis, que lo había hecho, se empeñó mil y una veces en que yo había sido el guionista, que toda la culpa era mía y que Luis mas o menos había sido manejado por el PCE, como tonto, inútil, etc. Aquella proyección fue grave⁷⁴⁸.

La maquinaria de obstrucción y escándalo de Sánchez Bella se puso en marcha. Si bien no acudió a Venecia, el director y su comitiva se encontraron allí con García Escudero y David Jato⁷⁴⁹ falangista y director de Uniespaña, a quienes tuvieron que rendir explicaciones. Para complicar aún más la situación, los ánimos se enaltecieron con la publicación de un grabado de Goya alusivo a la película, que el propio Muñoz Suay se había encargado de publicitar por los periódicos de Roma, y cuya difusión en Venecia fue prohibida por *recomendación* de las autoridades españolas. (...) *Me amenazaron con que si pasaba algo el responsable era yo [Muñoz Suay]. Se me dijo que cogiera el primer vagón y que regresara a España, porque si no lo hacía podría tener luego problemas⁷⁵⁰.* Pero

apoyo incondicional a la gente salida de la Escuela cuando, industrialmente, se hundió el cine español. De una entrevista realizada por Juan Cobos, J. L. Garci, Antonio Giménez-Rico, Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce, en Madrid los días 21, 22 y 23 de febrero de 1996. Tomada de www.cervantesvirtual.com.

⁷⁴⁷ Según recuerda Muñoz Suay en el citado documento.

⁷⁴⁸ AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlanga 2*. Op. cit., p. 57.

⁷⁴⁹ David Jato Miranda, funcionario director del Grupo Sindical de Productores Cinematográficos, cargo del que fue destituido en 1968 a raíz de un escándalo sexual. GOMEZ RUFO, A.: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Op. cit., p. 329.

⁷⁵⁰ AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlanga 2*. Op. cit., p. 57.

la comitiva permaneció en Venecia. A los pocos días de las proyecciones, salpicadas por diversos incidentes protagonizados por grupos anarquistas contra el general español, Berlanga, Muñoz Suay y el resto de la comitiva vuelven a España, sin que tengan en principio los previsibles graves problemas⁷⁵¹. Pero Sánchez Bella no cejó en su empeño, consciente de las consecuencias políticas que podía conllevar el incidente⁷⁵². Escribió una carta fechada el 30 de agosto, dirigida a Fernando María Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, la cual, dada la importancia histórica de la denuncia del embajador, y lo elocuente de la misma, se ha optado por incluir íntegramente:

⁷⁵¹ (...) *Aquella misma noche me fui [Muñoz Suay] a hablar con el director de la Mostra y le hice una carta en donde decía que si al volver a España yo era detenido, la responsabilidad era de Sánchez Bella, García Escudero y les denunciaba. Le dije al director: "Mira si a mí me pasa algo cuando vuelva a España, por favor publica esta carta en Italia". Fui a los españoles franquistas y les dije: "He escrito una carta, la he dejado en las manos del director de la Mostra y en el momento que a mí me pase algo esta carta se publicará en todos los periódicos de Italia". El caso es que tal vez esto y otras presiones y el interés de la dirección de la Mostra en que se pasara la película influyeron en que no me pasara nada.* Idem., pp. 57-58.

⁷⁵² Siguiendo con los testimonios de Muñoz Suay, (...) *como se ha sabido históricamente, la carta no buscaba un ataque frontal al PCE ni al cine progresista. Era sobre todo un ataque al ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne; era un problema de la familia falangista y franquista, el deseo de sustituir en el Ministerio a Fraga Iribarne por Sánchez Bella y culpar a Fraga de aquella liberalización en la que intervinieron Fraga y, sobre todo, García Escudero. Sánchez Bella quería ser ministro de Información y turismo en representación de otra familia, una de aquellas familias que formaban el conglomerado del Movimiento Nacional. Y efectivamente, Fraga cayó muy poco después y fue sustituido por Sánchez Bella. Como recuerda Florentino Soria, (...) la maniobra de Sánchez Bella con motivo de El verdugo fue cargarse a Fraga y apoyar al grupo Carrerista con Carrero y Camilo Alonso Vega que estaban en contra de otro grupo mas liberal con Castiella, Fraga en aquel momento también, y algún otro. Estaba el gobierno dividido como se sabe en un grupo Carrerista, Opus, y por otra parte el otro grupo, Castiella, Fraga, Solís, como siempre nadando entre dos aguas, etc.* Idem., p. 58.

Querido Fernando:

Sólo el viernes 23 tuve la información a través de Enrique Llovet de que en Venecia se presentaba la película El verdugo, de Berlanga. Cuando Llovet me hizo una breve síntesis del contenido de la película, quedé literalmente estupefacto; llamé al día siguiente al Ministerio de Información y tuve una larga conversación telefónica con Quílez⁷⁵³, que estaba ese día supliendo la ausencia veraniega de los jefes⁷⁵⁴. Le hice ver las graves consecuencias que podían producirse por la proyección de esta película. Coincidió conmigo en la tremenda inoportunidad del tema⁷⁵⁵ e hizo que aquella misma mañana me llamara Soria⁷⁵⁶, sustituto del director de Cinematografía, que se encontraba también ausente. Cuando le hice ver mi parecer sobre la cuestión, me encontré con la sorpresa de esta respuesta: «Yo creo, señor embajador, que usted exagera; la película no es así, no tiene esa carga política que usted le atribuye; la hemos visto aquí y no ha parecido inconveniente; en fin, reconozco que, cuando usted lo dice, algún motivo tendrá, y yo lo transmitiré ahora a mi director.»

Como puedes imaginarte, todavía reaccioné con mayor violencia al ver que no sólo nos habían metido un «gol» como una casa, sino que encima ni se habían enterado de la maniobra.

Al llegar, anteayer García Escudero a Venecia, a donde fue directamente, sin pasar por Roma⁷⁵⁷, se encontró con que nuestras predicciones no eran infundadas; por toda la ciudad aparecían grandes carteles protestando por el ajusticiamiento de los dos terroristas de Madrid y se temían alborotos para la presentación de la película de Bardem. Llamé al vicedónsul, que actuó muy bien, pues exigió del prefecto la aplicación de la Constitución, ya que en Italia existe reciprocidad.; se retiró gran número de carteles, se puso un control en la taquilla, no vendiendo entradas a nadie que no fuera conocido, y la propia Bienal de Venecia, que no quería sufrir descrédito, llamó a los comunistas y les rogó fair play; metió más de doscientos agentes en la sala y la película pasó sin ningún incidente; incluso con más aplausos de lo ordinario, ya que la tensión que se había creado había servido para animar a nuestros amigos, que acuden por ser una cosa de España, aunque luego se vean defraudados, cuando observan que nuestros directores ofrecen imágenes desvaídas de la España actual, bastante en consonancia con los argumentos de la oposición⁷⁵⁸.

Hace falta bastante «tupé» para atreverse a decir que en la España actual "nunca pasa nada"⁷⁵⁹. Hay que tener verdaderas anteojeras de fanatismo para no querer reconocer que la novela Miss Giacomini, de Villalonga⁷⁶⁰, escrita

⁷⁵³ Se refiere al responsable de Prensa, Jiménez Quílez.

⁷⁵⁴ Indirectamente se refiere a Manuel Fraga Iribarne.

⁷⁵⁵ Debido a las recientes ejecuciones citadas anteriormente.

⁷⁵⁶ Florentino Soria, subdirector general de Cinematografía y Teatro.

⁷⁵⁷ Crítica soslayada a García Escudero por ningunear la figura del embajador.

⁷⁵⁸ Alusión a todo el cine *disidente*: Nieves Conde, Ferreri, Bardem,... Berlanga.

⁷⁵⁹ Se refiere al homónimo título de la película de Bardem.

⁷⁶⁰ Novela corta de Miguel Villalonga (1899-1949), militar falangista. Según Joan Pla, (...) *me confesó [Berlanga] entonces su última ilusión de llevar al cine la novela "Miss Giacomini" de Miguel Villalonga. Es el retrato de ocho días de vida provinciana, escrito por un ciudadano que supo y pudo, venturosamente, cambiar su espada militar por su*

hace treinta años y para entonces muy graciosa –yo mismo me divertí leyéndola-, está hoy más que ultra superada por la realidad. ¿Qué tiene que ver la Mallorca de entonces, cerrada, tradicional, con la Mallorca que hoy día tiene mil hoteles y millares de turistas?; ¿Porqué negarse a reconocer la realidad de este impacto? Por lo visto, para Bardem esta realidad no existe y como era muy fuerte encuadrar la acción en Mallorca, porque hasta los niños de párvulos hubieran protestado de esta falsedad, la han puesto en Santander, que la gente conoce menos y puede admitir con mayor facilidad la convencionalidad del tema que los críticos italianos no han podido menos que echarlo en cara. Es decir, que hasta sus amigos empiezan a decir «ya está bien».

Pero pasemos a Berlanga: García Escudero, al escuchar a unos y a otros, comprendió perfectamente que había sido objeto de una maniobra y me llamó diciendo que venía a Roma con Jato al día siguiente a hablar conmigo. Vino, efectivamente, anteayer, miércoles 28, y después de un detenido examen del problema, se llegó a la conclusión de que no era posible retirar la película por gestión directa nuestra, porque entonces el escándalo sería aún mayor y estaría facilitado por nosotros mismos. Es una producción italo-española; a los italianos no se les puede prohibir su proyección (que ya está programada en las salas de espectáculos), y, por tanto, la exclusión del festival no resolvería nada. Lo que sí podía intentarse era dar una severa llamada de atención a los autores del desaguizado, para que en la entrevista de prensa que ordinariamente se tiene después de la proyección privada, previa a la presentación oficial, con los críticos de cine trataran de paliar con hábiles declaraciones el efecto político contra España que la película pueda causar. No cabía hacer otra cosa, como no fuera decir a los italianos que si hacían leña del escándalo, podían correr el riesgo de poner en peligro el acuerdo de coproducción actualmente en vigor que ellos tienen gran interés en mantener⁷⁶¹. Que se hable de «humor negro» o de lo que se quiera, pero evitando por todos los medios la referencia directa a la España actual... si es que ello es posible. Ayer jueves, por la mañana, me llamó el consejero cultural, Alonso Gamo, para decirme que Berlanga acababa de llegar con el productor y que estaban dispuestos a mostrarme la película. Fui a verla, efectivamente, en una sala privada, y si mis prevenciones eran grandes, todas han sido ultrapasadas por la realidad. Al terminar la proyección me preguntaron qué opinaba y les dije con toda sinceridad:

-Me parece, simplemente, uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España; un panfleto político increíble, no contra el Régimen, sino contra toda una sociedad. Pretende ser de humor sólo en los títulos. El resto no pasa de ser una inacabable crítica caricaturesca de la vida española.

Berlanga me dijo:

-Mire usted, no soy político; yo he querido hacer una obra de carácter social en la que se manifestara mi condenación de la pena de muerte, por un lado, y, por otro, he tratado de hacer ver que el hombre en cualquier profesión, por una

pluma de humor y de combate. La crítica que hace Villalonga a la sociedad mallorquina de su tiempo no podía pasar inadvertida al talento expresivo de Berlanga. En “Todos a la cárcel con Berlanga”, en www.vistazoalaprensa.com (Semana del 11/03/2005. Nº 158).

⁷⁶¹ Como se puede observar, Sánchez Bella aumenta la tensión, llegando, a través de sus amenazas, a convertir el problema en una crisis política de consecuencias impredecibles.

serie de circunstancias imprevisibles, se puede hacer solidario y hasta agente de actos absolutamente contrarios a sus más íntimos sentimientos, traicionando de este modo su auténtica vocación.

En cuanto a lo primero, le contesté:

-¿Cree usted que a alguien puede gustarle la aplicación de la pena de muerte? En teoría, si el hombre fuera «naturalmente bueno», tal sistema no existiría, pero si ello no es así, como usted muy bien sabe, ¿qué medios puede tener la sociedad para defenderse, si no es por la estricta aplicación de la ley a través de una justicia objetiva? Los países que han proscrito la pena de muerte lo que han hecho es decir que lo único que no puede hacerse es que sea aplicada por el Estado, que es a quien incumbe la salvaguardia del bien común, ya que para los delincuentes tal ley no rige.

Usted sabe que el leit-motiv fundamental, casi exclusivo, que los enemigos políticos esgrimen contra España es la pretendida crueldad contra sus enemigos políticos, y se ha creado la leyenda de que se les persigue, se les encarcela y hasta se les mata. Antes invocaban la miseria y la pobreza del pueblo español, pero como esto cada vez va siendo menos verdad y los millones de turistas se encargan de divulgar la falsedad de tal propaganda, todo ha quedado reducido y concentrado en esta acusación de brutal crueldad del Régimen español contra sus enemigos políticos⁷⁶². Le van a hacer, sin duda, esta pregunta en la conferencia de prensa y le van a preguntar cuál es su posición ante el ajusticiamiento de los dos anarquistas producido hace unos días. Allá su responsabilidad por lo que diga.

En cuanto a lo segundo, si existe este riesgo de inautenticidad en la vida de cada persona, en cada acto de la vida cotidiana, ¿por qué presentarlo, en la forma caricaturesca de la vida española con que usted lo ha hecho? Nada se salva, nadie se libra de su implacable crítica: los sacerdotes, los militares, los guardias civiles, los funcionarios, los intelectuales, los marqueses, las mujeres, los hombres..., no existe en toda la película un tipo sano, limpio, idealista, todo está podrido en esta sociedad a la que usted ha aplicado el más frío escalpelo. Allá usted con sus juicios, pero mire y piense en las consecuencias de su conducta. No puedo creer en la buena fe.

Salí literalmente enfurecido. No me cabe en la cabeza que haya habido veinticinco personas de una comisión que hayan visto la película y no hayan reparado en la inmensa carga política acusadora que contiene. Luego, naturalmente, hablando con unos y con otros, he podido completar todo el cuadro de la operación. Te lo trataré de exponer, porque creo que es necesario que lo conozcas.

Estamos ante una maniobra planeada en toda regla, con arreglo a los cánones revolucionarios más auténticos. La película está dentro de lo que los comunistas llaman, en su jerga dogmática convencional, «realismo socialista». El guión contiene todos los requisitos de la propaganda comunista en relación con España a través de una versión muy española, que quiere decir casi anarquista. El autor del mismo, por lo visto, ha sido José Muñoz Suay, que aparece en los

⁷⁶² Sánchez Bella hace continuas referencias al turismo como testimonio definitivo y verdadero de la falsedad de la imagen de España en el extranjero. La imagen que se proyecta es una de las constantes preocupaciones de los argumentos del diplomático.

carteles como ayudante del director⁷⁶³. Éste, indudablemente, ha sido el inspirador de toda la maniobra. Me dicen, por lo demás, que en Madrid pasa por ser uno de los máximos agentes del Partido Comunista Español, y después de ver la película me lo explico perfectamente. Es un intelectualillo valenciano, pequeño, minúsculo, sin valor para dar la cara en nada, pero por lo visto, con una carga revolucionaria más que regular.

Al parecer, él es el verdadero cerebro motor de la audaz travesura. Ahora está lleno de miedo por las consecuencias. Berlanga es el autodidacta desgarrado, un tanto anarquista, que aspira a la notoriedad y al triunfo a cualquier precio; creo que no es consciente de lo que ha hecho, no se ha dado cuenta de toda la carga política que ha puesto en la película; existe en él, evidentemente, una cierta dosis de mala fe, desde luego, pero en parte es irresponsable de lo que ha hecho. El clásico «compañero de viaje» que los comunistas siempre saben utilizar tan sabiamente⁷⁶⁴.

Sin embargo, el productor, Belmar, es una excelente persona; cuando me oyó se quedó hecho polvo. Antiguo jugador de fútbol, muchacho noble y limpio, del Régimen, sin duda, y franquista, cosa que no niega en ningún momento; de buena gana haría cualquier cosa por salir del lío en que está. Tiene algún dinero; le dijeron que Berlanga hacía buenas películas y puso capital en la empresa; ni siquiera sabía lo que se había hecho y ahora venía a Roma contento y feliz para acudir por primera vez a un festival en el que se decía que su película iba a tener resonancia. Sólo ahora empieza a darse cuenta de que algo oscuro y nada claro existe en juego, pero no se atreve a retroceder; le falta valor para quemarla.

Un tercer personaje interesante es la mujer de Enrique Llovet, otro miembro de la empresa productora. Me dicen que Llovet ha hecho una boda fatal; es otro caso más, de tantos como conocemos, en que las mujeres pueden arruinar las carreras de sus maridos. Ella es hija de Ricardo Baeza, y no me extrañaría estuviera metida hasta el cuello en alguna aventura política. Tiene diez años más que él, la vida del matrimonio, según dicen, es bastante irregular y el vacío matrimonial lo compensa trabajando activamente para mantener la conexión de los grupos políticos afines con el exterior. Es una gran amiga de Carlo Vigorelli, el escritor comunista italiano, hoy secretario de la Comunidad Europea de Escritores y miembro del Comité Pro Libertad del Pueblo Español. Éstos ya son «camaradas» que no tienen por qué ocultar su lucha política. Está “ajuntado” con una sujeta, muy amiga de los [?]; seguramente a través de este hilo empalmaron con los directivos de la Muestra de Venecia, informándoles de la hermosa bomba que estaban preparando⁷⁶⁵. Y aquí, naturalmente, debieron

⁷⁶³ Se refiere evidentemente a Ricardo Muñoz Suay. Como ya se ha testimoniado con anterioridad, el odio entre Sánchez Bella y Muñoz Suay se remontaba a las luchas estudiantiles anteriores a la Guerra Civil: Muñoz Suay fue un destacado líder de la FUE, y su militancia comunista le llevó a estar durante años escondido en su domicilio familiar, y posteriormente a la cárcel. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Op. cit. p. 52.

⁷⁶⁴ Curiosa y felizmente, Berlanga no es tomado en serio, causa que probablemente permitiese su cine. Su forma humorística, incluso satírica, y aparentemente inocente de abordar los temas de sus películas, permitieron que las auténticas cargas de profundidad que su cine suponía para el Régimen no fuesen censuradas definitivamente.

⁷⁶⁵ Como recordara Muñoz Suay, (...) se metía de mala manera con Enrique Llobet y sobre

frotarse las manos ante el manjar que se les preparaba. El director de la Mostra, un ex fascista, hoy socialista nenniano, Chiarini, fue a Madrid para seleccionar qué películas debían acudir a Venecia, y, antes de ver ninguna, ya dijo que llegaba con el especial propósito de invitar a El verdugo. No había visto la película, ni siquiera estaba terminada, pero qué importaba; de lo que se trataba era de armar el escándalo; la calidad es algo totalmente secundario.

Ayer mismo, en las escasas veinticuatro horas que el grupo promotor estuvo en Roma, empalmó con el comité contra España, trataron de ver a Vigorelli, establecieron enlace con algunos miembros del jurado, que habían prometido el voto, y prepararon la publicidad para la prensa izquierdista. Muñoz Suay había venido dos semanas antes trayendo impresos para tal efecto que consisten en un aguafuerte de Goya especialmente alusivo. Se da la curiosa circunstancia de que, en el mismo momento en que ajusticiaron a los dos terroristas, la prensa comunista publicó precisamente este mismo dibujo, según se puede comprobar pidiendo a la OID los recortes que oportunamente fueron enviados y que nadie pudo facilitar con tanta premura más que el propio Suay o el productor italiano de la película, un judío sin escrúpulos, para quien cualquier escándalo no puede producir más que beneficios⁷⁶⁶. Porque lo que ahora se intenta, nada más y nada menos, es que obtenga el primer premio del festival, ya que esto les daría el pedestal necesario para que el filme pueda dar la vuelta al mundo.

Ante este chaparrón, creo que conviene contener mucho nuestra más que justa indignación y operar con la máxima cautela, porque si nos dejamos llevar por la cólera, posiblemente no conseguiríamos otra cosa que hacer el juego al enemigo. No puede repetirse la experiencia de Viridiana, ni creo debe sufrir García Escudero la misma suerte que padeció Fontán⁷⁶⁷. Es una mente sin complicaciones, un hombre de buena fe que está a mil kilómetros de imaginar la mala fe con que suelen obrar nuestros enemigos⁷⁶⁸. Ya hoy, tanto Il Messaggero como Il Giorno anuncian que, con la proyección de El verdugo, García Escudero va a ser el primer ajusticiado. Esto, justamente, es lo que a mi entender, hay que procurar evitar. Con ello no se conseguiría nada, como no fuera agrandar el escándalo⁷⁶⁹.

todo de una manera mucho más sucia con la mujer de Llobet aludiendo a su vida privada. (Se han mantenido las grafías originales del apellido Llovet en las diferentes fuentes). AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): Berlanga 2. Op. cit., p. 58.

⁷⁶⁶ Este tipo de afirmaciones retratan al propio Sánchez Bella y su pensamiento.

⁷⁶⁷ *La denuncia inmediata del Vaticano [a la exhibición de Viridiana en el Festival de Cannes] (...) provoca un ruidoso escándalo farisaico que, no obstante, será oportunamente silenciado por la prensa española. Un "affaire" netamente político que conduce, sucesivamente, a la destitución de Muñoz Fontán (después de que éste haya recogido personalmente en el escenario la Palma de Oro), a la supresión del cartón de rodaje (lo que equivale a declarar inexistente la película, que en realidad había sido financiada con dinero mejicano) y a la suspensión de pagos por parte de UNINCI. HEREDERO, C.F.: Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961. Op. cit. p. 319.*

⁷⁶⁸ Sánchez Bella menosprecia la figura de García Escudero, cuyo sentido liberal alejaba del embajador.

⁷⁶⁹ Bajo el aparente proteccionismo de Sánchez Bella, se intuyen veladas amenazas que, finalmente, no se llevarían a cabo.

El grupo, digno por cierto de una película bastante mejor de la que han hecho, está muy satisfecho de haberle «tomado el pelo» al director de Cinematografía y aborrece cordialmente al ministro Fraga, «digno discípulo de tu embajador», según expresión de Suay a uno de mis colaboradores.

A mi entender, no hay más remedio que disimular todo cuanto podamos nuestro enojo y tratar de hacer del defecto virtud, al menos ante el exterior.

Nuestra argumentación debería ser la siguiente: «Esta película muestra hasta que punto son infundados los ataques que se hacen contra el Régimen español; se ha dicho que basta cualquier discrepancia para sufrir persecuciones y hasta ser ajusticiado; pues bien, vean ustedes, cómo en la España actual es posible realizar películas como ésta, que no podría tolerar sin protesta ni siquiera el Estado más liberal de cualquier paralelo o meridiano. Este trasnochado realismo, de escasa originalidad por cierto, sólo fue admitido en la Italia derrotada, vencida y deshecha por la ocupación⁷⁷⁰. El Régimen español, sin embargo, se siente tan fuerte y tan seguro que hasta se permite el lujo de que en su territorio puedan vivir y actuar tales "vulpejas", vean ustedes que ni siquiera talento ni originalidad tienen y cómo su posición es siempre negativa y anárquica; frente a la revolución que destruye, la nuestra, la del pueblo español, la de la España de Franco, es clara: deja hacer y permite más que nadie, y sólo actúa cuando traspasan las fronteras del orden público.»

Esto es todo cuanto ahora aquí se puede decir, aunque luego ahí se haga todo lo posible por dejarla caer en el vacío. Darle un trato desdenoso, ridiculizarla, señalar la vaciedad, la insinceridad de esta posición. Y aprender la lección para cambiar en adelante radicalmente la táctica.

No es posible seguir tolerando estas posturas en el mundo del cine y del espectáculo y tal vez, acaso, del libro. Para el autor que no actúe correctamente no pueden existir ni teatros oficiales, ni créditos, ni premios del cine o del espectáculo; para el empresario o productor que respalde o ayude a directores o ayudantes de dirección o guionistas enemigos, no puede haber ninguna clase de subvención. Es preciso aplicar esta regla rigurosamente y que el ser enemigo no constituya una patente de corso, como en parte ocurre, lo cual induce a muchos a vivir permanentemente entre dos aguas...

Esto es todo cuanto, en vísperas del escándalo, se me ocurre decir. Trataremos de paliarlo, de disminuirlo en cuanto podamos, pero que estamos frente a todo un complot con todos los personajes habituales que intervienen en tales hechos, desde los maquiavélicos a los tontos, no me cabe la menor duda. Y ya en adelante no creo que sobre este asunto te tenga que informar de nada más. Simplemente, como complemento, te remitiré, a través de la OID, los recortes de los artículos que sobre el caso se publiquen. Naturalmente nosotros trataremos de introducir alguno.

Un cordial abrazo.

ALFREDO SANCHEZ BELLA⁷⁷¹

⁷⁷⁰ Sánchez Bella adscribe estéticamente la película a la más pura corriente neorrealista italiana, como un género caduco y de discutible calidad.

⁷⁷¹ Tomada de Gómez Rufo. GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Op. cit., pp. 326-337.

El testimonio del diplomático resulta especialmente revelador. La anterior carta muestra dos aspectos que la realización de la película consiguió evidenciar. De un lado los planteamientos de un sector político, representado por el embajador, que en el marco de luchas intestinas, nos enseña las dos caras de un Régimen: de un lado el país abierto y permisivo, en cuyo seno se permite hacer este tipo de películas, aunque sean *un panfleto político increíble, no contra el Régimen, sino contra toda una sociedad*. Del otro, el país en el que (...) *no es posible seguir tolerando estas posturas en el mundo del cine y del espectáculo y tal vez, acaso, del libro. Para el autor que no actúe correctamente no pueden existir ni teatros oficiales, ni créditos, ni premios del cine o del espectáculo; para el empresario o productor que respalde o ayude a directores o ayudantes de dirección o guionistas enemigos, no puede haber ninguna clase de subvención* (parafraseando al propio embajador).

Otro aspecto es la consideración del propio Luis García Berlanga. El director es presentado como (...) *el autodidacta desgarrado, un tanto anarquista, que aspira a la notoriedad y al triunfo a cualquier precio* (...). Su figura es reflejada como la de un ignorante inconsciente⁷⁷², utilizado por los *enemigos* de España. Curiosa y felizmente, Berlanga no es tomado en serio, causa que probablemente permitiese su cine. Su forma humorística, incluso satírica, y aparentemente inocente de abordar la temática de sus

La misma aparece presente en el libro de Román Gubern *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975* (Barcelona, Península, 1981, pp. 216-223).

⁷⁷² Como escribe en la carta Sánchez Bella, (...) *creo que no es consciente de lo que ha hecho, no se ha dado cuenta de toda la carga política que ha puesto en la película;*

películas, permitieron que las auténticas *cargas de profundidad* que su cine suponía para el Régimen no fuesen censuradas de una forma total y definitiva. Su opción de separarse del neorrealismo en su vertiente más dura y comprometida –la tomada inicialmente por J.A.Bardem-, creando un tipo particular de *comedia social*⁷⁷³, le permitieron crear una filmografía que, si bien no fue aceptada por el aparato oficial, ni entendida en un principio por los propios sectores izquierdistas contrarios al Régimen, se ha convertido en uno de los más críticos, agudos e inteligentes testimonios de una época y una sociedad.

Finalmente, en España, la película fue presentada⁷⁷⁴, aunque tras la *batalla*, y pese al posicionamiento de García Escudero⁷⁷⁵, la película fue *degradada* de categoría, pasando de ser considerada de “Interés Especial” a “1ª Categoría A”, con lo que su difusión fue menor⁷⁷⁶. *Fue estrenada en Madrid el 17 de febrero de 1964, en los*

⁷⁷³ *La trilogía formada por Plácido (1961), La muerte y el leñador (episodio de Las cuatro verdades, 1962) y El verdugo (1963) se nos presentan formando un todo indisoluble, en el que los elementos que responden a situaciones sociales claramente reconocibles se encuentran acompañados de un nivel de reflexión que obliga a cada espectador a convertirse en coprotagonista de las imágenes en cuanto nos producen un impacto inmediato.* HUESO MONTÓN, A.L.: “Un período singular en el cine español: el cruce de tendencias de 1958 a 1963”, en AA.VV.: *Voir el lire García Berlinga. El verdugo*. Op. cit. p. 20.

⁷⁷⁴ La película fue aceptada, tras las *mutilaciones* de la censura, con múltiples reservas: (...) *No se amilanan los guionistas cuando tienen que recurrir a una despiadada confrontación de la tremenda vulgaridad de la vida con la escalofriante realidad de la muerte, rozando incluso lo macabro con pinceladas de dudoso gusto* (...) MÉNDEZ-LEITE, F. *Diccionario del cine español*. Op. cit., Vol. II. p. 638.

⁷⁷⁵ Como recordara Florentino Soria, (...) *puedo afirmar que no hubo oficialmente ninguna presión y puedo afirmar también que si la hubiera habido García Escudero habría dimitido y los que lo conocen saben que eso es cierto. (...) de ningún modo hubo presión oficial y que yo sepa ni indirecta siquiera, porque desde luego García Escudero no lo hubiera permitido, porque como ya repito, a la continuación de este escándalo, la dimisión de Escudero hubiera sido otro escándalo.* AA.VV. (Pérez Perucha, J., coord.): *Berlinga 2*. Op. cit., pp. 59-60.

⁷⁷⁶ (...) *Manuel Fraga, consciente de que si la película era prohibida o se le negaba toda*

*cines Pompeya, Palace, Gayarre, Vox y Rosales y permaneció en cartel veintiséis, catorce, veintiséis, catorce y siete días respectivamente*⁷⁷⁷.

La película obtuvo el Premio de la Crítica del Festival de Venecia; el de los críticos del Festival de Moscú; el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor actriz (Emma Penella); el del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor argumento (1963); el Premio San Jorge de la crítica barcelonesa a la mejor película de 1964, o el gran premio de la Academia Francesa del Humor Negro (1965), entre otros.

Y es que Berlanga no era un comunista: era algo peor, *un mal español*⁷⁷⁸.

protección económica eso implicaba la dimisión de García Escudero, optó por rebajarle la subvención estatal (...) e infringirle una mutilación punitiva. RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía.* Op. cit. p. 406.

Hace poco me encontré al exhibidor García Ramos y, no sé si me lo diría por justificarse conmigo o no, me confesó que tuvo que quitar la película de su cine por presiones de las autoridades. Así se explica que estuviera sólo dos semanas en cartel. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 97. Testimonios ratificados en PERALES, F.: *Luis García Berlanga.* Op. cit. p. 258.

⁷⁷⁷ Idem, p. 257.

⁷⁷⁸ La cita proviene de una célebre frase atribuida al propio Franco: *Ya sé que Berlanga no es un comunista; es algo peor, es un mal español*, es una de las más recurrentes y paradigmáticas al acercarse a la figura de Berlanga. HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga.* Op. cit., p. 97.

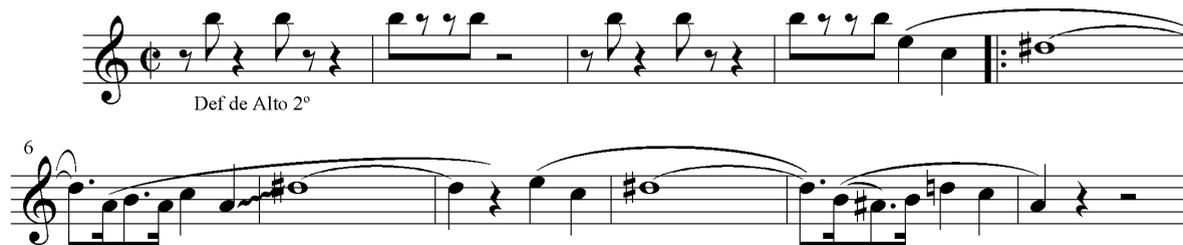
Ficha técnica	
Título original	<i>El verdugo</i>
Año	1963
Duración	87 min. (111 m. según Perales; 95 según el <i>Diccionario del Cine Español</i> de Augusto M.Torres (Op. cit. p. 866).
Argumento	Luis García Berlanga y Rafael Azcona.
Guión	Rafael Azcona, Luis García Berlanga, Ennio Flaiano (colaborador en el guión)
Script	Conchita Hidalgo
Dirección artística	Luis Argüello
Regidor	Luis Cuevas
Fotografía	Tonino Delli Colli (B&W)
Foto-fija	Alejandro Diges
Montaje	Alfonso Santacana
Ayudante de montaje	Alicia Castillo
Auxiliar de montaje	Pilar Bernardo
Operador	Miguel Agudo
Ingeniero de sonido	Felipe Fernández
Sonorización	EXA S.A.
Sistema de sonido	Wextrex recording
Material electrónico	Mole Richardson (España)
Vestuario	Humberto Cornejo
Maquillaje	Francisco Puyol
Ayudante de maquillaje	José Luis Campos
Peluquera	M ^a Teresa Gamborino
Sastra	Maruja Hernaiz
Decorados	José Antonio de la Guerra
Ambientación	Luis Arguello
Realizador Decorados	Juan García
Ayudante de decoración	J. María de la Guerra
Mobiliario y atrezzo	Mateo, Luna y Mengibar
Encargado de atrezzo	Manuel Frias
Productora	Coproducción hispano-italiana; Naga Films S.A. (Madrid) y Zebra S.P.A. Films (Roma)
Productor ejecutivo	Nazario Belmar

Jefe de producción	José Manuel M. Herrero
Ayudante de producción	Francisco escobar y Ramón Baillo
Ayudantes de dirección	Ricardo Muñoz Suay y Félix Fernández
Ayudante de cámara	Ramón Sempere
Auxiliar de cámara	José Cobos
Laboratorios	Madrid Film S.A.
Depósito legal	M-9964-1963
Reparto	
	<p>Nino Manfredi (José Luis) Emma Penella (Carmen) José Isbert (Amadeo) José Luis López Vázquez (Antonio) Ángel Álvarez (Álvarez) María Luisa Ponte (Estefanía) María Isbert (Ignacia) Julia Caba Alba, Lola Gaos y Chus Lampreave (las señoras de la obra) Agustín González Xan Das Bolas (el guarda de las obras) José Sazatornil "Saza" (el administrador) Félix Fernández y Alfredo Landa (los sacristanes) José Luis Coll (el organista) Valentín Tornos (el dependiente de la feria del libro) Guido Alberti (el director de la prisión)</p>

ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL⁷⁷⁹

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	1		0.00.00	0.01.57	Fox. Bloque genérico. Títulos de crédito
<p>A. Fox. Tema principal de la película. Se trata de un <i>bailable</i> al gusto de la época. Presenta evidentes parecidos con el tema principal de <i>Plácido</i>. (Tras el comentario del bloque incorporamos la transcripción de la pieza. La copia autógrafa del compositor aparece en el anexo VII.5.2.2.). La pieza, de carácter tonal (en sol menor), ritmo binario y textura fundamentalmente de melodía acompañada, aunque con evidentes recursos contrapuntísticos, la podemos estructurar en dos partes con una introducción y coda. Tras los primeros cuatro compases introductorias, el saxofón tenor presenta un primer tema, que denominaremos A1:</p>					

⁷⁷⁹ Existe un análisis de la música de *El verdugo*: GILLE, B.: “El verdugo: l’écho viscéral du rire et de la mort”, en AA.VV.: *Voir el lire García Berlanga. El verdugo*. Op. cit., pp.131-143.



Def de Alto 2°

6

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Def de Alto 2°' and contains a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign and a key signature change to one sharp. The second staff, starting at measure 6, continues the melodic line with various note values and rests.

El tema, tras repetido posteriormente por el trombón (compás 12), será expuesto nuevamente por los saxofones (alto 1° y tenor, compás 22). Posteriormente las trompetas exponen un nuevo tema dentro de la primera sección que denominaremos A2:



30

35

41

The image shows three staves of musical notation, numbered 30, 35, and 41. Each staff contains a melodic line with various note values, rests, and phrasing marks like slurs and accents.

Este tema tiene un marcado carácter contrapuntístico, respondiendo a trompetas y trombón los saxofones. Posteriormente (compás 46), saxo tenor y trompeta primera retomarán el tema A1 contrapuntísticamente para, a modo de puente, llevarnos a la segunda sección. La misma, en la tonalidad homónima de la principal, Sol M, viene definida por una melodía, que denominaremos B1, repartida entre la trompeta, que presenta su primera semifrase:

The image shows the first two staves of musical notation for the B1 theme. The first staff starts at measure 54 and the second at measure 59. Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is characterized by long, sweeping lines with a 'Gliss' (glissando) effect indicated by a wavy line under a note. The first staff ends with a double bar line, and the second staff continues the melody, ending with a double bar line.

y completada por el saxofón alto primero:

The image shows the next two staves of musical notation for the B1 theme. The third staff starts at measure 62 and the fourth at measure 66. Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with long, sweeping lines and a 'Gliss' effect. The fourth staff ends with a double bar line.

Tras repetirse B1, la coda nos devuelve a A1 en su tono original (Sol m), para ir superponiendo, desde el saxofón tenor, duplicaciones por terceras menores ascendentes, del diseño melódico principal de A1:

The image displays a musical score for saxophone tenor, consisting of four staves of music in G minor. The first two staves show a melodic line with a glissando. The third and fourth staves show a harmonic accompaniment with chords and a melodic line.

Staff 1: Treble clef, G minor key signature, 4/4 time. The melody starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers the last three notes, leading to a glissando marked "Gliss" that slides from C5 down to G4.

Staff 2: Treble clef, G minor key signature, 4/4 time. The melody starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers the last three notes, leading to a glissando marked "Gliss" that slides from C5 down to G4. The staff ends with a quarter note G4 and a quarter note F4.

Staff 3: Treble clef, G minor key signature, 4/4 time. The accompaniment features chords: G4-B4-D5 (quarter), A4-C5 (quarter), B4-D5 (quarter), and G4-B4-D5 (quarter). A slur covers the first two chords, and another slur covers the last two chords. The staff ends with a quarter note G4 and a quarter note F4.

Staff 4: Treble clef, G minor key signature, 4/4 time. The accompaniment features chords: G4-B4-D5 (quarter), A4-C5 (quarter), B4-D5 (quarter), and G4-B4-D5 (quarter). A slur covers the first two chords, and another slur covers the last two chords. The staff ends with a quarter note G4 and a quarter note F4.

- B.** El tema, de carácter jazzístico, junto a las imágenes tipo collage inspiradas en Jean Lenica y Walerian Borowczyk⁷⁸⁰ (*Był sobie raz*, 1957), nos crean una expectación ambiental inicial contrastante con la temática y la profundidad de la película. Igualmente rompe dicha expectativa la primera escena: el funcionario desayunando que abre la puerta de la cárcel para que entren el necesario ataúd.

⁷⁸⁰ Dos de los puntales de la original escuela de animación polaca, los cuales desarrollaron una larga e interesante carrera como directores de cine.

EL VERDUGO Fox de la película del mismo nombre

Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Saxofón alto 1, Saxofón alto 2, Saxofón tenor (with 'Def de Alto 2°' marking), Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1 (with 'Pff' and '(Con los dedos de ambas manos)' markings), Batería, Guión/Acordeón, Piano, and Bass. The second system includes parts for Sax A. 1, T. Sax., B♭ Tpt. 1 (with 'Def Trombón' marking), B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Guión, Pno., and Bass. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B♭). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The saxophones and piano play melodic lines, while the drums and bass provide a steady rhythmic foundation. The trumpets and trombone parts are primarily rhythmic, often playing eighth-note patterns.

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Fox de *El verdugo*. Miguel Asíns Arbó

The image displays a musical score for the piece "Fox de El verdugo" by Miguel Asíns Arbó. The score is arranged in two systems, each containing eight staves. The instruments and parts are: Sx.A. 1 (Soprano Saxophone 1), T. Sx. (Tenor Saxophone), B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1), B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2), Tbn. 1 (Tuba), Guión (Conductor's part), Pno (Piano), and Bass. The first system covers measures 18 to 25, and the second system covers measures 26 to 33. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The conductor's part (Guión) is written in a simplified notation, often using block letters for notes. The piano part (Pno) features a steady bass line with chords. The brass and woodwind parts have more complex melodic and rhythmic lines, with some parts featuring triplets and slurs. The saxophone parts (Sx.A. 1 and T. Sx.) have melodic lines with some grace notes and slurs. The tuba part (Tbn. 1) has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part (Bass) has a steady eighth-note bass line. The conductor's part (Guión) is written in a simplified notation, often using block letters for notes. The piano part (Pno) features a steady bass line with chords. The brass and woodwind parts have more complex melodic and rhythmic lines, with some parts featuring triplets and slurs. The saxophone parts (Sx.A. 1 and T. Sx.) have melodic lines with some grace notes and slurs. The tuba part (Tbn. 1) has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part (Bass) has a steady eighth-note bass line.

Fox de *El verdugo*. Miguel Asins Arbó

Musical score for measures 34-38. The score includes parts for Saxophone A1, Saxophone, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Guitar, Piano, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and triplets. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 43-47. The score includes parts for Saxophone A1, Saxophone, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Guitar, Piano, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and triplets. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

Fox de *El verdugo*. Miguel Asíns Arbó

The image displays a musical score for the piece "Fox de El verdugo" by Miguel Asíns Arbó. The score is arranged in two systems, each containing eight staves. The instruments and parts are: Sx.A. 1 (Soprano Saxophone 1), T. Sx. (Tenor Saxophone), B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1), B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2), Tbn. 1 (Tuba), Guión (Conductor's part), Pno (Piano), and Bass. The score begins at measure 52 in the first system and continues to measure 59 in the second system. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The music features complex melodic lines with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the piano and bass. The conductor's part (Guión) includes dynamic markings such as *Gloss* and *Gloss*.

Fox de *El verdugo*. Miguel Asins Arbó

Musical score for measures 67-75. The score includes parts for Saxophone A.1, Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone 1, Guión (Conductor), Piano (Pno.), and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 67 starts with a first ending (1^a) and a second ending (2^a). The Guión part includes the instruction "FITOS" above measure 73. The Piano part features a complex chordal texture with many beamed notes. The Bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 76-84. The score includes parts for Saxophone A.1, Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone 1, Guión (Conductor), Piano (Pno.), and Bass. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 76 starts with a first ending (1^a) and a second ending (2^a). The Guión part includes the instruction "8" above measure 80. The Piano part continues with a complex chordal texture. The Bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

Fox de *El verdugo*. Miguel Asíns Arbó

86
Sx. A. 1

86
T. Sx.

86
B \flat Tpt. 1

86
B \flat Tpt. 2

86
Tbn. 1

86
Guitar

86
Pno

86
Bass

Glossato

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	2	1	0.01.59	0.06.37	El funcionario de la cárcel está desayunando cuando llegan los empleados de la funeraria que traen el féretro para el último ajusticiado por el verdugo. El canto se va percibiendo según el equilibrio con el ruido y las voces.
<p>A. Voz de fondo cantando flamenco.</p> <p>B. El canto, tipo saeta andaluza, contribuye a crear un ambiente bien expresivo. Dado el contexto, lo podemos presuponer como música diegética, si bien no se ve directamente la fuente del sonido. El recurso es similar al bloque nº 10 de <i>Las cuatro verdades</i>, donde igualmente aparece un canto andaluz: en esta ocasión, la cárcel sustituye al matadero donde fuera sacrificado el inocente burro. El canto se va percibiendo según el equilibrio con el ruido y las voces. Es un recurso para evitar determinados silencios indeseados. En el guión no aparece ninguna apreciación sobre la sonorización.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	3	3 ⁷⁸¹	0.11.25	0.12.42	José Luis lleva el maletín que el verdugo ha dejado en el coche de la funeraria, a casa de éste. Allí conoce a su hija Carmen.
<p>A. Sonidos de un trompetista ensayando.</p> <p>B. Un trompetista, vecino del verdugo comienza a preludiar. Va apareciendo con la misma función que en el bloque 2: ambientar la escena evitando silencios excesivos, creando un efecto diegético sin mostrar la fuente. En el guión de trabajo del compositor⁷⁸² no existe, en dicha escena, ninguna indicación de sonorización. La música acaba directamente con el cambio de escena, y el sonido</p>					

⁷⁸¹ En esta escena, los diálogos difieren sensiblemente de los finalmente mostrados en la película, en particular en lo referente al repaso que Amadeo hace de los distintos tipos de pena capital: *¿Y los ingleses?, ¿Y los ingleses con su dichosa cuerda? (IRÓNICAMENTE) Muy bonito, muy bonito verlos colgando... Luego, si hablamos del sistema francés... (...) Los franceses... ¿Usted cree que pueden enterrar a un hombre hecho pedazos?*. Guión original del compositor. Anexo VII.5.2., p. 24.

⁷⁸² Ver anexo VII.5.2.

de la máquina de coser de Antonio, su hermano, que es sastre.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	4	6 ⁷⁸³	0.17.00	0.20.40	José Luis, ya prometido de Carmen, pasan un día en un embalse junto a Álvarez (compañero de trabajo de José Luis en la Funeraria) y su esposa, Ignacia, y Amadeo. Aprovechando la radio de una pareja de ancianos, los novios bailan.
<p>A. Bolero. Se trata de una versión del bolero <i>Pequeña Flor</i>, de Sidney Bechet.</p> <p>B. Esta pieza es un claro ejemplo de música ambiental, que en un momento dado cobra mayor importancia, desde el momento en que se convierte en protagonista de la acción: el dueño indignado, se lleva su <i>radio</i>: <i>¡Si quieren bailar, que se traigan la música!</i>⁷⁸⁴ Cuando la música de la radio desaparece, José Luis sigue silbando el tema. Cuando él y Carmen dialoguen, distintos anuncios radiofónicos ocuparán los silencios.</p>					

⁷⁸³ La escena está sensiblemente recortada respecto al guión presente en el anexo VII.5.2.

⁷⁸⁴ Guión utilizado por el compositor: anexo VII.5.2. p.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	5	9	0.24.24	0.27.17	José Luis yace con su novia en casa de Amadeo. Éste llega repentinamente, eufórico porque les han concedido un piso, pero la euforia desaparece al sorprenderlos en la cama.
<p>A. El trompetista sigue preludiando, de forma similar a la del bloque nº 3.</p> <p>B. Berlanga consigue de esta forma unificar los espacios con una música: dos escenas distantes (las nº 3 y 5) se ven unificadas por un mismo fondo musical, el cual logra recrear un ambiente de cotidianidad, al igual que contribuye a lograrlo la decoración de la casa, el tipo de muebles...</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	6	10	0.28.07	0.31.20	Carmen va a buscar a José Luis a las cocheras de la funeraria donde trabaja, para decirle que esperan un hijo. Tres músicos de la banda de los entierros tocan animadamente jazz en la funeraria.

A. Tema de jazz (rock), sobre el siguiente diseño:

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system is marked with a Roman numeral 'I'. The second system is marked with 'IV' and 'I'. The third system is marked with 'V' and 'I'. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

B. Esta es una de las escenas con una concepción más clara por parte de los guionistas⁷⁸⁵:

TRES MÚSICOS de uniforme forman un pequeño corro. Hacen sonar sus instrumentos durante un par de segundos como si fueran profesionales de jazz en improvisación.

EFEECTO MÚSICA JAZZ

Pero no se está celebrando una sesión de jazz. Estos músicos y los que con ellos componen el resto de una banda, esperan en las cocheras el momento de trasladarse fuera de Madrid a unos funerales importantes: entre los innumerables coches fúnebres se ve, cerca de los músicos, un autobús, una carroza muy lujosa que algunos empleados limpian y adornan, un vaivén de empleados que aportan cirios, candelabros, flores, etc.

NOTAS DE INSTRUMENTOS

La pieza de jazz lucha contra el ruido de los motores de los coches fúnebres, así como con el sentido solemne que se desprende de objetos como candelabros, coronas, o los propios coches fúnebres. Una escena muy propia del mundo Berlanga-Azcona, en el que las circunstancias superan la lógica de la escena, y al propio individuo: Carmen anunciando su embarazo a José Luis, en un entorno de muerte, ante el disgusto inicial del padre. Para ello se introduce un bloque ambiental, diegético realista, con evidente sentido expresivo por contraste entre la música y el contexto de la escena.

Nuevamente los músicos de una banda, tan presentes en el mundo de Berlanga, y por supuesto de Asíns Arbó, cobran un protagonismo visual y físico difícil de encontrar en otras filmografías.

⁷⁸⁵ Del guión utilizado por el compositor. (Anexo VII.5.2., p. 67).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	7	11	0.31.20	0.32.11	José Luis y Carmen se casan, como no podía ser de otra manera, en una precipitada y modesta boda.
<p>A. <i>Marcha Nupcial</i> de Mendelssohn. La pieza se verá cortada bruscamente.</p> <p>B. Esta escena, resulta ciertamente patética por, entre otros elementos, la utilización de la música: la entrada del cortejo nupcial se ve contrastado por el silenciamiento de la marcha nupcial:</p> <p><i>Durante unos segundos los acompaña la música de órgano y las flores y la iluminación fastuosa de la boda anterior, pero después empiezan a apagarse por zonas las luces –lámparas, altar mayor, etc.-, se ve que DOS MONAGUILLOS retiran las flores que adornan las rejas y, finalmente, la bonita música de órgano muere de manera lamentable, como si el organista se hubiera dado</i></p>					

*cuenta de pronto, de que no está tocando para nadie. Así, en una iglesia vacía y oscuras, JOSÉ LUIS y CARMEN llegan ante los reclinatorios del altar mayor (...)*⁷⁸⁶ .

Esta atmósfera surrealista se ve reforzada por la recogida de la alfombra dirigida por el sacristán (José L. López Vázquez), que llegará a pasar justo por en medio de la comitiva, sin el menor respeto, o por la apagada de velas, que hará que el propio sacerdote apenas pueda leer la homilía.

⁷⁸⁶ Del guión utilizado por el compositor (Anexo VII.5.2., p. 73).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	8	18 ⁷⁸⁷	0.45.01	0.49.50	Amadeo busca en la feria del libro al académico Corcuera para que interceda por ellos, y recomiende a José Luis para el puesto de verdugo.
<p>A. Marcha militar de banda.</p> <p>B. Bloque diegético realista, con función ambiental. Una vez más el mundo sonoro de Asíns Arbó se transluce en la elección de esta música ambiental, colocando una marcha militar de las que utilizaba Asíns Arbó en su quehacer diario.</p>					

⁷⁸⁷ La escena 18, del académico Rivera (después Corcuera) está totalmente transformada respecto al resultado final en la película. La edición del guión en Plot Ediciones (Madrid, 2000) parte de la misma versión del guión.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	9	22	1.00.14	1.02.19	Carmen, su esposo, su padre y su hijo llegan al Puerto de Palma de Mallorca. Allí hay un gran bullicio, pues llegan las <i>Misses</i> de las naciones unidas.
<p>A. Marcha militar.</p> <p>B. Berlinga nos muestra directamente la fuente de sonido: una banda de música en la recepción oficial a las <i>Misses</i> de Naciones Unidas. Música diegética realista, con función ambiental.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	10	22	1.02.19	1.03.22	La guardia civil espera a José Luis en la escalerilla del barco, para llevarle a la cárcel. José Luis está aterrado.
<p>A. Marcha de cornetas y tambores, con evidentes <i>disonancias humorísticas</i>. Parte del toque de cornetas de la marcha de relevo de tropa, incluido en su obra <i>Día militar</i> para banda y música:</p>					



- B.** Este bloque diegético virtual (la banda que se ve al comienzo de la secuencia no es de cornetas y tambores) coincide justo con la aparición de la guardia civil, lo que puede interpretarse como una pequeña sátira al benemérito cuerpo, y el pánico que provocan sobre José Luis. El bloque concluye con la mirada aterrada de José Luis desde el jeep de la guardia civil, y los ruidos de los *cláxones* de diversos coches de fotógrafos.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	11	23	1.04.20	1.05.28	Carmen, su padre y el niño esperan en la terraza de una pensión la llegada de Amadeo. Éste aparece visiblemente alegre, ya que el reo ha enfermado y no lo pueden matar...
<p>A. Música festiva. <i>El obciso Narciso</i> (Porro colombiano). Orquestada para grupo de viento y percusión (ver apéndice documental VII.3.3.2.).</p> <p>B. La música se puede suponer diegética aunque no nos presenta la fuente. El final del bloque lo realiza con el sonido de una sirena de barco.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	12	25	1.08.31	1.11.21	José Luis y Carmen disfrutaban felices de su visita a las Cuevas del Drach, hasta que una pareja de la guardia civil aparezca buscándole.
<p>A. Barcarola de <i>Los cuentos de Hoffmann</i>, de Ch. Offenbach.</p> <p>B. Música del espectáculo de las cuevas: <i>desde una barca, unos músicos interpretan la barcarola</i>⁷⁸⁸. Música diegética virtual: lo que suena no se corresponde con los músicos de la barca). La placidez de la escena y de la música se verá drásticamente contrastada con la presencia de la guardia civil, con un megáfono, llamando a José Luis Rodríguez. El bloque musical concluye drásticamente con el cambio de escena.</p>					

⁷⁸⁸ Del guión utilizado por el compositor (Anexo VII.5.2., p. 171).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	13	29	1.25.37	1.27.09	Mientras José Luis y su familia se preparan para abandonar Palma de Mallorca, un grupo de jóvenes montan en un velero y comienzan a bailar animadamente.

A. Twist “El verdugo”, de Adolfo Waitmann⁷⁸⁹.

B. Como indica en el guión, *Junto al barco, mientras JOSÉ LUIS y Carmen siguen abrazados, pasa una embarcación de recreo llena de turistas. Puede ser un críscraf y estar ocupados por unas parejas de gente alegre, de gente que siempre ha vivido bien. Llevan un tocadiscos y éste suelta una música muy optimista. Algunas de las parejas bailan bajo el sol del Mediterráneo*⁷⁹⁰. Esta pieza supone un claro contraste con el mundo que refleja Berlanga en su cine, una especie de careo de dos sociedades que aunque coexisten, no se quieren ver.

⁷⁸⁹ Adolfo Waitzmann (Buenos Aires, Argentina, 1930-Madrid, 1998) colaboró fundamentalmente, tras su llegada a España a comienzos de los sesenta con José María Forqué.

Su filmografía la encontramos en De TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Op. cit., p. 885-886.

Su carrera coincide, en un plano paradójicamente anecdótico con el caso de Julián Bautista, quien tras emigrar a Argentina tras la guerra civil española, desarrolló una importante carrera de composición cinematográfica en dicho país.

⁷⁹⁰ Del guión utilizado por el compositor (Anexo VII.5.2., p. 200).

Tras este análisis de la música de *El verdugo*, podemos concluir que:

- La música, al igual que en *Plácido* y en *Las cuatro verdades*, es básicamente diegética realista, buscando con la música un efecto de paisaje sonoro que contribuya a crear sus particulares situaciones;
- En una película tremendamente dramática y reflexiva, la música cobra en numerosos instantes una función de contrapunto respecto a las situaciones, dado el uso de sonoridades populares típicamente españolas, marchas militares y, sobre todo, canciones y ritmos *ligeros*, que nos muestran el nuevo ideal que determinadas filmografías contemporáneas españolas estaban explotando por esos años, y con esas músicas⁷⁹¹;
- El twist final, de Adolfo Waitzman, supone otro ejemplo de utilización de la música con una función reflexiva: nuevamente los dos mundos que reseñábamos en las conclusiones de *La muerte y el leñador* se ven confrontados. La sociedad y su *ritmo* absorben al individuo;
- En esta película, Asins Arbó contribuye al mundo esperpéntico de Berlanga y Azcona más por contraste entre el sentido de la imagen y el de la música (recuérdese el bloque 6) que por deformaciones de sonoridades populares y conocidas (las ya citadas disonancias humorísticas).

⁷⁹¹ Véase la filmografía de Mariano Ozores, Ramón Fernández, Luis Lucía, etc.

IV.3.4. *La vaquilla* (1985)

(...) *La idea la tuve en 1947, cuando ingresé en la Escuela de cine, discutiendo con los alumnos nuestros proyectos. En aquel momento la consideraba totalmente ideal, sin ni siquiera pensar en realizarla*⁷⁹².

Con estas palabras recordaba Berlanga el origen del que sería último proyecto en que el realizador colaborara con Miguel Asíns Arbó. Puede considerarse como la culminación de un sueño, dado que el proyecto original data de los años cuarenta.

El guión, realizado junto a Azcona⁷⁹³, era una visión de la guerra civil para la que quizá España, e indudablemente sus líderes, no estaban preparados. El proyecto fue tomando varios nombres: *Tierra de nadie*⁷⁹⁴, se reconvirtió en *Los aficionados*⁷⁹⁵.

En el mes de octubre y cerca de de Navarra, nacionales y republicanos mantienen una guerra de posiciones en el frente. Los primeros invitan a los segundos a la fiesta del “día de la Raza”, que incluye una corrida de toros. El bando republicano -que incluye al Correos, limpiabotas de provincia y aficionado a las capeas- está aburrido de liarse cigarrillos, pasar hambre y escuchar las softlamas y canciones de los enemigos. En uno de los “armisticios” que se conceden ambos bandos para intercambiarse cigarrillos, los soldados republicanos han recogido información sobre el festejo. El Correos, Mariano, Ballesteros, el Cera y el Rubio urden un plan para robarle la res al bando contrario -al Rubio le viene bien vengarse de cierta muchacha- y se lanzan a la aventura disfrazados con unos uniformes de prisioneros nacionales. Tras dos días

⁷⁹² “La Fiesta Nacional. Luis García Berlanga. Rafael Azcona”, en VV.AA.: *Films que nunca veremos*. Barcelona, Víctor Sagi, 1978, pp. 41-70, citado por Bernardo Sánchez (SANCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., pp. 411-412).

⁷⁹³ Según Francisco Perales, el guión propiamente dicho data de 1956 (PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit., p. 310).

⁷⁹⁴ Guión publicado en “Temas de cine”, (1960, pp. 48-53). En 2001 Danis Tonavich realizó una película sobre la guerra de la ex-Yugoslavia con el mismo nombre.

⁷⁹⁵ El guión completo lo encontramos en “Temas de cine” (nº 27-28, 1963, pp. 8-61), así como la presente sinopsis (pp. 5-7).

de caminata, en los que han bordeado la sierra, llegan al pueblo, un pueblo de retaguardia, en el momento de iniciarse la misa de la festividad del día. El Rubio acaba ligando con la mujer del tabernero. Llega la hora de la capea anunciada. El plan de Correos es acercar a la vaca al carro que preside el “ruedo” en la Plaza, derrumbado y permitir que el animal huya. Pero llegado el “momento de la verdad”, el Correos se achanta y es requerido por el comandante militar. El soldado republicano logra huir del interrogatorio y echa a correr detrás de la vaquilla, mezclado con el gentío. Entrada la noche, sólo la intrépida patrulla persigue a la res, a la que acaban por reducir en una vaguada. De pronto se inicia un fuego cruzado entre trincheras y cae herido uno de los soldados, que es conducido a sus líneas. Tras este fogueo, la vaca paca en “tierra de nadie”. Durará poco la calma porque de uno y otro bando la tentarán, y cuando la tiente degenera en otro tiroteo será la primera en caer acribillada, quedando a expensas de la noche y de los cuervos.

La personalidad de Rafael Azcona⁷⁹⁶, presente ya en dicha versión, caracterizará los sucesivos tratamientos del guión. *La fiesta nacional*,

(...) consiste en un desarrollo novelado del argumento, que podría resumirse de la siguiente forma: en el verano de 1938, partidas de los ejércitos nacional y republicano están enfrentadas en la meseta ibérica y en trincheras vecinas. Los altavoces de las furgonetas del rancho de ambas tropas proclaman mensajes contrarios. Los republicanos, cortos de provisiones, están acampados en el Palacio de un Marqués que se ha pasado a una finca situada en el bando nacional. Un pregonero de esta zona invita a los soldados de la otra a la fiesta del 15 de agosto, día de la Asunción, que se presenta repleta de comida, actos y hasta la lidia de un toro. Un grupo de cinco soldados republicanos, integrado por el teniente Broseta, el sargento Castro, Mariano, el Sacristán y el Correos -que parece ya se han soltado en alguna capea-, montan un comando para hacerse con

⁷⁹⁶ Como recordara Berlanga, con Azcona (...) *También hemos hecho unos guiones, sobre todo ese fundamental para mí que es Los aficionados, que antes se llamó Tierra de nadie, un título que se ha prestado a confusiones entre los pocos amigos que se interesan por mi trabajo, ya que yo había escrito antes otro argumento con ese título, que era la historia de un pequeño grupo de personas muy más que se quedaban en un pequeño pueblo situado en tierra de nadie en medio de una guerra. De este argumento a mí me siguen gustando algunos detalles, como el de que en la demarcación de frontera los niños de la escuela quedan en un país y las niñas en el otro; o que a un señor le quede en su casa el grifo de agua fría en un país y el del agua caliente en otro. Este título de Tierra de nadie no me gustaba en absoluto para nuestro guión sobre la guerra española, pero el argumento impresionó mucho a Jesús Sáiz, quien se empeño en conservar ese título que yo había puesto provisionalmente mientras buscaba otro más apropiado, que luego encontré: Los aficionados. “Temas de cine”, nº 15-16, agosto de 1961, en GÓMEZ RUFO, A.: Berlanga: contra el poder y la gloria. Op. cit., pp. 297-298.*

el toro, descuartizado y alimentar a la tropa. Nada más cruzar -en pos de ello- las líneas enemigas tienen que refugiarse en el cementerio porque ven llegar un carro. Es el funeral de un izquierdista uniformado de falangista, paradoja que aprovecha el comando para quitarle el uniforme y emplearlo de camuflaje. Se encaminan hacia el corral donde se supone está el toro, que resultará ser una vaca. Sin advertirlo, el grupo se ha metido en el inicio del encierro de las fiestas. Se abre el corral, comienza la carrera y el sargento resulta herido. Llegan al pueblo y buscan al barbero practicante para que le cure. El teniente Broseta -que dice haber trabajado en el Gran Salón La Higiénica de Madrid- acabará afeitando al comandante de los nacionales. Cada vez se les hace más complicado no ser desenmascarados y su rumbo ya está a merced de los accidentes. Entran en un burdel de donde serán expulsados por un capellán que los conduce directamente a la procesión. Mariano, entretanto, ve a su novia Guadalupe que le está poniendo los cuernos con un alférez enemigo. La procesión lleva al grupo a misa. A la salida, el Correos tiene que cargar con el Marqués -en silla de ruedas- hasta el campanario, desde donde éste otea con sus binoculares. Los cinco, tras más avatares, se encuentran en la Plaza Mayor, felices de la vida porque están comiendo un buen rancho. Se da inicio a la capea y van a saltar al ruedo el Correos y Cartujano, un torerillo nacional, aunque no se ponen de acuerdo en quién va a encargarse de la lidia. De pronto se oyen detonaciones que todo el mundo toma por bombardeos, pero se trata de simples fuegos artificiales. El caso es que con el barullo la vaca se ha escapado. El comando llega a casa de Guadalupe, cuyo padre es un 'topo'. A continuación entran en la finca que en el bando nacional tiene el Marqués. Sus guardeses son los padres de Mariano. Cargan con el Marqués atado a su silla de ruedas -y con toda la granja- de regreso a sus trincheras. Tras atravesar un campo minado, alcanzan sus líneas. Nadie en ellas cree su rocambolesca peripecia. En cuanto a la vaca, aparece triste en 'tierra de nadie', entre trincheras contrarias. Los soldados de ambas zonas se la disputan. Vuelven a terciar el Correos y Cortijano, pero la capea se generaliza y acaba en disparos, primero, bombardeo de posiciones, después, y finalmente, muertos. Incluida la vaca, que será comida por los buitres⁷⁹⁷.

La *vaquilla*⁷⁹⁸ fue finalmente el título con el que se cristalizaría en 1985 este antiguo proyecto⁷⁹⁹.

La historia nos sitúa en una villa de Aragón (Sos del Rey Católico, Zaragoza) durante la guerra civil española. Un valle separa

⁷⁹⁷ “La Fiesta Nacional. Luis García Berlanga. Rafael Azcona”, en AA.VV.: *Films que nunca veremos*. Op. cit., pp. 41-70, (citado en SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., pp. 411-412).

⁷⁹⁸ El guión que aparece en el apéndice documental VII.7.4.2. es el conservado en el AFMAA y utilizado por el compositor.

⁷⁹⁹ La evolución de los tratamientos del guión la encontramos en SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Op. cit., pp. 411-412.

las trincheras de ambos bandos, en un episodio de la guerra marcado por la inactividad y el tedio. La víspera de la fiesta de la Asunción de Nuestra Señora, el bando nacional anuncia por megafonía los festejos que van a celebrarse en el pueblo con motivo de dicha festividad: encierro de una vaquilla, novillada, banquete, baile... En el bando republicano, que no tiene ni chicas para divertirse, ni carne para comer, ni música para bailar, un sargento, Castro, idea una estrategia para aguar la fiesta. Castro, en compañía de tres soldados, un ex sacristán, un torero llamado *Limeño*, y Mariano, natural del pueblo, planean boicotear el encierro, robar la vaquilla y ofrecerla como vianda al regimiento, para así fastidiar a los nacionales y elevar la moral de la tropa. Tras poner en conocimiento del teniente Broseta –un barbero en la vida civil-, la operación, éste no sólo la aprobará, sino que dirigirá la misión.

Pero los acontecimientos se desvían pronto de lo previsto. Cuando el *presunto matador*, que en un principio había alardeado de arrojo y valor, se enfrenta a la vaquilla, resulta tener tan poca osadía que es incapaz de acercarse al animal para matarlo. Después de intentar infructuosamente entre todos sacrificar y descuartizar al animal, trance en el que es corneado levemente el sargento Castro, suena el cañonazo que da inicio a los festejos: es el comienzo del encierro. El pequeño *comando invasor*, sin saber muy bien cómo, se encuentra corriendo delante del astado. Tras escapar al encierro, la situación se complica progresivamente: no podrán volver a cruzar las líneas de fuego hasta que oscurezca el día, viéndose forzados a mezclarse entre los nacionales y confundirse con ellos. Así, el teniente, tendrá que afeitar a un general fascista; el capellán

castrense les obligará a participar en la procesión del santo; y el presunto torero tendrá que enfrentarse finalmente a la vaquilla en la plaza del pueblo ante la mirada de todos sus habitantes. Caída la tarde, el grupo se dispone a regresar a las líneas republicanas, pero todavía vivirá una serie de situaciones comprometidas y peligrosas, atravesando las tierras de un marqués, al que tomarán como prisionero. Dicha fuga les conducirá a un campo minado que separa las líneas fronterizas, donde será abandonado. Cuando el comando logra al fin regresar al campamento, los superiores, humillan a todos sus miembros, cortándoles el pelo al cero, mientras la vaquilla muere agotada en *tierra de nadie*.

Tras la época en que la censura fue el obstáculo para la realización de la película, la propia producción se convirtió en un nuevo problema. *El presupuesto final sobrepasó los 250 millones de pesetas, convirtiéndose en la película más costosa del cine español, hasta que dos años después Carlos Saura lo superase con El Dorado (1987)*⁸⁰⁰.

La película, quizá por su antigua concepción, resultó estilísticamente similar a las películas clave de los años 60, en particular *Plácido* y *El verdugo*: película coral donde es difícil señalar un solo protagonista; inclusión de elementos absurdos y surrealistas; situaciones que superan a los propios personajes; gusto por lo cotidiano llevado al límite; exaltación de los valores humanos;..., mas su percepción cambia por las evidentes circunstancias del *nuevo* espectador. El momento en que la película se realiza, con una transición aparentemente superada, conlleva que la apreciación de

⁸⁰⁰ PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit., p. 310.

la película –música incluida- pierda la originalidad y frescura del proyecto original. La película pierde en polémica social –la guerra civil ha sido uno de los argumentos más recurrentes de la cinematografía española de los últimos treinta años- para convertirse en una profunda reflexión sobre lo absurdo de la guerra en general. Muchos *guiños* de la película pierden el sentido que pudieran tener en un proyecto de los sesenta, para presentarse como parte de una comedia alocada, en cierta manera, *una particular españolada*⁸⁰¹.

Ficha técnica	
Título original	<i>La vaquilla</i>
Año	1985
Duración	117 min ⁸⁰² .
Argumento y guión	Rafael Azcona y Luis García Berlanga.
Dirección artística	Enrique Alarcón.
Fotografía	Carlos Suárez.
Sonido directo	James Willis.
Técnico de sonido en estudio	Francisco Peramos
Ayud. de sonido	Manuel Ferreiro
Estudio de sonorización	Tecnison S.A.
Mezclas	Sonoblok S.A.
Laboratorios	Fotofilm Madrid S.A.
Repicados	Antonio Illán
Casting	Alfredo Belinchón
Montaje	José Luis Matesanz

⁸⁰¹ (...) Cuando se estrenó *La Vaquilla*, algunos sectores de la crítica acusaron a Berlanga de ser frívolo, denunciando el singular planteamiento que hacía de la guerra civil, de superficial y desenfadado. Para otros, estas opiniones no tenían razón de ser, porque la película conseguía reflejar toda la tragedia de un pueblo dividido en dos partes que se aniquilaban mutuamente; lo que sucedió fue que el tratamiento estaba sazonado con el sentido cómico habitual de Berlanga, con una visión absurda de la guerra y, sobretodo, innecesaria. Ibidem.

⁸⁰² 122 m. según Fco. Perales (PERALES, F.: *Luis García Berlanga*. Op. cit. 308); 116 m. según el *Diccionario del Cine Español* de Augusto M.Torres (Op. cit. p. 856).

Ayud. de montaje	Claudio García
Aux. de montaje	Lucio Cortés
Ayud. de cámara	Miguel Ángel Muñoz
Aux. de cámara	Gonzalo Asensio
Foto fija	Laureano López
Regidor	Juan de la Flor
Ambientación	Luis Argüello
Efectos Especiales	Reyes Abades
Ayud. de efectos especiales	Gonzalo Giménez e Isidro Ruano
Asesor histórico militar	Julio Ferrer Sequera
Figurines y vestuario	León Revuelta y Cornejo
Sastres	M ^a Teresa G ^a Trueba, Miguel García y Pablo espinosa
Maquillaje	Mariano García Rey
Ayud. de maquillaje	Antonio Segovia y Carmen Díez
Peluquería	Teresa Matías
Decorados	Enrique Alarcón
Ayud. de decoración	Víctor Josué Alarcón
Pintores	Maniano Pérez y Luis Ramírez
Carpintero	José Luis Sevillano
Armero	Mario Barrero
Attrezzistas	Juan Jesús escudero y Pedro González
Productora	Incine y Jet Films
Productor ejecutivo	Alfredo Matas
Dir. de producción	Marisol Carnicero
Productor delegado	Benjamín Benhamou
Jefes de producción	Luis Briales y Daniel Vega
Ayud. de producción	Jaime Cortezo, Federico del Cerro, Juan Carlos Caro y Berta Ballester
Ayud. de dirección	Miguel Gil, Mischa Müller y José L. García Berlanga
Script	Yuyo Beringola
2º Operador	Eduardo Noé
Depósito Legal	M-39358-1984
REPARTO	
	Alfredo Landa (Brigada Castro) José Sacristán (Teniente Broseta) Guillermo Montesinos (Mariano)

	<p>Santiago Ramos (Limeño) Carles Velat (el cura) Violeta Cela (Guadalupe) Agustín González (Comandante <i>nacional</i>) María Luisa Ponte (Juana) Adolfo Marsillach (Marqués) Amelia de la Torre (Adela) Amparo Soler Leal (Encarna) Juanjo Puigcorbé (Alfárez) Eduardo Calvo (Coronel republicano) Carlos Tristancho (Cartujano) Tomás Zori (padre de Mariano) Fernando Sancho (el alcalde) Valentín Paredes (soldado calzoncillos) Antonio Gomero (sargento nacional 1º) Rafael Hernández (sargento nacional 2º) Mª Elena Flores (Vicenta) Valeriano Andrés (Párroco) Luis Ciges (Barbero) Joan Armengol (soldado nacional 1º) Pedro Beltrán (Roque) Ana Gracia (hermana del tonto) Sergio Mendizábal (Capellán castrense) Fernando Sala (tonto del pueblo) Francisco Valdivia (Piporra)</p>
--	---

ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	1	1	0.00.30	0.04.22	En una gramola comienza a sonar un pasodoble (Angelillo). Nos encontramos en el transcurso de la guerra civil en el frente de Sos del Rey Católico (Zaragoza).
<p>A. <i>Soy un pobre prisionero</i>, de Angelillo.</p> <p>B. La música aparece como un bloque diegético en el que los guionistas tuvieron especial cuidado de marcar su comienzo –con la colocación del disco en la gramola- y su final –como se muestra en el diálogo de la escena-. El bloque tiene un sentido ambiental, contribuyendo a situarnos en la situación y el ambiente pretendidos por el director. Esta copla fue una de las más populares durante los años treinta. La misma aparece señalada en su guión: <i>COMO GRABADA EN UN DISCO DE 78 REVOLUCIONES, LA VOZ DEL POPULAR “ANGELILLO”</i></p>					

CANTANDO UNO DE SUS ÉXITOS.

La voz procede de un altavoz instalado sobre una camioneta (...)⁸⁰³.

La escena, según el citado guión, debía contrarrestarse al Himno de Oramendi:

ALTAVOZ NACIONAL

¡Aquí, la voz del frente de la España Nacional! (Y COMIENZA ATRONADOR, EL HIMNO DE ORIAMENDI)

“Por Dios, por la Patria y el Rey...”

TERMINAN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

Las estrofas del himno llegan hasta las trincheras, sacudiendo la amodorrada vida de un frente estabilizado y sin acciones bélicas desde hace tiempo...⁸⁰⁴

No obstante, esta *confrontación* no se da en la *forma final* de la película

⁸⁰³ Cita del guión utilizado por el compositor. Ver el anexo VII.7.4.2, p. 1.

⁸⁰⁴ Idem, p. 2.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	2	3	0.12.05	0.12.11	El bando nacional anuncia el baile de la Asunción, a través de su megafonía.

A. *Suspiros Austrohúngaros*. Se trata de un vals compuesto por el compositor valenciano, cuya partitura reproducimos al final del comentario del bloque.

La pieza está compuesta para “charanga”, tal como el propio compositor la denomina, compuesta por flauta, dos partes de clarinete, saxo alto, saxo tenor, trompeta, trombón, bombardino, bajo, caja, platos y bombo, reproduciendo así la sonoridad característica de las bandas populares que sonarían en el contexto histórico y social que muestra la película.

La pieza plantea algunas de las características musicales más relevantes del compositor: claridad y sencillez en las melodías, exquisito uso del contrapunto y armonizaciones siempre ricas y sorprendentes, dentro de un concepto armónico clásico. La pieza tiene dos partes principales, definidas por el desarrollo de dos melodías principales: un primer tema conducido básicamente

por los clarinetes:

The image displays a musical score for clarinet, consisting of five staves of music. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff features a mezzo-forte (*f*) dynamic marking. The third staff features a forte (*f*) dynamic marking. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various articulations and dynamics. The score includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic structure.

y uno segundo, a cargo de los saxofones

Saxofón alto

The image shows a musical score for an alto saxophone. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Saxofón alto'. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is characterized by a mix of quarter, eighth, and dotted notes, often grouped with slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

- B.** Se trata de un bloque igualmente diegético realista (el director muestra un plano en que se ve la megafonía por la que se emite el mensaje), con función ambiental. La cita de la pieza musical no aparece en el guión original.

SUSPIROS AUSTROHÚNGAROS

Miguel Asins Arbó

Tempo de vals lento

Musical score for the first system of 'Suspiros Austrohúngaros'. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments listed are Flauta, Clarinete 1°, Clarinete 2°, Saxofón alto, Saxofón tenor, Trompeta, Trombón, Bombardino, Tuba, Caja, Platos, and Bombo. The Flauta part begins with a melodic line marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds and brasses provide harmonic support, with some parts marked *f* and others *p*. The percussion section includes a steady bass drum pattern and snare drum accompaniment.

Musical score for the second system of 'Suspiros Austrohúngaros'. This system continues the piece from measure 12. A first ending bracket labeled '1' spans measures 12 through 14. The Flauta part features a melodic phrase with a trill in measure 13. The Clarinet parts have similar melodic lines. The Saxophone and Trombone parts provide harmonic support. The Trombon part has a *p* dynamic marking. The Bombardino part has a *f* dynamic marking. The Tuba part has a *p* dynamic marking. The Caja part has a *f* dynamic marking. The Platos part has a *f* dynamic marking. The Bombo part has a *f* dynamic marking.

Revisión y copia: Miguel Asins Arbó

Suspiros austrohúngaros, de la película *La vaquilla*
Miguel Asíns Arbó

24
Fl. *f*

24
Cl. 1º *f*

24
Cl. 2º *f*

24
Sx. alt. *f*

24
Sax. ten. *f*

24
Tpta. *f*

24
Tb. *f*

24
Bomb. *f*

24
Tub. *f*

24
Caja *f*

24
Ptos. *f*

24
Bbo. *f*

33
Fl. *f*

33
Cl. 1º *f*

33
Cl. 2º *f*

33
Sx. alt. *f*

33
Sax. ten. *f*

33
Tpta. *f*

33
Tb. *f*

33
Bomb. *f*

33
Tub. *f*

33
Caja *f*

33
Ptos. *f*

33
Bbo. *f*

Suspiros austrohúngaros, de la película *La vaquilla*
Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. 1º (Clarinet 1), Cl. 2º (Clarinet 2), Sax. alt. (Alto Saxophone), Sax. ten. (Tenor Saxophone), Tpta. (Trumpet), Tb. (Trombone), Bomb. (Bombardino), Tub. (Tuba), Caja (Drum), Ptos. (Percussion), and Bbo. (Baritone Saxophone). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 46 and ends at measure 56. A rehearsal mark '3' is placed above the Flute staff at measure 53. The second system starts at measure 57 and ends at measure 67. A rehearsal mark '4' is placed above the Flute staff at measure 64. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Suspiros austrohúngaros, de la película *La vaquilla*
Miguel Asíns Arbó

The image displays a musical score for the piece "Suspiros austrohúngaros" from the film "La vaquilla". The score is arranged for a large ensemble and is divided into two systems. The first system (measures 69-88) features the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, playing a melodic line with long notes and slurs.
- Cl.1°**: Clarinet in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- Cl. 2°**: Clarinet in C, playing a rhythmic accompaniment.
- Sx. alt.**: Alto Saxophone, playing a melodic line.
- Sax. ten.**: Tenor Saxophone, playing a melodic line.
- Tpta.**: Trumpet, playing a rhythmic accompaniment.
- Tb.**: Trombone, playing a rhythmic accompaniment.
- Bomb.**: Bombardone, playing a melodic line.
- Tub.**: Tubistone, playing a rhythmic accompaniment.
- Caja**: Snare drum, playing a rhythmic accompaniment.
- Ptos.**: Tom-toms, playing a rhythmic accompaniment.
- Bbo.**: Baritone, playing a rhythmic accompaniment.

The second system (measures 89-108) continues the piece with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a first ending bracket labeled "5" above the Flute part. The instruments and parts are:

- Fl.**: Flute, playing a melodic line.
- Cl.1°**: Clarinet in B-flat, playing a melodic line.
- Cl. 2°**: Clarinet in C, playing a melodic line.
- Sx. alt.**: Alto Saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- Sax. ten.**: Tenor Saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- Tpta.**: Trumpet, playing a rhythmic accompaniment.
- Tb.**: Trombone, playing a rhythmic accompaniment.
- Bomb.**: Bombardone, playing a melodic line.
- Tub.**: Tubistone, playing a rhythmic accompaniment.
- Caja**: Snare drum, playing a rhythmic accompaniment.
- Ptos.**: Tom-toms, playing a rhythmic accompaniment.
- Bbo.**: Baritone, playing a rhythmic accompaniment.

Suspiros austrohúngaros, de la película *La vaquilla*
Miguel Asins Arbó

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 92-102) features a Flute (Fl.) with a first ending bracket and a *meno forte* dynamic marking. Clarinet 1 (Cl. 1º) and Clarinet 2 (Cl. 2º) play melodic lines with *mf* dynamics. Saxophone Alto (Sx. alt.), Saxophone Tenor (Sax. ten.), and Trumpet (Tpta.) also play with *mf* dynamics. Trombone (Tb.), Bombardone (Bomb.), and Tuba (Tub.) parts include triplets and *mf* dynamics. Cajas (Caja), Pitos (Ptos.), and Bbajo (Bbo.) provide rhythmic accompaniment with *mf* dynamics. The second system (measures 103-113) begins with a *crescendo* marking and features a *ff* dynamic marking. The Flute (Fl.) and Clarinet 1 (Cl. 1º) parts are prominent, with the Flute playing a melodic line and Clarinet 1 playing a more active role. Other instruments continue their parts, maintaining the *mf* dynamics for most.

Suspiros austrohúngaros, de la película *La vaquilla*
Miguel Asíns Arbó

8^{va}-----

Fl.
Cl. 1º
Cl. 2º
Sx. alt.
Sax. ten.
Tpta.
Tb.
Bomb.
Tub.
Caja
Ptos.
Bbo.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	3	4 ⁸⁰⁵	0.12.16	0.12.50	El brigada Castro propone al teniente Broseta el plan para robar la vaquilla al bando nacional.
<p>A. Toques de corneta. Prácticamente imperceptibles.</p> <p>B. Estos toques de corneta tienen una función ambiental, y sirven para contextualizar mejor la escena. La música es diegética realista.</p>					

⁸⁰⁵ En el guión utilizado por el compositor, esta escena se sitúa en el palacio del Marqués: *En el palacio se ha instalado el puesto de mando del sector. En el ambiente, rústico pero confortable, se hace notar la presencia militar* (Guión de *La vaquilla*, anexo documental VII.7.4.2, p. 16). Finalmente la escena se ubicó en una iglesia semiderruida.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	4	5 ⁸⁰⁶	0.20.51	0.21.10	El comando especial recoge uniformes nacionales, y un capote para la faena, confeccionados por <i>La Piporra</i> , caricaturesco homosexual perteneciente al Ejército Republicano.
<p>A. Coplilla popular, sin texto (tarareada).</p> <p>B. Pequeño bloque diegético realista, con función expresiva, a través del cual recrea uno de los personajes caricaturescos tan del mundo fílmico y personal del director.</p>					

⁸⁰⁶ Esta escena aparece igualmente situada en el palacio del Marqués.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	5	9 ⁸⁰⁷	0.28.45	0.29.15	El <i>comando</i> , al amanecer, llega al pueblo enemigo, con el objetivo de matar, trocear, y robar la vaca.
<p>A. Toque de diana.</p> <p>B. Función ambiental y contextualizadora: el momento del amanecer se ve reforzado por los toques</p>					

⁸⁰⁷ El final de esta secuencia, (escena 10, página 45 del guión original utilizado por el autor), incluía un bloque musical que no aparece en la realización final de la película: *estalla un cohete y una música de banda ataca el típico “Uno de enero, dos de febrero...” de los encierros de Pamplona*. Este bloque fue sustituido por una simple llamada militar:



militares. Música diegética realista. No existe en el guión ninguna indicación sobre este bloque musical.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	6	20 ⁸⁰⁸	0.58.09	1.02.06	El <i>comando</i> republicano, tras ser sorprendido con prostitutas, son castigados a llevar la imagen de la Virgen en la procesión para <i>expirar sus culpas</i> .
<p>A. Marcha de procesión: <i>Sos del Rey Católico... y del Marqués</i>. Es una marcha estructurada en tres secciones. Se trata de uno de los ejemplos musicales en los que mejor podemos comprobar las <i>disonancias humorísticas</i>. Según declaraciones de la viuda del compositor, Doña Josefa Cebrián, al reto de la escena respondió el compositor con una marcha de gran belleza y sonoridad. Al ser interpretada por el compositor al piano a Berlanga, éste protestó acaloradamente expresando su disconformidad, ya que no se ajustaba a lo sarcástico de la escena. Al parodiar el compositor su propia marcha, protestando así al director, éste pidió que esa burla era la que debía reflejarse... y</p>					

⁸⁰⁸ La presente numeración contiene la escena 14 del guión utilizado por el compositor, eliminada de la realización final del film.

de ahí surgió esta marcha. Reproducimos la partitura transcrita y revisada al final del comentario del bloque⁸⁰⁹.

Sirva como ejemplo de dichas disonancias el acompañamiento que el compositor realiza a partir del quinto compás:

Sax. alt.
Sax. tenor
Trompeta
Trombón

Tuba

The image shows a musical score for five instruments: Sax. alt., Sax. tenor, Trompeta, Trombón, and Tuba. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The top staff is for the Sax. alt., Sax. tenor, Trompeta, and Trombón, and the bottom staff is for the Tuba. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff begins with a treble clef and a common time signature (C), followed by a key signature change to three flats. The music consists of a series of chords and a melodic line. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature (C), followed by a key signature change to three flats. The music consists of a series of notes and rests.

⁸⁰⁹ La transcripción de la partitura se encuentra al final del anexo documental VII.7.4.3.

B. Música diegética realista. En el guión original debía sonar un himno a la Virgen del Pilar:

CURA Y CORO, CON ACOMPAÑAMIENTO DE BANDA MILITAR:

*“... Virgen Santa, Virgen Pura,
luz hermosa, claro día,
que la tierra aragonesa...”*

ESTE HIMNO A LA VIRGEN DEL PILAR SEGUIRÁ HASTA QUE SE INDIQUE.

El coro lo forman las dos filas de fieles –delante las MUJERES, detrás los HOMBRES- que marchan por los lados de la calle (...)⁸¹⁰

En 1.01.29 cambia la sonorización: de una *de estudio* pasamos a una toma del directo (coincide con el cambio a plano general de la plaza). Varía el tempo, la afinación, y la acústica. Este tipo de cambio de tomas es raro dentro de la filmografía de Berlanga, quien, como se ha comentado con anterioridad, solía montar el sonido con posterioridad al montaje de la película, doblándola y sonorizándola en su totalidad. El bloque concluye imperceptiblemente ante el caos sonoro y visual que produce en la escena la presencia de aviones, que en principio se cree enemigos.

⁸¹⁰ Guión original (Anexo VII.7.4.2., p. 98).

SOS DEL REY CATÓLICO... Y EL MARQUÉS

Miguel Asíns Arbó

Lento *8va*

Flauta

Clarinete 1º

Clarinete 2º

Saxofón alto

Saxofón tenor

Trompeta

Trombón

Bombardino

Tuba

Caja

Platós

Bombo

f

sf

con maza de bombo

sf

Fl.

Cl. 1º

Cl. 2º

Sx. alt.

Sax. ten.

Tpta.

Tb.

Bomb.

Tub.

Caja

Protos.

Bbo.

1

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Sos del Rey Católico... y el Marqués, de la película *La vaquilla*
Miguel Asins Arbó

The image displays a musical score for a symphonic band, divided into two systems. The first system covers measures 15 to 21, and the second system covers measures 22 to 29. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl. 1º), Clarinet 2 (Cl. 2º), Saxophone Alto (Sx. alt.), Saxophone Tenor (Sax. ten.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tb.), Bombardone (Bomb.), Tuba (Tub.), Cymbal (Caja), Percussion (Ptos.), and Bass Drum (Bbo.).

The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins with a tempo marking of *Andante* at measure 15. The first system concludes at measure 21. The second system begins at measure 22, marked with a box containing the number '2'. The score ends at measure 29 with the word *FIN*. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo) throughout the piece.

Sos del Rey Católico... y el Marqués, de la película *La vaquilla*
Miguel Asíns Arbó

Fl. 29

Cl. 1º 29

Cl. 2º 29

Sx. alt. 29

Sax. ten. 29

Tpta. 29

Tb. 29

Bomb. 29

Tub. 29

Caja 29

Ptos. 29

Bbo. 29

Fl. 36

Cl. 1º 36

Cl. 2º 36

Sx. alt. 36

Sax. ten. 36

Tpta. 36

Tb. 36

Bomb. 36

Tub. 36

Caja 36

Ptos. 36

Bbo. 36

maza normal

D.C.hasta FIN

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	7	23	1.10.00	1.10.32	Mientras el comando republicano intenta huir, se cruza con una compañía italiana, los Bersaglieri, la cual a toque de corneta, prácticamente los enviste.
<p>A. Marcha de Bersaglieri⁸¹¹. Toque militar de corneta:</p> 					

⁸¹¹ Berlanga y Azcona sitúan así tres de los contingentes más importantes que participaron en la guerra civil: los rusos, los alemanes y los italianos.

- B.** Con esta escena, diegético-realista, el director propone una nueva situación en que los personajes se ven superados por la realidad, siendo la música un elemento caracterizador de la misma. La escena, según el guión⁸¹², debía tener otra configuración, si bien la eliminación de la escena 14 conlleva una serie de modificaciones:

En este momento se rompe el silencio...

...UNA BRIOSA MUSICA. (MARCHA DE BERSAGLIERI ITALIANOS)

Los cinco, dominados por el pánico, se pegan a la pared. Y de una bocacalle brota, al trote –como tiene por costumbre- UNA BANDA DE MUSICA BERSAGLIERI. La banda cruza justo por delante de los cinco y su DIRECTOR –el galán de la FARMACÉUTICA⁸¹³- los saluda simpático, parece reconocerlos:

DIRECTOR:

¿Qué, como va la pierna?

Y sigue, con la banda tras él. No se han recuperado de su sorpresa los expedicionarios cuando de nuevo los asusta otro ruido...

⁸¹² P. 114.

⁸¹³ Estos personajes pertenecen a la escena 14, que no llega a aparecer en la edición definitiva de la película.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	8	24	1.11.24	1.14.39	El comando, sin poder escapar a la situación como infiltrado entre sus enemigos. El ambiente festivo lo inunda todo.
<p>A. Pasodoble. Incorporamos la transcripción de la partitura original al final del comentario⁸¹⁴. La pieza es una de las más populares de las compuestas por el músico valenciano⁸¹⁵. Consta de una introducción que nos conduce al tema A, en fa menor:</p>					

⁸¹⁴ La partitura original se encuentra en el anexo VII.7.4.3.

⁸¹⁵ La pieza sería posteriormente reinstrumentada para gran banda. Ilustración de la portada de la misma, surgida de la mano del compositor.

B.



Tras repetirse este tema A, un interludio nos conducirá a un tema de carácter gallardo y castizo, muy al gusto de las zarzuelas que el compositor valenciano tanto amaba:



Dicho tema se repetirá a través de una de sus características modulaciones, en la que de La b Mayor (relativa de la tonalidad principal) pasa directamente a Do M, una tercera superior, y dominante mayor de la citada tonalidad principal.

Nuevamente retomará el tema A tras esta *invitación* tonal de la dominante, para conducirnos a un tema de carácter claramente popular, al que denominaremos C, en la tonalidad homónima a la de la principal, fa M:



Así pues, la estructura del pasodoble sería la que sigue:

Intro	A	A	B	A	C	C
Fa m	Fa m		La b M	Fa m	Fa M	

Además de las cualidades intrínsecas de la pieza, el compositor se recreó a la hora de grabar, consiguiendo una versión donde afinación, equilibrio de planos, claridad en el fraseo, y demás

normas del *buen hacer* quedan abandonadas, siendo un plano mas del mosaico popular que constituye la comida en la plaza del castillo', sobre la iglesia de San Esteban (y no en la alameda, tal como lo sitúa el guión utilizado por el compositor (p. 116).

El bloque concluye de forma prácticamente imperceptible, entre la conversación de los personajes (concretamente Alfredo y Guadalupe) y el bullicio popular.

PASODOBLE DE LA VAQUILLA

Miguel Asíns Arbó

Tiempo de pasodoble

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Saxofón alto, Saxofón tenor, Trompeta, Trombón, Bombardino, Tuba, Caja, Platos, and Bombo. The second system includes parts for Fl. (Flute), Cl. 1º, Cl. 2º, Sax. alt., Sax. ten., Tpta., Tb., Bomb., Tub., and Bbo. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*. A first ending bracket is present above the Fl. part at measure 13.

Revisión y copia: José Miguel Sanz García

Pasodoble, de la película *La vaquilla*
Miguel Asins Arbó

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. 1º (Clarinet 1), Cl. 2º (Clarinet 2), Sax. alt. (Alto Saxophone), Sax. ten. (Tenor Saxophone), Tpta. (Trumpet), Tb. (Trombone), Bomb. (Bombardino), Tub. (Tuba), Caja (Cymbal), Ptos. (Snare), and Bbo. (Bass Drum). The score is divided into two systems. The first system covers measures 24 to 34, and the second system covers measures 35 to 45. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, slurs, and dynamic markings like *p* (piano). There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the Flute staff in the first system. The Bombardino part features a prominent melodic line with triplets and slurs. The percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment.

Pasodoble, de la película *La vaquilla*
Miguel Asíns Arbó

45 3

Fl. *mp*

Cl. 1º *mp*

Cl. 2º *mp*

Sx. alt. *mp*

Sax. ten. *mp*

Tpta. *mp*

Tb. *mp*

Bomb. *mp*

Tub. *mp*

Caja *mp*

Pros. *mp*

Bbo. *mp*

55 4

Fl. *mf* *cresc.* *f*

Cl. 1º *f*

Cl. 2º *f*

Sx. alt. *f*

Sax. ten. *f*

Tpta. *f*

Tb. *f*

Bomb. *f*

Tub. *f*

Caja *f*

Pros. *f*

Bbo. *f*

Pasodoble, de la película *La vaquilla*
Miguel Asins Arbó

64 *1^o Tempo*

Fl.
Cl. 1^o
Cl. 2^o
Sx. alt.
Sax. ten.
Tpta.
Tb.
Bomb.
Tub.
Caja
Ptos.
Bbo.

75 [5]

Fl.
Cl. 1^o
Cl. 2^o
Sx. alt.
Sax. ten.
Tpta.
Tb.
Bomb.
Tub.
Caja
Ptos.
Bbo.

Pasodoble, de la película *La vaquilla*
Miguel Asíns Arbó

56
Fl. *mf*

56
Cl. 1º *mf*

56
Cl. 2º *mf*

56
Sx. alt. *mf*

56
Sax. ten. *mf*

56
Tpta. *mf*

56
Tb. *mf*

56
Bomb. *mf* Destacado y bullanguero

56
Tub. *f*

56
Caja *f*

56
Ptos. *mf*

56
Bbo. *mf*

99
Fl. *f* *sf*

99
Cl. 1º *f*

99
Cl. 2º *f*

99
Sx. alt. *f*

99
Sax. ten. *f*

99
Tpta. *f*

99
Tb. *f*

99
Bomb. *f*

99
Tub. *f*

99
Caja *f*

99
Ptos. *f*

99
Bbo. *f*

Pasodoble, de la película *La vaquilla*
Miguel Asín Arbó. Trans. y rev.: José Miguel Sanz García

Fl. *mf* *destacado*

Cl. 1º *mf*

Cl. 2º *mf*

Sx. alt. *mf*

Sax. ten. *mf*

Tpta. *mf*

Tb. *mf*

Bomb. *mf*

Tub. *mf*

Caja *mf*

Ptos. *mf*

Bbo. *mf*

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	9	24	1.16.08	1.17.30	Tras la copiosa comida, el <i>torero Limeño</i> ve a su colega <i>Cartujano</i> . Esta circunstancia ocasionará que <i>Limeño</i> se vea implicado en la corrida.
<p>A. Jota (bandurrias y voz).</p> <p>B. Este bloque diegético-realista tiene una clara función ambientadora, siendo la jota prácticamente imperceptible al mezclarse en el bullicio de la <i>sobremesa</i> popular. El director nos muestra al fondo de la escena el grupo de civiles, militares, y <i>chicas de la sección femenina del FET –camisa azul y boina colorada</i>⁸¹⁶-que interpreta y baila la jota.</p>					

⁸¹⁶ Tal como los propios guionistas las caracterizan en el guión citado (p. 116).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	10	27	1.22.09	1.23.17	Limeño y Cartujano protagonizan el paseillo en la improvisada plaza de toros.
<p>A. Pasodoble taurino: <i>Capotes y capotazos</i>. Este pasodoble fue utilizado ya en la película <i>La gata</i> (M. Aleixandre y R.Torrecilla, 1955).</p> <p>B. La banda que <i>alegraba</i> la comida, ameniza ahora la corrida con las mismas <i>virtudes</i> musicales, contribuyendo a la curiosa imagen de los toreros seguidos de soldados, que hacen las veces de cuadrilla. Para esta escena se había pensado en la misma banda de Bersaglieri de la escena 23:</p>					

LOS SONES DE UN AIROSO PASODOBLE QUE INTERPRETA...

*...la banda de Bersaglieri u otra española instalada en un carro de los que cierran las calles que confluyen en la plaza, comienza el gran festival taurino (...)*⁸¹⁷

El bloque, diegético-realista, trasciende lo ambiental para convertirse en expresivo merced a la interpretación.

⁸¹⁷ Guión original (p. 131)

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	11	27	1.23.22	1.23.35	Toque de clarín para la salida del toro: comienza la lidia.
<p>A. Toque de clarines:</p> 					
<p>B. Bloque diegético-realista, con las mismas características musicales de los bloques 8 y 10.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	12	27	1.26.14	1.26.21	Llega el momento de protagonismo de <i>Limeño</i> .

A. Toque de clarín y timbal: tercio de banderillas:



B. Las indicaciones a estos pequeños bloques musicales, diegético-realistas, están presentes en el guión (p. 134).

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	13	27	1.26.55	1.27.47	<i>Limeño</i> triunfa en el tercio de banderillas.
<p>A. Pasodoble de la zarzuela de Francisco Asenjo Barbieri <i>Pan y toros</i>. La grabación mantiene la sonoridad y características musicales de la banda popular ya conocida.</p> <p>B. Este bloque concluye imperceptiblemente, entre el estruendo de los fuegos artificiales, y el bullicio de la gente que asiste a la corrida al creer dichos fuegos un ataque enemigo:</p> <p><i>Al primer grito se inicia el movimiento de pánico que va a vaciar los carros y talanqueras en unos segundos. Gran confusión.</i> <i>CESA LA MÚSICA, GRITOS.</i>⁸¹⁸</p>					

⁸¹⁸ p. 136.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	14	27	1.28.00	1.28.12	Los fuegos artificiales lanzados anticipadamente por el teniente Broseta crean el caos al ser confundidos con un ataque enemigo.

A. Paso de ataque (este toque militar está incluido en su obra *Día militar*, para banda y música).



B. Al contrario que en los bloques anteriores, el toque de corneta sí que es correcto (desde un punto de vista interpretativo). El bloque, diegético-realista, no aparece indicado en el guión.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	15	29-30	1.33.22	1.36.37	Una vez restablecido el orden y conseguida la calma, se inicia el baile en la plaza.
<p>A. <i>Suspiros Austrohúngaros</i>. Similar al bloque 2.</p> <p>B. Bloque diegético-realista. La toma de sonido no es directa. Con el cambio de secuencia (1.35.39), el sonido cambia sincrónicamente, determinado por el cambio de ubicación espacial, haciéndose ahora lejano y perdiendo su protagonismo. La banda, dado el protagonismo de la música en la escena, cobra protagonismo: el director muestra unos planos medios sobre ella, en la que vemos la mezcla de civiles y militares.</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	16	30	1.36.40	1.38.48	El comando republicano intenta definitivamente abandonar el pueblo, cuando se encuentra con el Alférez Alfredo y Guadalupe.
<p>A. Fox de <i>Plácido</i>.</p> <p>B. Bloque diegético-realista, ambiental, y contextual. El compositor reutiliza el fox que había utilizado como bloque principal en <i>Plácido</i>. El cambio en la sonoridad de la interpretación –impecable ahora desde un punto de vista interpretativo-, se ve mitigado por el poco volumen que plantea la música, debido a su argumental lejanía (se supone que suena desde el baile de la plaza).</p>					

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	17	34	1.52.15	1.53.00	Limeño y <i>Cartujano</i> se disputan la vaca, en <i>tierra de nadie</i> , hasta que esta caiga muerta y cada uno vuelva a su lado del frente, tras una fraterna despedida.

A. Cántico de *Cara el sol* por parte de los nacionales, y la *Internacional Comunista*, por parte de los *Republicanos*.

B. En este bloque diegético-realista, Berlanga confronta musicalmente *las dos Españas* que habían estado destrozándose mutuamente por una tierra que, como la vaca, quedará exhausta y muerta ante la mirada cegada por el odio de los dos bandos.

La escena difiere en su factura final sensiblemente de la planteada en el guión utilizado por el compositor. Mientras *Cartujano* y *Limeño* discuten,

UNA VOZ EN LA TRINCHERA NACIONAL
-¡A tiros, esto se arregla a tiros!

E inmediatamente, empiezan a cruzarse...

...DISPAROS, PRIMERO DE FUSIL, LUEGO DE AMETRALLADORA.

Bajo el fuego cruzado de las dos líneas empiezan a caer SOLDADOS en el barullo que rodeaba a la vaca. ALGUNOS caen al escapar y...

...VUELAN POR EL AIRE BOMBAS DE MANO QUE ESTALLAN...

...haciendo ahora bajas en las mismas trincheras⁸¹⁹.

⁸¹⁹ Anexo VII.7.4.2. p. 184.

	BL.	ESC.	INICIO	FIN	DESCRIPCIÓN
	18	35	1.53.53	1.57.08	La vaca muerta yace en tierra de nadie, sirviendo de alimento a los buitres.
<p>A. Copla <i>La hija de Juan Simón</i>⁸²⁰, interpretada por Angelillo. Esta copla fue tremendamente popular en los años de la Guerra Civil. Berlanga incluye la copla completa, cuyo texto reproducimos:</p>					

⁸²⁰ Dicha copla da nombre y argumento a dos producciones cinematográficas anteriores: la dirigida por Nemesio M. Sobrevila y José Luis Sáenz de Heredia en 1935, interpretada por Angelillo, y producida por *Filmófono*, la productora que creara Luis Buñuel junto a Ricardo Urgoiti que venía desarrollando diversas actividades desde 1929 (La productora llegaría a realizar tres películas más: *Don Quintín el amargao*, *¿Quién me quiere a mí?*, *Centinela alerta*, -ver el trabajo de Julia Cela “La empresa cinematográfica española Filmófono”, en Documentación de las Ciencias de la Información, nº 18. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense de Madrid, 1995-, y la dirigida por Gonzalo Delgrás en 1957, e interpretada por Antonio Molina. La copla como tal sería igualmente interpretada por autores celebres de la copla española, como Juanito Valderrama.

*Quando acabé mi condena
me vi muy solo y perdido.
Ella se murió de pena
y yo que la causa he sido
se que murió siendo buena.
La enterraron por la tarde
a la hija de Juan Simón,
y era Simón en el pueblo
el único enterrador.
El mismo a su propia hija
al cementerio llevó,
el mismo cavó la fosa
murmurando una oración.
Y como en una mano llevaba la pala
y en el hombro el azadón,
los amigos le preguntaban:
¿de dónde vienes Juan Simón?
Y el enjuagando sus ojos
contestaba a media voz:
soy enterrador y vengo
de enterrar mi corazón.*

B. Al igual que ocurriera en el bloque 19 de *Plácido*, el 12 de *La muerte y el leñador*, o el 13 de *El verdugo* –, la música es utilizada aquí de forma no diegética (salvo el ejemplo de esta última, diegética), cobrando una función expresiva, que invita a la reflexión por la serie de códigos implícitos en la imagen y el sonido.

En estos momentos la música cobra un gran protagonismo, ya que pasa a ser un elemento sustancial de la parte más emotiva y sugerente de la película: el de la reflexión, desde un punto de

vista que, exento ya de cualquier elemento humorístico, y, una vez conocida la historia, alejándose de ella, el espectador queda cara a cara con los conflictos planteados por el cineasta.

Tras este análisis de la música de *La vaquilla*, podemos concluir que:

- La música, al igual que en las anteriormente analizadas, es diegética realista, salvo momentos muy concretos en los que la música incidental refuerza el sentido reflexivo de los mismos;
- El uso de sonoridades populares típicamente españolas y de marchas militares, tamizadas por una versión tremendamente *popularizante*, suponen un elemento ambiental de gran poder expresivo y contextualizador;
- Berlanga vuelve a utilizar la música con función expresiva en el final de la película (bloque 18);
- Al ser una película *histórica* (la única en Berlanga junto a *Novio a la vista* en que no se muestra un mundo contemporáneo al del rodaje), la utilización de grabaciones de piezas de la época de la guerra civil cobra un mayor realce (véase el bloque 1);
- La diferencia de tiempo entre la fecha inicial del proyecto y la de realización, han hecho que determinadas escenas y sonoridades tengan un sentido totalmente diferente para el espectador y oyente actual: lo *moderno* se ha convertido en tópico, y lo dramático en anecdótico.

V. CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral pretendía, tal y como se citaba en la introducción, *un doble objetivo: por una parte ahondar en la figura de un músico paradigmático de su tiempo, y de otra, profundizar en una de sus líneas de producción más original y personal: la música para cine. Con ella contribuyó a la creación de una de las filmografías clave de la España contemporánea: la obra de Luis García Berlanga.* Tras la búsqueda de la información existente tanto del músico como del cineasta, el estudio de sus contextos sociales, culturales y personales, el análisis de la situación del cine español y su música, antes y durante la etapa de trabajo conjunto de Asíns Arbó y García Berlanga, la catalogación de la obra del compositor, el análisis de obras emblemáticas de su producción musical, la descripción de la utilización de la música en la filmografía berlanguiana, y el análisis *músico-visual* de la música de Asíns Arbó en la obra de Berlanga, podemos aportar las siguientes conclusiones.

El músico Asíns Arbó debe ser considerado como un creador representativo del momento histórico que le tocó vivir. Su formación se vio truncada, como la de toda una generación, por una guerra fratricida que el artista tendría que sufrir. Únicamente su tesón, unido al apoyo y amistad de maestros como Manuel Palau, entre otros, le ayudaría a superar la situación a través de la música, como si del protagonista de un film neorrealista se tratase. Pese a su vocación sinfónica, y los reconocimientos y premios que su obra comienza a

cosechar, la carrera castrense se convertirá en su tabla de salvación, en unos primeros momentos especialmente difíciles. Cubiertas las necesidades económicas básicas, el compositor comienza una búsqueda musical, personal y estilística, que le llevará a hacerse *un nombre* dentro del endógeno mundo musical español.

Su figura se nos presenta como la de un compositor clásico, de profunda formación técnica y manifiesta inclinación hacia la utilización de elementos populares, que trufarán su producción. Su estilo irá perfilándose, con el paso de los años y las diversas *experiencias* musicales. En el joven compositor podemos intuir al artista que sabe fusionar como pocos un sinfonismo post-romántico, de claras líneas melódicas; un clasicismo formal, perfectamente estructurado y siempre claro; y una armonía rica y de marcada influencia de los maestros franceses –a quienes tanto apreciaba y de quienes tanto aprendió-. La producción cinematográfica se convertirá en un nuevo campo yermo en el que volcar la gran potencialidad creadora que el joven compositor atesora. En un autodidacta contexto español, donde reina la desorientación estética, y donde unos pocos nombres copan la producción musical, Asíns Arbó sabrá aplicar los conocimientos adquiridos en su clásica formación al nuevo género. Género, no obstante, cuyas posibilidades no podían siquiera vislumbrarse en el artesano *séptimo arte español*.

El músico se convertirá en uno de los compositores más prolíficos en el campo audiovisual de los años 50 y 60. Su trabajo con directores como Nieves Conde, Margarita Aleixandre o Ricardo Torrecilla, y el ejemplo de músicos como García Leoz, facilitan el camino para que entre en contacto con un cineasta imprescindible,

aunque efímero, en la historia del cine español: Marco Ferreri. Con él abrirá las puertas el compositor a nuevas cinematografías, en un contexto en el que, salvo las célebres *Conversaciones de Salamanca*, y breves intentos de apertura, el cine español se caracteriza por su carácter endogámico. En *Los chicos y El cochecito*, Asíns Arbó aporta nuevas sonoridades al cine español. El nuevo modelo, con evidentes influencias del cine italiano, y en particular con las sonoridades que harán famosos a compositores como Nino Rota, supondrán una bocanada de frescura en los oídos de los espectadores, anclados en sonoridades post-románticas, próximas a la zarzuela, pseudo-jazzísticas o folklóricas.

Las nuevas sonoridades aportadas al cine de Ferreri determinarán, a través de nexos comunes como el escritor logroñés Rafael Azcona, el que un joven cineasta, también valenciano, se interese por él: Luis García Berlanga. Surge aquí uno de los binomios más originales y personales de la cinematografía española.

La producción del director Luis García Berlanga supone una de las filmografías más particulares, e históricamente importantes de la historia del cine español. Tal afirmación podemos sustentarla desde varios puntos de vista.

En primer lugar, por saber mostrar como nadie las miserias de una sociedad que resurge, sola y *orgullosa*, de una guerra fratricida. Berlanga aportará en sus obras una carga de aparente inocencia, una ingenuidad popular, que permitirá burlar la férrea censura – autocensura en muchas ocasiones- que el poder, de mil maneras diferentes, ejercerá sobre el cine español. Pese a los numerosos problemas que el director tuvo con la censura (en ocasiones por

elementos únicamente formales e insignificantes), sorprende comprobar como Berlanga supo mostrar una *miserabilización* de la sociedad que el aparato estatal no supo, -o no pudo- atajar.

Un segundo elemento a resaltar en la figura del director es la capacidad de aglutinar auténticos *genios creadores* en torno a su figura: nombres como Miguel Mihura, Fernando Fernán Gómez, Ricardo Muñoz Suay, José Luis Colina, Francisco Sempere, García Leoz, Astor Piazzola, o el propio Asíns Arbó, protagonizan su producción, por lo que la misma puede ser analizada desde múltiples ópticas, resultando una filmografía original y de calidad. En este mismo punto destacan igualmente el elenco de actores que el director elige: sus repartos son una galería de los principales *cómicos* de una época: Elvira Quintillá, José Isbert, José Luis López Vázquez, Luis Ciges, Agustín González, Manuel Alexandre, Luis Escobar,... siendo difícil saber hasta donde, en muchas ocasiones, en Berlanga acaba el actor y comienza el personaje. En su particular forma de dirigir, los propios actores se crean un sitio propio, un *espacio* difícil de sustituir.

Igualmente reseñable es la creación de mundos prácticamente surrealistas, a través de situaciones cotidianas, que son llevadas a límites extremos, mediante personajes que nos sorprenden por su proximidad a la realidad. Y en este punto merece especial atención la figura de Rafael Azcona. Berlanga sabrá captar como nadie las dotes del escritor y guionista riojano, formando un equipo, que creará una particular *comedia social*, ingenua y envenenada, cruel y divertida. Éste mundo, heredero natural de las películas que Azcona realizara con un joven Marco Ferreri –en

particular *El pisito* y *El cochecito*-, será el que Asíns Arbó sabrá como nadie singularizar desde el mundo de los sonidos.

De las cuatro películas en las que los dos creadores colaboraran -tres si incluimos la omnipresente sombra de Azcona-, debemos señalar *a priori* una diferenciación puramente cronológica, pero trascendente. Las tres primeras, que podemos denominar la *trilogía social*, se realizan en los años sesenta, y son dadas a conocer en dichos años. *La vaquilla*, pese a su temprana concepción, no pudo ser realizada hasta los años ochenta. Este hecho, evidentemente condicionará la recepción de la obra, por un público muy diferente al contemporáneo de la idea original, con una visión de la guerra civil lejana, y unas experiencias audiovisuales muy alejadas de las de un público de posguerra. Este cambio en cuanto a la recepción, es aplicable de igual modo a la de la música. Ésta pierde el sentido de modernidad y originalidad que tenía en las tres citadas anteriormente, mostrándose como parte de ese sueño trasnochado, de ese testimonio agridulce y evocador, de ese auténtico testimonio de la historia reciente, en que se ha convertido la película.

Las aportaciones del compositor a la filmografía de García Berlanga pueden ser planteadas atendiendo a dos planos interrelacionados: los hallazgos musicales del compositor, que lo particularizan en el contorno de la composición cinematográfica española, fruto de la búsqueda de una serie de efectos dramático-filmográficos que su música persigue en el particular mundo audiovisual berlanguiano, como forma de integración en el mismo. Su capacidad para conseguirlos, sus sonoridades y el efecto de las

mismas al fusionarse con las imágenes supondrán un auténtico paradigma audiovisual.

Debemos resaltar una serie de elementos que particularizan la contribución sonora del compositor a la producción berlanguiana.

1. Miguel Asíns Arbó rompe con las corrientes musicales cinematográficas imperantes en la época: el sinfonismo post-romántico, los sonidos pseudo-jazzísticos y los ejemplos folklóricos, aportando un nuevo modelo basado en la música del cine neorrealista italiano de finales de los años cincuenta, lo que Berlanga denominó el *neorrealismo rosa*.
2. El compositor crea una sonoridad totalmente particular, contribuyendo a recrear un *neorrealismo “a la española”*, un tipo de *comedia social* que podemos considerar como un retrato del entorno, tratado desde el humor, la sátira y el absurdo.
3. Consigue desarrollar unas características *músico-visuales* aplicables tanto a la *trilogía social* de los sesenta (*Plácido*, *Las cuatro verdades* y *El verdugo*) como a *La vaquilla*, si bien el distinto momento histórico de realización nos hacen percibir las mismas desde una modernidad crítica a un humor paródico.

Dichas particularidades *músico-visuales* vienen definidas, desde un punto de vista estilístico y técnico, por:

- una profunda integración de las características musicales con el contexto visual. La música se revela como uno de

los elementos fundamentales en la significación de las personales atmósferas audiovisuales de Berlanga, junto a otros elementos como la caracterización de los personajes, la elaboración de los diálogos, o la selección de los entornos físicos;

- la presencia musical, la cual, si bien no es protagonista en un plano cuantitativo, se convierte en un elemento esencial en la definición de ambientes y situaciones;
- la utilización de bloques mayoritariamente diegético-realistas, trascendiendo en muchas ocasiones lo puramente ambiental para convertirse en elementos expresivos;
- el uso de músicas incidentales en el bloque musical final de las películas, otorgándoles una función reflexiva;
- la búsqueda de una simplicidad, acorde con los ambientes creados en la pantalla, sobre todo en lo armónico y formal;
- la utilización de los sonidos de *banda popular* como timbre característico del mundo sonoro *berlanguiano*;
- la inclusión de ritmos folclóricos (jota, fox, schottis,...) que se combinan con sonoridades próximas al jazz, a modo de parodia de los paradigmas de tradición o modernidad de los años sesenta;
- la utilización de recursos musicales humorísticos, tanto en lo compositivo como en lo interpretativo, los cuales pueden ser concretados en:
 1. Afinaciones deficientes, debidas a la interpretación seleccionada;

2. Uso de timbres poco habituales como el banjo o el organillo, testimonio simbólico de una España trasnochada;
3. Combinaciones tímbricas inusuales;
4. Uso de disonancias explícitas, creadas en muchas ocasiones por la sustitución de unos sonidos por otros, dentro de procesos armónicos claros y predecibles, o por la aparición de notas ajenas a la armonía planteada.

Asíns Arbó, con su personal lenguaje, consigue contribuir a un mundo audiovisual que supondrá un modelo, gracias a la profunda integración de las características musicales con el contexto visual. El compositor desarrolla un *humor sonoro* que consigue enriquecer el mundo sensorial y bullicioso de Berlanga, así como una aparente simplicidad que se funde a la perfección con la supuesta ingenuidad del director. La música es un factor clave en la *miserabilización* de las situaciones, instituciones o personajes. Por todo ello podemos constatar la importancia de las aportaciones sonoras de Asíns Arbó al cine de Berlanga, y en general a la música cinematográfica española, creando un estilo que servirá de referencia a futuras producciones.

A lo largo del estudio se revela cómo aquel joven talento se realiza, evoluciona, se convierte en el compositor de una obra ingente a través de los géneros más variados: poemas sinfónicos, canciones de concierto, canciones corales populares, repertorio

camerístico... Su tratamiento de la banda sinfónica nos permite considerarle como uno de los creadores más importantes de su particular repertorio. Su estilo abandona progresivamente las densas armonías románticas para ir orientándose hacia un lenguaje genuino, sorpresivo y siempre fresco, donde sabrá incorporar los hallazgos de su caleidoscópica experiencia musical, convirtiéndole en una personalidad relevante del panorama musical español del siglo XX.

Sirva el presente trabajo para difundir la figura del gran músico valenciano, ahondando en el estudio de la música en el cine desde un punto de vista analítico, terminológico, metodológico e histórico, a través de las figuras de Miguel Asíns Arbó y Luis García Berlanga, y contribuir al desarrollo de líneas de investigación que nos aproximen al conocimiento de este inmenso patrimonio artístico y cultural.

VI. BIBLIOGRAFÍA

El carácter interdisciplinar del presente trabajo ha obligado a la utilización de fuentes bibliográficas muy heterogéneas. Es por ello que se opta por presentar, a continuación, la bibliografía utilizada atendiendo a tres núcleos de interés fundamentales:

1. ***Bibliografía musical***: obras relacionadas con aspectos puramente musicales (en este apartado se incluye la escasa bibliografía existente sobre el compositor Asíns Arbó);
2. ***Bibliografía cinematográfica***: se incluyen las obras cuyo núcleo central son los aspectos técnicos, estéticos e históricos. Igualmente se incluyen los escritos surgidos en torno a la figura de Luis García Berlanga;
3. ***Bibliografía historico-artística***: Aquellas obras utilizadas para realizar los marcos sociales, económicos, culturales o artísticos en los que situar la obra de los dos artistas protagonistas.

Bibliografía musical

AA.VV.: Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente” (edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo). Madrid, Instituto Nacional de Artes escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987.

AA.VV.: *Antología del cant valencià d'estil*. Valencia, Generalitat Valenciana (Fonoteca de materials, vol. XXV i XXVI. Recopilació sonora de música tradicional valenciana. Tallers de música popular), 1997.

AA.VV.: *Compositores sinfónicos valencianos*. Valencia, COSICOVA / Generalitat Valenciana, 1990.

AA.VV.: *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid, Alianza, 1997.

AA.VV. (Casares Rodicio, E., dir.): *Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Tomo I*. Madrid, SGAE, 1999.

AA.VV. (Badenes Masó, G., dir.): *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Valenciana, 1992.

AA.VV. (García del Busto, J.L., dir.): "Los músicos de la República", en *Cuadernos de música* (Año I, nº 1, s.f.).

AA.VV. (Malhomme, F., dir.): *Musica Rhetoricans*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

AA.VV. (Bueno Camejo, F.C., dir.): *Un siglo de música en la Comunidad Valenciana*. Madrid, El Mundo, 1998.

ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos*. Valencia, Promotora Internacional de Publicaciones, S.A. 1988.

-----: *1000 Músicos valencianos*. Valencia, Sounds of Glory, 2003.

AKER, Y. Y SUÁREZ-PAJARES, J.: *Miguel Asíns Arbó*. Madrid, SGAE Fundación Autor, Catálogos de compositores, 1995.

ARRANDO I MÁÑEZ, S.: *El compositor Vicent Garcés y Queralt*. Valencia, Fundació Bancaixa, 1998.

ASÍNS ARBÓ, M.: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Valencia, José Huguet, 1987.

-----: “Los 25 años de Diego de Acevedo”, en *Música y Pueblo*, nº 66, Boletín Informativo de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1992.

-----: “Las clases de don Manuel Palau”, en *Revista del Archivo de Arte Valenciano*, Año L, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1993.

BARTOK, B.: *Escritos sobre música popular*. México D.C., Siglo XXI, 1979.

BLANQUER PONSODA, A.: *Análisis de la Forma Musical*. Valencia, Piles, 1989.

BOSCH, C.: *Mnème. Análes de música y sensibilidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

CASABLANCAS DOMINGO, B.: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

CATALÁN, T.: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2003.

-----: “Problemas de la transmisión de la composición actual”, en *Música y Educación*, Nº 68, diciembre de 2006. (Lección magistral dictada en el solemne acto académico de Apertura de Curso y entrega de premios y diplomas, celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Diciembre de 2005).

CLIMENT, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia, Del Senia al Segura, 1978.

-----: *Cançoner valencià*. Valencia, Piles, 1982.

-----: *Historia de la música valenciana*. Valencia, Rivera Mota, 1989.

DIEGO, G., RODRIGO, J. y SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

ESPLÁ, O.: “Sobre la música española”, en *Escritos de Oscar Esplá. Vol II*. (Recopilados, comentados y traducidos por Antonio Iglesias). Madrid, Alpuerto, 1977.

FERNÁNDEZ-CID, A.: “Jesús García Leoz”, en *Músicos que fueron nuestros amigos*. Madrid, Editora Nacional, 1967.

-----: *La música española en el siglo XX*. Madrid, Rioduero (Publicaciones de la Fundación Juan March), 1973.

FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2004.

FRANCO RIBATE, J.: *Manual de instrumentación para banda*. Madrid, Música Moderna, 1983.

FUBINI, E.: *La estética musical desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 1988.

GARCÍA LABORDA, J. M.: “Nacionalismo y nuevo folclorismo”, en *La música moderna a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla, Doble J, 2004.

GONZALEZ LAPUENTE, A.: *Joaquín Rodrigo. 90 Aniversario*. Madrid, SGAE, 1991.

IGLESIAS, A.: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid, Alpuerto, 1999.

KAMHI, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

JESÚS-MARÍA, J. A. Y PARDO, F.: *La música popular en la tradición valenciana*. Valencia, Institut Valencia de la Música (Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, nº 4), 2001.

LARUE, J.: *Análisis del estilo Musical*. Barcelona, Labor, 1970.

LÓPEZ CANO, R.: *Música y retórica en el barroco*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

LÓPEZ-CHAVARRI, E.: *Música popular española*. Barcelona, Labor, 1927.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia, Música 92, Colección Contrapunto nº 4, Generalitat Valenciana, 1992.

MARCO ARAGÓN, T.: *Carmelo Bernaola*. Madrid, M.E.C. (serie Artistas Españoles Contemporáneos), 1976.

-----: *Los años cuarenta*. Madrid, Actas del “Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”, (edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló), Instituto Nacional de Artes escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, Vol. II.

-----: *Historia de la música española, Vol. 6: El Siglo XX*. (Tercera edición). Madrid, Alianza Música, 1998.

-----: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, SGAE, 2002.

MERKLIN, A.: *Organología. Exposición científica del órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1924.

MONSALVATGE, X.: *Papeles Autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, Col. Memorias de la Música Española, 1988.

NEUBAUER, J.: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor, 1992.

OROZCO DIAZ, M.: *Falla*. Barcelona, Ediciones Destino, 1985 (Biblioteca Salvat de grandes biografías, nº 31).

ROSEN, CH.: *Formas de sonata*. Barcelona, Labor, 1987.

RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana*. Vol I. Valencia, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, 1993.

RUVIRA, J.: *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia, Alfons El Magnànim / IVEI, 1987.

SAGARDÍA, A.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Escelicer, 1967.

SALAZAR, A.: *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930.

SANCHIS GUARNER, M.: "Preludi", en *Cançoneret valencià de Nadal*. Valencia, Gorg, 1973.

SANZ GARCÍA, J. M.: *Miguel Asíns Arbó y su música para banda sinfónica*. Trabajo de Investigación dirigido por los doctores D. Román de la Calle de la Calle y D. Fco. Carlos Bueno Camejo. Universidad de Valencia. Departamento de Filosofía y CC de la Educación. Departamento de Filosofía. Área de Estética. Valencia, s.e., 2002.

-----: "La obra del compositor Miguel Asíns Arbó: hacia una catalogación definitiva de su obra", en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Excma. Diputación de Zaragoza, 2004.

SEGUÍ PÉREZ, S.: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1974.

-----: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1980.

-----: *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1990.

-----: “El mundo de las bandas de música”, en: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Valenciana, 1992.

-----: *Manuel Palau*. Valencia, Consellería de cultura / Consell Valencià de Cultura, Serie Minor, 1998.

-----: *Manuel Palau*. Madrid, SGAE Fundación autor, Catálogos de compositores, 1998.

SOLER GARCÍA, J. M.: *Cancionero popular villenense*. Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert/Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986.

SOPEÑA, F.: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1976.

SOROZÁBAL, P.: *Mi vida y mi obra*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

TENA, V. J.: *Obras musicales de Miguel Asíns Arbó*. Valencia, s.e., 1974.

WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*. Valencia, Universitat de València/Col.lecció estètica & crítica, 2000.

ZAMACOIS, J.: *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor, 1971.

ZALDIVAR GRACIA, A.: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001.

Bibliografía cinematográfica

- AA.VV.: *Alma de Dios*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003.
- AA.VV. (Riambau, E., coord.): *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen)/Mostra de Cinema Mediterrani, 1990.
- AA.VV. (García Berlanga, L., coord.): *Clásicos y modernos del cine español*. Madrid, Comisaría General de España en Expo Lisboa '98, 1998.
- AA.VV.: *¡Con Berlanga hemos topado!* Castellón, Medios / Festival de cine de comedia de Benicarló, 1989.
- AA.VV.: "Debate sobre *Plácido*", en www.cervantesvirtual.com (2001). Edición digital a partir de *Nuestro Cine* nº 5 (noviembre de 1961), pp. 47-61.
- AA.VV. (Borau, J.L., director): *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.
- AA.VV. (Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J. coordinadores): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004.
- AA.VV.: *El cine y la transición política española*. Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.
- AA. VV. (Sánchez-Biosca, V., dir. técnico): *España en armas. El cine de la guerra civil española*. Valencia, Diputació de València / MuVIM (Col.lecció Quaderns del MuVIM, Serie minor nº 6), 2007.

AA.VV. (Calvo, F., coord.): *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

AA.VV.: *Films que nunca veremos*. Barcelona, Victor Sagi, 1978.

AA.VV.: *Historie des théories du cinéma*. CinéramAction, nº 60 (juillet 1991)

AA.VV.: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen), 2005.

AA.VV. (Lahoz Rodrigo, J.I., dir.): *Historia del cine valenciano*. Valencia, Levante, EMV, 1991.

AA.VV. (Micciche, I., recopilador): *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*. Valencia, Fernando-Torres, 1983.

AA.VV. (Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005.

AA.VV. (Olarte, M. ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2005.

AA.VV. (Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J., Zunzunegui, S. dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. A Coruña, Vía Lactea Editorial, 2005.

AA.VV.: *Luis García Berlanga*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986.

AA.VV.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999.

AA.VV.: *Nikel-Odeon*, (nº 3, dedicado a Luis García Berlanga). Revista trimestral, Madrid, verano 1996.

AA.VV.: "Perversiones de un soñador", en www.cervantesvirtual.com (1996).

AA.VV.: *Plácido*. Madrid, Alma-Plot Ediciones, 1994.

AA.VV. (Nieto Ferrando, J. y Company Ramón, J.M., coordinadores): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Valencia, Documentos Filmoteca Generalitat Valenciana nº 12. Filmoteca Española. Ministerio de Cultura, 1993.

AA.VV.: "Temas de cine", verano 1961, pp. 308-310.

AA.VV.: *Voir el lire García Berlanga. El verdugo*. Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d'Études et de Recherches Hispániques du XX^o siècle. Colection "Critiques et documents"), 1998.

ADORNO, Th. A. & EISLER, H.: *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1981.

AGUILAR, C. y GENOVER, J.: *El cine español en sus intérpretes*. Madrid, Verdoux, 1992.

ÁLVARES, R.: *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto*. Valladolid, 41 Semana Internacional de Cine, 1996.

ÁLVAREZ BERCIANO, R. Y SALA NOGUER, R.: *El cine en la zona nacional: 1936-1939*. Bilbao, Mensajero, 2000.

ÁLVAREZ, J.: *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona, Prensa Ibérica, 1997.

AMANN, C.: "Así se hizo *París-Tombuctú*" (DVD). Madrid, TVE, 1999.

AMO, A.: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1996.

ANDREW, D.: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1992.

AUMONT, J y MARIE, M.: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.

AUBÉ-BOURLIGNEUX, J.: “*El verdugo (Le bourreau)* de Luis García Berlanga: Humour, vous avez dit humour?”, en www.lluisvives.com.

BALAGUÉ, C.: *Con la muerte en los talones / El verdugo*. Barcelona, Dirigido por, 1998.

BARDEM, J.A.: *Y todavía sigue*. Barcelona, Ediciones B, 2002.

BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2001.

BELLIDO LÓPEZ, A.: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia, Filmoteca Generalitat, 1996.

BELTRÁN MONER, R.: *Ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984.

BENET, V.J.: “La última voluntad del verdugo”, en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d’Études et de Recherches Sociocritiques, 1997).

BERTHIER, N.: “Arrêt sur image (autour d’un plan d’El verdugo)me dans *El verdugo*”, en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d’Études et de Recherches Sociocritiques, 1997).

-----: “Prénom Carmen (Images de la femme dans *El verdugo*)”, en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Études et de Recherches Hispániques du XX^o siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

CÁNOVAS BELCHI, J.T.: “La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de las zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte”, en *El paso del Mudo*

al Sonoro en el Cine Español: Tomo I. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (Murcia, 1991). Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com)

CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *¡Bienvenido, Mister Berlanga!* Barcelona, Destino, 1993.

CAPARRÓS LERA, J.M.: *El cine político visto después del franquismo.* Barcelona, Dopesa, 1978.

-----: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939).* Barcelona, Universidad de Barcelona y 7 ½, 1981.

-----: *El cine español bajo el régimen de Franco.* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

-----: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989).* Barcelona, Antrophos, 1992.

-----: *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert y Francisco Elías.* Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

-----: *Historia crítica del cine español. Desde 1897 hasta hoy.* Barcelona, Ariel, 1999.

-----: *Historia del cine español.* Madrid, T&B, 2007.

CASETTI, F. y DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film.* Barcelona, Paidós, 1991.

CASTRO, A.: *El cine español en el banquillo.* Valencia, Fernando Torres, 1974.

CELA, J.: “La empresa cinematográfica española Filmófono”, en *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 18. Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1995.

CERÓN GÓMEZ, J.F.: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, 1988.

CIRILLO, S.: *Zavattini parla di Zavattini*. Roma, Bulzoni, 2003.

COBOS, J.: “Confesiones de un neorrealista”, en www.cervantesvisrtual.com. Edición digital a partir de *Níckel Odeon*: revista trimestral de cine, nº 11 (verano 1999), pp. 42-44. Madrid, *Níckel Odeon*.

COLÓN PERALES, C., INFANTE DEL ROSAL, F. y LOMBARDO ORTEGA, M.: *Historia y teoría de la música en el cine*. Sevilla, Alfar, 1997.

COLÓN PERALES, C.: “La música cinematográfica de Joaquín Turina”. Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Boletín de Bellas Artes, nº XII), 1984.

-----: “La música en el espectáculo audiovisual: introducción a una teoría de las emociones”. Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Boletín de Bellas Artes, nº XII), 1998. Disertación pronunciada el 21 de octubre de 1997 en sesión pública, para inaugurar el Curso Académico 1997-98.

COPPETELLI, C. & GIRAUD, G.: *I giovani di Za. Il mondo e il cinema di Cesare Zavattini. Conversazioni e pensieri*. Génova, Le Mani, 2006.

CROSS, E.: “Lectura ideológica d’une pratique rituelle: *El verdugo* de Luis Garcia Berlanga”, en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier,

Université Paul-Valéry/Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 1997).

CRUSELLS, M.: *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona, Ariel Cine, 1983.

CUETO, R.: *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Ayuntamiento de Alcalá de Henares / Fundación Colegio del Rey / Comunidad de Madrid/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003.

CHION, M.: *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997.

-----: *La audiovisión*. Barcelona, Paidós, 1998.

-----: *El sonido*. Barcelona, Paidós, 1999.

DE ANDRADE, J.: *Raza*. Barcelona, Planeta, 1999.

DE ARCOS, M.: *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006.

DE LA CALLE, R.: *En torno al hecho artístico*. Valencia, Fernando Torres, 1981.

EISLER, H.: "Estudio sobre la utilización de la música en el cine", en *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música*. La Habana, Arte y Literatura, 1990.

EISENSTEIN, S.M.: *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Lumen, 1970.

-----: *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid, Rialp, 2002.

FALCÓ, J.L.: "L'acompanyament musical a les projeccions de cinema mut", en *Teatre Fortuny, més d'un segle*. Tarragona, Consorci del Teatre Fortuna, 1994.

-----: “Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine”, en AA.VV.: *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid, SGAE, 1995.

-----: “Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica”, en *D’Art* -nº 21- (Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1995).

-----: “Rodrigo. Lo bueno si breve...”, en *Secuencias de Música de Cine. Los dossiers*, nº 3, (Barcelona, mayo/junio 1999).

-----: Compositores cinematográficos en el Estado español, página web, en <http://usuarios.lycos.es/compositores/JLLF2.html>.

FELLINI, F.: *Hacer una película*. Barcelona, Paidós, 1999.

FERNÁN-GÓMEZ, F.: *El viaje a ninguna parte. El tiempo amarillo*. Barcelona, Península, 2006.

FERNÁNDEZ, L.M.: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La guerra de España y el cine*. Madrid, Editora Nacional, 1972.

FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 2000.

FONT, D.: “El cine español durante la autarquía”, en *Arte del franquismo* (Bonet Correa, A. Coord.). Madrid, Cátedra, 1981.

FRANCO, J.: *Bienvenido Mister Cagada*. Madrid, Aguilar, 2005.

GALÁN, D.: *Carta abierta a Berlanga*. Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1978.

-----: *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.

GARCÍA BERLANGA, L.: "Declaraciones del director de *La escopeta nacional*" de *La Mirada* nº 4, 1978. (En la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com).

-----: "El cine, sueño inexplicable". Madrid, Real Academia de Bellas Artes San Fernando, 1989.

GARCÍA BERLANGA, L. y AZCONA, R.: *Tamaño natural*. Madrid, Sedmay, 1976.

-----: *El verdugo*. Madrid, Plot Ediciones, 2000.

GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *La historia del cine en cien palabras*. Salamanca, Cine-Club del SEU, 1954.

-----: *Cine social*. Madrid, Taurus, 1958.

-----: *Cine español*. Madrid, Rialp, 1962.

-----: *Una política para el cine español*. Madrid, Editora Nacional, 1967.

-----: *Vamos a hablar de cine*. Madrid, Salvat/Alianza -Libro RTV 51-, 1970.

-----: *La primera apertura. Diario de un Director General*. Barcelona, Planeta, 1978.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ariel Cine, 2002.

GARDIES, A.: "La Mise en scene narrative de l'éspace dans *El verdugo*", en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d'Etudes et de

Recherches Hispaniques du XX^o siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

GILLE, B.: “*El verdugo*: L’écho viscéral du rire et de la mort”, en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Etudes et de Recherches Hispaniques du XX^o siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

GOMEZ RUFO, A.: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona, Ediciones B, 1997.

-----: *Berlanga. Confidencias de un cineasta*. Madrid, Ediciones JC, 2000.

GÓMEZ TELLO, L.: *Primer plano*. N^o 646. Marzo, 1953.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, T.: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid, Universidad Complutense, 1981.

GUBERN, R. y FONT, D.: *Un cine para el cadalso*. Barcelona, Euros, 1975.

GUBERN, R.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*. Barcelona, Península, 1981.

-----: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.

-----: *Historia del cine* (3 vol.). Barcelona, Barber, 1992.

HEREDERO, CARLOS F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia, Documentos Filmoteca Generalitat Valenciana nº 5. Filmoteca Española. Ministerio de Cultura, 1993.

HEREDERO, CARLOS F. y MONTERDE, J. E.: *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003.

HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M.: *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Barcelona, Anagrama, 1981.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P.: *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza, Diputación Provincial, 2002.

HOVALD, P.G.: *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid, Rialp, 1962.

HUESO MONTON, A.L.: “Un periodo singular en el cine español: el cruce de tendencias de 1958 a 1963”, en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Etudes et de Recherches Hispaniques du XX^o siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

JULIO DE ABAJO, J.E.: *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid, Quirón, 1996.

-----: *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid, Quirón, 1996.

-----: *Mis charlas con Antonio del Amo*. Valladolid, Fanny Ediciones, 1998.

JULLIER, L.: *El sonido en el cine*. Barcelona, Paidós, 2007.

KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1996.

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

LARRAZ, E.: “L’humour macabre de Luis Garcia Berlanga”, en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Etudes et de Recherches

Hispaniques du XX^e siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

LARRAZ, E. y SERRANO, C.: “Documents: *El verdugo* et la censure”, en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Etudes et de Recherches Hispaniques du XX^e siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

LETAMENDI, J.: *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona, Royal Books, 1996.

LÓPEZ GONZÁLEZ, J.: *Manuel de Falla y el cine. Una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada, 2007.

LOSILLA, C.: “La llamada del relato”, en *Co*Textes* n^o 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d’Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1997).

LLINÁS, F.: *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid, Imagfic, 1987.

-----: José Antonio Nieves Conde. *El oficio de cineasta*. Valladolid, 40 Semana Internacional de Cine, 1995.

MARI, J.C.: *Quand le film se fait musique. Une nouvelle ère sonore au cinema*. Paris, L’harmattan, 2007.

MARTIN, M.: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 1996.

MARTINEZ-VASSEUR, P.: “Le contexte historique de *Le verdugo*: Liberalisation, developpement et garrot”, en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d’Etudes et de Recherches Hispaniques du XX^e siècle. Colection “Critiques et documents”), 1998.

MASSONI, T.: *Marco Ferreri*. Roma, Gremese, 1998.

- MÉNDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español* (Madrid, Rialp, 1965).
- MITRY, J.: *Estética y psicología del cine. Vol I.: Las estructuras; Vol II.: Las formas*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- MONTERDE, J. E.: *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. Tesis doctoral inédita. Barcelona, s.e., 1992.
- MUÑOZ PUELLES, V.: *Infiernos eróticos. La colección Berlanga*. Barcelona, La Mascara, 1995.
- MUÑOZ SUAY, R.: “Introducción”, en *Cinco historias de España y Un festival de cine*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- NIETO, J.: *Música para la imagen*. Madrid, SGAE, 1996.
- OLARTE, M.: “La música incidental en el cine y el teatro”, en *El legado musical del siglo XX*. Barañáin (Navarra), Enrique Banús/Ediciones Universidad de Navarra, 2002.
- : “Música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano”, en *La música moderna a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla, Doble J, 2004.
- : “La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes formas producciones a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo”, en *La música moderna a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla, Doble J, 2004.
- OLEZA, J.: “Vicente Blasco Ibáñez” en *Novelistas españoles del siglo XX*. Boletín Informativo de la Fundación Juan March, Nº 23 (Octubre, 2002).

OMS, M.: *Rafael Azcona. Scrivere il cinema*. Rimini, Mostra del cinema europeo di Rimini, 1986.

PACHÓN, A.: “La música en el cine español actual: metodología e historiografía”, en *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (La Coruña, 1993)*. Extraído de www.cervantesvirtual.com (2002).

PADROL, J.: *Pentagramas de película*. Madrid, Nuer, 1998.

PASTOR PETIT, D.: *Hollywood responde a la Guerra Civil*. Barcelona, Llibres de L'Índex, 1997.

PEDRAZA, P.: “El flotador erótico de Berlanga”, en *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.

-----: *Federico Fellini*. Madrid, Cátedra, 1999.

-----: *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar, 2004.

PEÑA ARDIO, C.: “El matrimonio, la mujer y la muerte en *El verdugo*”, en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1997).

PÉREZ LOZANO, J. M.: *Berlanga*. Madrid, Visor, 1958.

PÉREZ PERUCHA, J.: *Berlanga 1*. Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Provincial de Valencia, 1980.

-----: *Berlanga 2*. Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Provincial de Valencia, 1981.

-----: “Se vende un tranvía. Un desconocido trabajo de Berlanga”, en *Contracampo*, nº 24, 1981.

PÉREZ ROJAS, F.J.: “Los cines madrileños: del barracón al rascacielos”, en AA.VV.: *El cinematógrafo en Madrid. 1896-1960*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid (Concejalía de Cultura), 1986.

PEZZELLA, M.: *Estética del cine*. Madrid, Machado libros (La balsa de la Medusa), 2004.

PLÀ, J.: “Todos a la cárcel con Berlanga”, en www.vistazoalaprensa.com (semana 11/03/2005, nº 103).

PRUNEDA, J.A.: “Una entrevista con Rafael Azcona, guionista de El cochecito”, *Film Ideal*, 49, 1960.

QUINTANA, A.: *El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

-----: “Falsa luna de miel en Mallorca o el espejismo de la Modernidad en el cine español”, en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d’Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1997).

-----: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, Quaderns Crema (El acantilado nº 67), 2003.

RIAMBAU, E.: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Barcelona, Tusquets/Filmoteca Valenciana, 2007.

RIAMBAU E. y TORREIRO, C.: *Temps era temps. El cinema de l’Escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona, Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993.

-----: *L’Escola de Barcelona: el cine de la “Gauche divine”*. Barcelona, Anagrama, 1999.

RIPALDA, M.: *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

RODRIGUEZ FRAILE, J.: *Ennio Morricone. Música, cine e Historia*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2001.

ROMAGUERA, J. Y ALSINA, H.: *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

RUIZ SANZ, M.: *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Valencia, Tirant Lo Blanch, 2003.

SALA, R.: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao, mensajero, 1993.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: "Un realismo a la española: *El verdugo* entre el humor negro y modernidad", en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 1997).

-----: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós, 2001.

-----: *Cine y guerra civil: del mito a la memoria*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2002.

SÁNCHEZ, B.: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen), 2006.

SCANDOLA, A.: *Marco Ferreri*. Milano, Il castoro cinema, 2004.

SEDEÑO VALDELLÓS, A.M.: *La música contemporánea en el cine*. Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Cinético de la Universidad de Málaga, 2005.

SEGUIN, J.C.: "Le plan pluriel dans *El Verdugo*", en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 1997).

SERRANO, C.: "De un verdugo a otro", en *Voir el lire García Berlanga. El verdugo* (AA.VV.). Dijon, Université de Bourgogne (Hispanistica XX. Centre d'Études et de Recherches Hispániques du XX^e siècle. Colection "Critiques et documents"), 1998.

TAIBO, P.I.: *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco*. Madrid, Oyeron, 2002.

TELLEZ, J.L.: “Ver, oír”, en AA.VV. (Talens, J. y Santos Zunzunegui, eds.): *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid, Cátedra, 2007.

TENA, A.: *50 Aniversario de ¡Bienvenido, Mister Marshall!* Madrid, Tf. Editores, 2002.

TERRASA, J.: “Ouvert/Fermé: l’espace domestique dans *El verdugo*”, en en *Co*Textes* nº 34 (Montpellier, Université Paul-Valéry/Centre d’Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1997).

TORRES, A. M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, Espasa, 1996.

-----: *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, Espasa, 1999.

TRANCHE, R.R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra / Fílmoteca Española, 2006.

VALLS, M. & PADROL, J.: *Música y cine*. Barcelona, Ultramar, 1990.

VERGARA, A.: “Introducción caótica a Luis García Berlanga”, en PÉREZ PERUCHA, J.: *Berlanga*. Valencia, Fundación Municipal de cine, 1999 (reedición facsimil de *Berlanga 1* (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980) y *Berlanga 2* (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981, libros ambos de Julio Pérez Perucha).

XALABARDER, C.: *Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis de creación de bandas sonoras*. (Libros en Red, 2006).

VEGA TOSCANO, A.: *Fantasia cinematográfica. Antología de la música del cine español. Vol I*. Madrid, RTVE-Música, 2007.

ZALDIVAR GRACIA, A.: “En torno a la música de *Alma de Dios*”, en

AA.VV.: *Alma de Dios*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen, 2003.

ZAVATTINI, C., GARCÍA BERLANGA, L. y MUÑOZ SUAY, R.: *Cinco historias de España y Festival de cine*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Serie Textos-Minor, Ediciones Filmoteca), 1991.

ZAVATTINI, C.: *Diario de cine y de vida*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca: Instituto Valenciano de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002).

-----: *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo*. Milano, Classici Bompiani, 2002.

Bibliografía histórico-artística

AA.VV.: *Anuario de la Fundación Juan March, 1974*. Madrid, Fundación Juan March, 1974.

AA.VV.: *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1999.

AA.VV.: "Historia de la televisión", en <http://recursos.cnice.mec.es/media/television> (MEC, 2007).

AA.VV. (Cabezón, L. A.): *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño, Gobierno de La Rioja- Instituto de Estudios Riojanos, 1997.

AZCONA, R.: *Otra vuelta en El cochecito*. Logroño, Biblioteca Riojana/Cultural Rioja/Gobierno de La Rioja/ Ayuntamiento de Logroño, 1991.

-----: *Estrafalario/1. Los muertos no se tocan, nene. /El pisito. /El cochecito*. Madrid, Alfaguara, 1999.

-----: *Los muertos no se tocan, nene*. Madrid, Santillana/Punto de lectura, 1999.

-----: *El repelente niño Vicente*. Madrid, Aguilar, 2005.

-----: *El pisito. Novela de amor e inquilinato*. Madrid, Cátedra, 2005.

BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura*. Madrid, Siglo XXI, 1973.

BRIHUEGA, J.: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910.1931*. Madrid, Cátedra, 1979.

-----: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981.

-----: *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.

CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los Ismos*. Madrid, Siruela, 2006.

FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 1999.

GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Planeta, Barcelona, 1995.

GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Ismos*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

JACKSON, G.: *La República Española y la Guerra Civil*. Barcelona, Crítica, 1999.

MAINER, J.C.: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1987.

MORADIELLOS, E.: *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad* (Proyecto Editorial Historia de España. Tercer Milenio. Dir.: Elena Hernández Sandoica). Madrid, Síntesis, 2000.

OLEZA, J.: "Vicente Blasco Ibáñez", en *Novelistas españoles del siglo XX*. Boletín informativo de la fundación Juan March, Nº 323. Octubre 2002.

PAYNE, S.G.: *El primer franquismo. Los años de la autarquía*. Madrid, Historia 16, Col. Historia de España (coord. Javier Tusell), 1997.

TAULET, E.: "Crónica académica", en *Revista del Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Año L, Valencia, 1979.

-----: "Crónica académica", en *Revista del Archivo de Arte*

Valenciano, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Año LXXVII, Valencia, 1996.

TORTELLA, G.: *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*. Madrid, Alianza, 2003.

TUÑÓN DE LARA, M.: “La cultura durante la Guerra Civil”, en AA.VV. (dir.: J. David Solar Cubillas): *La Guerra Civil Española, Vol. 17, La cultura*. Barcelona, Ediciones Folio, 1996.

TUSELL, J.: *La dictadura de Franco*. Barcelona, Altaya, Colección Grandes Obras de la Historia, Vol. 1, (dir. de la col.: Fernando Castillo), 1996.

VIDAL-BENEYTO, JOSÉ: “Una década prodigiosa: Los años 60 entre reformas y rupturas”. Discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universitat de València-Estudi General, el 20 de noviembre de 2006.

VII. APENDICES DOCUMENTALES

VII.1. Catálogo de su obra

Sobre esta clasificación se ha tomado un modelo de ficha descriptiva en el que podemos observar, sobre un ejemplo concreto, los siguientes elementos:

TÍTULO: Aparecerá en negrita

Año/lugar: puede aparecer en cursiva o en vertical: la cursiva indica la fecha y lugar que el compositor escribe en la partitura manuscrita (como se verá, esta fecha puede ser la de composición o la de copia); la vertical ha sido obtenida por fuentes indirectas (no procede del manuscrito del compositor).

Gente de cuchilleros⁸²¹

Año/lugar: 14-V-43

Tiempos: Preludio; Acto Primero: 2º: Pasacalle; 3º: Dale de betún (Danzón-Rumba) (Billeteras y limpiabotas); 4º: Dúo: Cruz (tiple) y Juan Luis (tenor); Acto segundo: 5º: Romanza de Manolo (barítono); 6º: Las planchadoras (pasacalle) Planchadoras y sus parejas; 7º: Soleares: Manolo (Barítono); Acto tercero: 8º: Farruca: Tomasa

Formato/Nº de Páginas: 18 A4dc

Formato/Nº de Páginas:

Las indicaciones **Tena**, **SGAE**, y **AFMAA** indican respectivamente, si la obra es citada en el catálogo de Tena, si la obra está citada en el catálogo de la SGAE, y si el manuscrito se encuentra en el archivo familiar (AFMAA).

Indica el formato del original. Esta información proviene del original del archivo familiar (AFMAA). Aparece el nº de páginas (primer dígito), el formato (A4, A3, cuartilla...), y si está escrito a una o doble cara (uc/dc).

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Se presenta como una obra escénica, en su versión reducida para piano y voces. Es una especie de zarzuela, con 8 números. Debíó presentarse a algún concurso, pues en su portada leemos: *lema: Pedrell*. Nota del autor en la contraportada:

Nota del autor: Por falta material de tiempo, no inserto al final de la obra como era mi intención unos compases resumiendo la obra. Estos sin embargo pueden sacarse del presente preludio. Podrían servir muy bien por ejemplo los últimos 13 del Preludio. Vale.

En **Comentarios** se aporta información que pueda resultar relevante: en cursiva aparecen todos aquellos datos que el compositor escribiera en las partituras (sobre todo en las del archivo familiar –AFMAA–); se citan los premios obtenidos por la obra en cuestión, las dedicatorias, etc.

⁸²¹ Para las músicas aplicadas, el título de la pieza, bloque, etc, aparecerá bajo el título de la película. Asimismo, bajo el título aparecerán aquellas cuestiones sobre instrumentación que se consideren necesarias.

1. Obras escénicas

Coralín en el país de los cuentos

Año/lugar: 1944

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Obra escénica en tres actos. Texto de María Consuelo Pellicer. Fue interpretada en el acto de presentación de la fallera infantil de Valencia, Luisita sancho Merle, según reseña publicada en el periódico *Jornada* de lunes 10 de marzo de 1952.

Gente de cuchilleros

Año/lugar: 14-V-43

Tiempos: Preludio; Acto Primero: 2º: Pasacalle; 3º: Dale de betún (Danzón-Rumba) (Billeteras y limpiabotas); 4º: Dúo: Cruz (tiple) y Juan Luis (tenor); Acto segundo: 5º: Romanza de Manolo (barítono); 6º: Las planchadoras (pasacalle) Planchadoras y sus parejas; 7º: Soleares: Manolo (Barítono); Acto tercero: 8º: Farruca: Tomasa

Formato/Nº de Páginas: 18 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Se presenta como una obra escénica, en su versión reducida para piano y voces. Es una especie de zarzuela, con 8 números. Debíó presentarse a algún concurso, pues en su portada leemos: *lema: Pedrell*. Nota del autor en la contraportada:

Nota del autor: Por falta material de tiempo, no inserto al final de la obra como era mi intención unos compases resumiendo la obra. Estos sin embargo pueden sacarse del presente prelude. Podrían servir muy bien por ejemplo los últimos 13 del Preludio. Vale.

Nochebuena

Año/lugar: 1940

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Escenas del nacimiento, en 3 actos. En el AFMAA existe copia manuscrita completa del propio compositor para cantantes y piano, fechada en Valencia, a 13 de diciembre de 1945.

2. Obras para orquesta sinfónica.

2.1. Orquesta sinfónica sola.

A la lluna de Valencia

Año/lugar:

Tiempos: Obertura*, Danza y Serenata (**)

Formato/Nº de Páginas: 12 A3dc* + 6 A3dc (**)

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Borradores conservados en el AFMAA, elaborados a partir de la obra homónima para banda (Premio Valencia 1979 de la Excma. Diputación).

Alvargonzález

Año/lugar: 1954

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 44 A4dc (partitura)

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Poema sinfónico, sobre el poema de A. Machado Tierra de Alvargonzález. En la portada leemos: *Lema: Castilla*. Premio Ciudad de Barcelona 1954. Al final del manuscrito original (conservado en el AFMAA) leemos: *Duración aproximada de la obra: 21 minutos*.

Obra estrenada por la Orquesta Municipal de Barcelona, el 6 de marzo de 1955 (452 audición de la orquesta), bajo la batuta de Eduard Toldrà. El programa constaba de obras de Mozart (*Obertura de El rapto del Serrallo*) Strawinsky (*Suites nº 1 y 2*), Grieg (*Melodías elegíacas*), Cimarosa (*Il maestro di capella*), y Wagner (el *Preludio del Acto tercero*, el *Vals de los aprendices* y la *Marcha de las corporaciones de Los maestros cantores de Nuremberg*).

La obra fue igualmente interpretada por Julio Ribelles al frente de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza (según testimonia una reseña periodística del *Heraldo de Aragón* del 10 de abril de 1963), y de la Municipal de Valencia (según reseñas periodísticas aparecidas, por ejemplo, en el periódico *Hoja del lunes*, de 30 de noviembre de 1964, o en el *Levante*, de 1 de diciembre del mismo año), en concierto en el que se estrenaron las *Tres danzas valencianas* de Amando Blanquer.

Capricho

Año/lugar: 1949

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Scherzo sinfónico. En el AFMAA se conserva el manuscrito de la partitura. Estrenada por Ataulfo Argenta al frente de la Orquesta Municipal de Valencia (en artículo publicado por *Federido* en el *Levante* de 22 de enero de 1951), junto a la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, la *Pastoral* de Vicente Asencio y la segunda suite de *Daphnis y Cloé*, de Ravel. Acker y Suárez-Pajares fijan el estreno de la obra en el Teatro Serrano de Valencia, el 16 de febrero de 1953, a cargo de José María Machancoses al frente de la Orquesta Sinfónica de Valencia. AKER, Y. y SUÁREZ-PAJARES, J.: *Miguel Asíns Arbó*. Op. cit., p. 22.

Cinco piezas portuguesas para orquesta Año/lugar:1990-1993

Tiempos: I. Canção de Margarida; II. Fado Emilia; III. Fado Hilario; IV. Canção a Lua; V. Fado Theresa.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Suite.

Cuatro canciones españolas Año/lugar: 1950

Tiempos: I. Canción de la lluvia de mayo; II. Canción de cuna; III. Canción del pardillo; IV. Canción de la moza pobre.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc +2 A4dc + 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Suite. En el AFMAA no aparece el original de los violines primeros. En el catálogo realizado por la SGAE aparece como *Cuatro danzas españolas*. Existe versión para canto y orquesta.

Cuatro danzas españolas Año/lugar: 1950

Tiempos: I. Castellana; II. Valenciana; III. Catalana; IV. Aragonesa.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Suite.

Cuatro sonatas para orquesta**Año/lugar:** 1981**Tiempos:** I. Sonata castellana; II. Sonata valenciana; III. Sonata catalana; IV. Sonata andaluza.**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: x AFMAA:**Comentarios:** Homenaje a Doménico Scarlatti.**Danza valenciana****Año/lugar:** 1958**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: x AFMAA:**Comentarios:** Hay versión para piano.**Don Quijote en el Toboso****Año/lugar:** 1980**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 20 A3dc**Tena:** SGAE: x AFMAA: x**Comentarios:** Poema sinfónico. Manuscrito incompleto en el AFMAA. Se conservan borradores. Original en la Fundación Juan March (Madrid).**Dos melodías levantinas****Año/lugar:** 1950**Tiempos:** I. Nana; II. Danza**Formato/Nº de Páginas:** 22 A4dc**Tena:** x SGAE: x AFMAA: x**Comentarios:** La 1ª dedicada a D. Javier Goerlich; la 2ª a los Señores García Bonet. En el AFMAA se conserva la partitura y partes manuscritas por el compositor. Entre las *particellas* realizadas por el compositor aparece una para sarrusófono (que puede tocar el fagot 2ª a defecto), y celesta, no especificados en la partitura.

D. Javier Goerlich era un político amigo del compositor; el abogado Rafael García Bonet y Maruja (su esposa) eran amigos de la familia.

Fueron estrenadas por Ataulfo Argenta al frente de la Orquesta Nacional de España, en sendos conciertos que incluían la *Rapsodia portuguesa* de Ernesto Halffter, con Gonzalo Soriano al piano, y *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla (el 4 de febrero de 1949 según Acker y Suárez Pajares. AKER, Y. y

SUÁREZ-PAJARES, J.: *Miguel Asíns Arbó*. Op. cit., p. 22. Este dato nos indica que, o la copia existente en el AFMAA es posterior a su estreno, o que la citada fecha es incorrecta).

Homenaje a Falla

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 3 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Obertura. Inacabada.

Leyenda

Año/lugar: 1946

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Poema sinfónico. Para orquesta de cuerda. Fue estrenado por Ricardo Lamote con la Orquesta Municipal de Valencia, como arreglo de un tiempo compuesto originariamente para cuarteto de cuerda. Según una crítica de la obra, publicada en el periódico *Jornada* el 17 de junio de 1947, y firmada por *Federico*, la obra (...) *acredita ampliamente a su joven autor por el dominio de la forma y sabroso contenido*. Igualmente, tal y como testimonia un artículo publicado el 18 de junio de 1947 en el periódico *Las provincias*, la obra refleja todas las características del compositor: (...) *temas "trabajables", técnica segura, constantes audacias armónicas, contrapunto "apretado", y gran finura en la paleta orquestal*.

Los Madriles (IV. Las vistillas)

Año/lugar: 1988-1992

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A3dc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Borrador de la partitura completo, conservado en el AFMAA.

Mare Nostrum

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 16 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Poema sinfónico. Adaptación para orquesta de la obra homónima para banda (Premio del Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación de Alicante (1976). Tal y como se recoge en un artículo firmado por M. Cuesta (*Valencia-fruits*, 19 de julio de 1981), (...) *Mare Nostrum relata un crucero que parte del peñón de Ifach y llega al puerto de Torrevieja costeano. A lo largo del trayecto, los ocupantes de la embarcación divisan en los pueblos de la costa a sus habitantes interpretando danzas y temas corales. Cuando llegan a Torrevieja, se escuchan diversas habaneras, poniendo un punto y final lleno de ritmo y colorido.*

Obertura del Cantar de los Cantares **Año/lugar:** 1948

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Obertura. Estrenada por Granero Fayos (Director de la Banda de la Academia Militar de Zaragoza) al frente de la Orquesta Municipal de Valencia el 16 de enero de 1950, tal como atestigua un artículo de E. López Chavarri publicado el 17 de enero de 1950 (AFMAA). Posteriormente fue dirigida por el director en una serie de conciertos que incluían su *Concierto para piano*, con Pilar Bayona como solista, la *Nana y Danza*, y, bajo la dirección del citado Granero Fayos, *Canzoneta* de Joaquín Rodrigo, *El amor brujo* de Paul Dukas y el *Capricho español* de Rimski Korsakov.

Piezas portuguesas **Año/lugar:** 1990-1993

Tiempos: I. Fado Hilario; II. Fado Emilia; Canção a Lua; IV Fado Theresa. Fado do sobreiro.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Suite sinfónica. Del *Fado Sobreiro* solo se conservan en el AFMAA las páginas 1 y 16. El quinto fado no tiene nº de orden.

Retorno al vals. Homenaje a Debussy **Año/lugar:** 1947

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 24 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Vals sinfónico. Partitura fechada en 1948. En el AFMAA se conservan la partitura y las *particellas*.

Suite española

Año/lugar: 1951

Tiempos: I. Danza Castellana; II. Danza Valenciana; III. Danza Catalana; IV. Danza Aragonesa.

Formato/Nº de Páginas: 32 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Vuit cançons populars catalanes

Año/lugar: 1975

Tiempos: I. La filadora; II. Canigó; III. La pastoreta; IV. El mariner; V. Fum,fum,fum; VI. Les ninetes i el rosinyol; VII. El cant dels ocells; VIII. Els tres tambors.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Existe versión para banda sinfónica.

2.2. Instrumentos solista y orquesta.

2.2.1. Piano y orquesta.

Concierto para piano y orquesta

Año/lugar: 13-XI-1942

Tiempos: I. Sonata. Lento. Allegro con brío; II. Lied. Andante cantabile; III. Scherzo final. Allegro quasi presto.

Formato/Nº de Páginas: 68 A3dc + 24 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Obra premiada con la Mención de Honor en el Premio Nacional de Música (1942). Fue estrenada por el pianista Leopoldo Querol junto a la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la batuta de Juan Lamote de Grifón (10 de diciembre

de 1944). Posteriormente interpretada por el mismo solista y director, al frente de la Orquesta Nacional de España.

La obra fue *presentada en sociedad* en Valencia con gran interés, como testimonia la crítica de *Federico* aparecida en el periódico *Jornada* de 7 de diciembre de 1944: *La obra que vamos a escuchar el domingo se inicia durante las vacaciones del curso 1940-1941 (...) Consta de cinco temas. Se desarrolla en tres tiempos. Lento e maestoso y Allegro con brío, Andante cantabile y Allegro quasi Presto. ¿Carácter de sus motivos? Pues muy diverso: el primero es un tema inquieto y de gran fuerza rítmica; el segundo, una frase apasionada de cálidos acentos; siguen dos melodías: una llena de serenidad, otra, de línea elegante, cuyo ropaje armónico contiene deliciosos atrevimientos; y acaba con un tema juguetero. Un ritmo obstinado, persiste a través de toda la obra, que presenta en cada movimiento forma diferente: sonata, lied y scherzo. Lo demás es inútil explicarlo aquí. Pertenece al orden técnico. Todo lo que contiene: cadencias, solos de piano, diálogos de piano y orquesta, modulaciones, transiciones, arpegios y frases melódicas; todo esto junto, en definitiva, es lo que ha de interesar y producirnos una emoción, la que determinará el éxito de nuestro joven compositor al someterse al fallo del público soberano siempre, aunque no se quiera, por encima de los técnicos.*

Posteriormente, el mismo crítico, en recorte periodístico conservado en el AFMAA (s.f.) se pregunta: *¿Cómo es este concierto? ¿Impresionista sin línea de ritmo? ¿Nacionalista, nutrido en afirmaciones pintorescas? No, alejado de estos peligros, Asíns, ha vertido en moldes clásicos, la novedad auténtica de su romanticismo, que profundizando en razones líricas, nos brinda el encanto de sus inquietudes eternas (...) Asíns, Querol y el maestro Lamote, recibieron del público las más cálidas y sostenidas ovaciones (...).*

El mismo Joaquín Rodrigo, en su actividad como crítico, (artículo periodístico de 3 de marzo de 1945, conservado en el AFMAA) comenta el concierto: *(...) una obra realmente considerable: contiene indudables bellezas y muestra una seguridad de mano en la orquestación, un poco recargada: es cierto que asombra en muchacho tan joven y que hace su primera prueba en la orquesta. Fijémonos en el tercer tiempo de la obra, claro y breve, lleno de alegría y de picantes sonoridades de su orquesta, que le podrán llevar hacia un dramatismo de la mejor ley. Estas son, pues, las dos facetas que por el momento se descubren: posibilidad para la gran forma que encierra el gran gesto y gusto e inclinación por las sonoridades finas y la pequeña forma que logra miniatura.*

Según reseña periodística titulada *Corre que te corre*, firmada por Joaquín Turina (se desconoce la fecha y el periódico de procedencia), el concierto (...) es *una partitura joven y simpática, como el autor, y como es natural, prometedora de bellas cosas cuando las primeras influencias, inevitables y provechosas en la juventud, dejen paso a una personalidad firme y acusada.*

2.2.2. Guitarra y orquesta.

Tres piezas españolas para guitarra y orq.

Año/lugar:

Tiempos: I. Sonatina; II. Nocturno; III. Seguidilla

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

2.3. Canto y orquesta sinfónica.

Cuatro canciones para canto y orquesta

Año/lugar: 1948

Tiempos: I. Canción de la lluvia de mayo; II. Canción de cuna; III. Canción del pardillo; IV. Canción de la moza pobre.

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Existe versión para orquesta sola, titulada *Cuatro canciones españolas*. Premio Eduardo Aunós del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1948. Junto a Asíns Arbó fueron premiados D. Esteban Vélez, igualmente en la categoría de canciones, y D. Victoriano Echeverría, en la categoría de *sonatas de piano*.

Rotarios de España

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: En el AFMAA se conserva el manuscrito de la partitura orquestal de este himno.

Seis canciones españolas

Año/lugar: 1949

Tiempos: I. Canción de la lluvia de mayo; II. Canción de cuna; III. Canción de la mora pobre; IV. Canción del pardillo; V. Cancioncilla; VI. Canción del cuclillo.

Formato/Nº de Páginas: 27 A3dc hor

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de J. Lacomba. Existe otra obra homónima sobre textos de Antonio Machado.

Seis canciones españolas

Año/lugar: 1950

Tiempos: I. Verdes jardincillos; II. Caminante; III. Hay fiesta en el prado verde; IV. ¿Mi amor...?; V. Canta, canta en claro rimo; VI. Mientras danzáis en corro.

Formato/Nº de Páginas: 43 A3dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de A. Machado. Existe versión para soprano y piano. Premio Nacional de Música, 1950.

Seis nanas

Año/lugar: 1959

Tiempos: I. Duérmete; II. Cuatro angelitos rubios; III. Nana; IV. Dos charquitos de sol; V. Aire que vas por los montes; VI. Duerme niñoito mío.

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de José Gassent, periodista en Radio Mediterráneo, pintor, e íntimo amigo del matrimonio Asíns-Collado.

2.4. Coro y orquesta.

Misa

Año/lugar: 1977

Tiempos: I. Señor ten piedad; II. Gloria; III. Credo; IV. Santo; V. Cordero de Dios

Formato/Nº de Páginas: *11 A4dc; **2 A4dc; ***2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Existe versión para canto y órgano. En el AFMAA se conservan tres copias con diferencias significativas: en la primera copia falta el *Credo* y hay dos copias de *Señor ten piedad*; el *Agnus Dei* está incompleto (esta versión está en castellano)*; la segunda copia está completa, y en castellano**; la tercera es una versión en valenciano***.

3. Obras para conjunto vocal.

3.1. Coro mixto a capella.

Aberrija
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Para seis voces

Asturianos
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Aur tipien ama
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Cuatro brevis; Cuarta modalidad*

Ausencia
Tiempos:

Año/lugar: 1979

Formato/Nº de Páginas: 4 A4uc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Habanera. Existe reducción para canto y piano.

Ave María**Tiempos:****Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Se conservan igualmente en el AFMAA los dos borradores de la pieza: uno a lápiz, para varias voces sobre un pentagrama, y otro a tinta en cuatro pentagramas.**Ave María Vicentina****Tiempos:****Año/lugar:** 1994**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:****Cancionera alicantina****Año/lugar:** 1981**Tiempos:** I. El tío Pepe; II. Salí de la Habana; III. La meua xiqueta es l'ama; IV. A la mar me'n aniria; V. L'airet de la matinada.**Formato/Nº de Páginas:** 7 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** En la portada del manuscrito podemos leer: *Cinco piezas para cuatro voces mixtas sobre temas de la Provincia de Alicante*. En contraportada fija en 8 minutos la duración.**Canciones populares vascas****Año/lugar:****Tiempos:** I. Peio Joxepe; II. Lo hadi aingüria; III. Maritxu norazoaz; IV. Kañi-kañibeta (a tres voces); V. Din dan; VI. ¡Oh Bethlehem!; VII. Atharratze Jauregian .**Formato/Nº de Páginas:** 8 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Las canciones no tenían este título, que fue puesto por Doña Fina Cebrián Collado. Las canciones V y VI aparecen igualmente en *Euskadi. Cancionerillo vasco* (1982); I, II, III, V y VII lo hacen también en *Tolosa* (1994).

Canciones zamoranas

Año/lugar: 1988

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Premio del Conservatorio de Tolima (Colombia) en 1988.

Cançó de Nadal

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Texto de J. Carner. Existe otra copia con el título *Cançoneta de Nadal*.

Cançoneta de Nadal

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de J. Carner. En otra copia de la pieza aparece como *Cançó de Nadal*. Fue presentada a concurso, pues en la portada del manuscrito leemos: *Modalidad A; Seudónimo: Cançoneta*.

Con el trípili

Año/lugar: 1990

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Villancico popular de Andalucía. Aparece una copia como *Trípili*.

Coplas

Año/lugar: 1991

Tiempos: I. Copla Navarra; II. La meua xiqueta (Nana valenciana); III. Sevillanas (Para la hermana San Sulpicio).

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Obra premiada en el IV Concurso de Música Coral Andaluza "Villa de Rota" 1991. Existe versión para piano.

Cuatro cançons populars valencianes Año/lugar: 1979
Tiempos: I. Tinc una caseta; II. Noni; III. La lluna; IV. Ma mare m'envia a l'horta.

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Primer cuaderno. Se trata de una serie de canciones epigramáticas.

Cuatro cançons populars valencianes Año/lugar: 1991
Tiempos: I. El micalet de la seu; II. Mare, Vicenteta es casa; III. La mare de Deu; IV. Micalet García

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Segundo cuaderno. Se trata de una serie de canciones epigramáticas.

Cuatro villancicos valencianos Año/lugar: 1977
Tiempos: I. Quina maravella; II. María; III. Pastorets i pastorettes; IV. Lloat sia Déu

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios:

¡Digas tu! Año/lugar: 1989
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Habanera. Existe versión para canto y piano.

¿Dónde los pondré?

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción popular asturiana. *Lema: Asturias*

Dos canciones populares vascas

Año/lugar: 1976

Tiempos: I. Lua, lua; II. Basatxoritxu.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Canciones populares de Euskadi. *Lema: Dos canciones.* Premio de música coral de la Caja de Ahorros Vizcaína (1976).

Dos canciones y un villancico asturianos

Año/lugar: 1984

Tiempos: I. Tres hojitas madre; II. No hay tal andar; III. Villaviciosa hermosa.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Dos cançons de Nadal

Año/lugar: 1982

Tiempos: I. Pastorets i pastorettes; II. Lloat sia Deu!

Formato/Nº de Páginas: 5 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: *Premio de Composición Coral "Vte. Añón" dels XCIX Jocs Florals de lo Rat Penat de Valencia.* Al final pone la Duración: 3'40'' + 2'15''. Hay dos páginas tachadas y vueltas a copiar de Lloat sia Deu! Existen dos copias autógrafas en el AFMAA.

El micalet de la seu

Año/lugar: Madrid, 14-10-92

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Canción epigramática. Existen seis copias originales autógrafas en el AFMAA. Aparece en las *Cuatro cançons populars valencianes* (Segundo cuaderno).

Euskadi. Cancionerillo vasco.

Año/lugar: 1982

Tiempos: I. Din dan; II. Txalopin txálo; III. ¡Oi Betleem!; IV. Zeuretzat bixitza; V. Basatxoritxu.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Canciones populares vascas. La 5ª está incompleta en el original del AFMAA. Las canciones I y III aparecen igualmente en *Canciones Populares Vascas*. I aparece igualmente en *Tolosa* (1994).

Himno a Ontur

Año/lugar:

Madrid, abril, 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Texto de Fina Cebrián Collado, esposa del compositor, nacida en dicho pueblo. Existen versiones para voz sola, voz y piano, y voz y banda. Los borradores están en el AFMAA, al reverso de la *particella* de trompeta de *Diego de Acevedo*.

Himno de la Santísima Virgen de la Cabeza

Año/lugar: 1988

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Nicolás Rodríguez Martín. La Santísima Virgen de la Cabeza es Patrona de Motril (Granada). Existen versiones para voz y piano, voz y banda, voz y rondalla, y canto y órgano.

Himno Oficial a San Vicente Ferrer

Año/lugar: Madrid, 20-5-78.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Al final de la partitura escribe el compositor: *Versión definitiva para cuatro voces mixtas del Himno Oficial a San Vicente Ferrer. Madrid 20-5-78.* Existe una segunda copia autógrafa del compositor de 1990 en el AFMAA. Existen versiones para banda sola, coro mixto, tres voces blancas, voz y órgano, así como distintos borradores en el AFMAA. Es de particular interés una copia de un borrador en el que aparecen intervenciones respensoriales y una página solo con el texto y la separación de los compases (sin una sola nota). Igualmente escribió una introducción para banda. Está dedicada al P.D. Vicente Fontelles Puchades, sacerdote que casó al compositor y a Fina Cebrián. Era el párroco de la parroquia de Fina: la Colegiata de San Bartolomé. Previamente había sido párroco de los Santos Juanes. Fue amigo de la familia durante prácticamente toda su vida. Manuscrito entregado al Ayuntamiento de Valencia (24-XI-2003).

Himno Oficial de la Coronación de la Virgen de Sales Año/lugar:

1952

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Texto de R. Hervás Pujol. Patrona de la Ciudad de Sueca. Como testimonia el acta del concurso, publicado en un artículo-entrevista, en el periódico *Jornada* (sábado, 28 de junio de 1952), el tribunal estuvo formado por Eduardo Soler, Agustín Alamán, Joaquín Piedra y José María Machancoses.

Himno Oficial de la Santísima Virgen de los Llanos Año/lugar:1956

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Texto de Ramón Bello Bañón, quien fuera alcalde de Albacete. Existen igualmente versiones para canto y órgano, y canto y banda.

Igualdad

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción epigramática. Texto de Manuel del Palacio. Se conservan en el AFMAA los borradores para la versión coral. Existen igualmente versiones para tres voces iguales y canto y piano. Canción epigramática. Existe una copia junto a *Severo* y *Nicanor*, canción epigramática sobre texto de Vital Aza.

La mare de Deu

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Aparece en las *Cuatro cançons populars valencianes* (Segundo cuaderno).

La praviانا

Año/lugar: 1992

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Canción popular asturiana. Existe versión pianística en *Ocho melodías entrañables de España* (1979).

La señora del mar

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Texto de J. Arozamena y Francisco Cotaredo.

La Virgen y San José

Año/lugar: 1998

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: *Romancillo de Navidad*

Lo xicot de ca l'Alsina

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 cuartilla horizontal

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: *Lema: Lo xicot*

Mañanicas floridas

Año/lugar: 1975

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Texto de Lope de Vega. Existen versiones para canto y órgano, canto y piano, y tres voces iguales. Se conservan los borradores.

Mare...Vicenteta es casa

Año/lugar: 9-X-92

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Canción popular valenciana. Existe versión para tres voces iguales. Aparece en las *Cuatro cançons populars valencianes* (Segundo cuaderno).

Marinerito es mi amante

Año/lugar: 1994

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Habanera. Hay un papel mecanografiado con el texto en la copia conservada en el AFMAA. Existen igualmente versiones para voces viriles y voces blancas.

Marinero

Año/lugar: 1980

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Habanera. Texto del propio compositor. Premio de composición "Manuel Parada" del XVI Certamen Nacional de Habaneras de Torre vieja 1980. Existe versión para canto y piano, tres voces blancas, y tres voces viriles. El compositor indica el tiempo aproximado de duración: 4'11".

Micalet García

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción epigramática. Aparece como tercer tiempo de las Tres canciones valencianas y de Cuatro *cançons populars valencianes* (Segundo cuaderno, cuarto tiempo). Se conservan borradores. En algunas copias lo titula el compositor *Romanç de Micalet García*.

¡Oh Bethlehem!

Año/lugar: 1982

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Integrado en *Euskadi. Cancionerillo vasco* (1982) y en Canciones populares vascas.

Romans de Micalet García

Año/lugar: 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Canción epigramática. Es el nombre de la misma pieza *Micalet García* en algunas copias. En algunas copias aparece simplemente como *Micalet García*.

Scherzo sobre dos canciones vascas

Año/lugar: 1979

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: *Lema. Scherzo.*

Toda mi vida **Año/lugar:** 1992
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Habanera. Se conservan igualmente los borradores.

Tolosa **Año/lugar:** 1994
Tiempos: I. Pello Josepe; II. Maritzu nanazoaz; III. Lo hadi aingüria; IV. Atharratze jauregian; V. Din don.

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Suite de canciones populares (Euskadi). Las canciones aparecen incluidas en *Canciones populares vascas*. I aparece igualmente en *Euskadi. Cancionerillo vasco* (1982).

Tonaeta valenciana **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Fotocopia conservada en el AFMAA. Existe versión para piano en *Tres canciones valencianas*. Dedicada a Ricardo Blasco.

Tres canciones asturianas **Año/lugar:** 1983
Tiempos: I. En el campo nacen flores; II. En toda la quintana; III. A la mar fui por naranjas.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: A lápiz escribe el compositor: *Premio Caja de Ahorros de Asturias de 1983*.

Tres canciones y un villancico**Año/lugar:** Mayo, 1984**Tiempos:** I. Tres hojitas madre; II. La praviána; III. No hay tal andar; IV. Villaviciosa hermosa.**Formato/Nº de Páginas:** 6 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Canciones populares asturianas. I y IV aparecen igualmente como *Dos canciones y un villancico asturianos* (1984)**Tres canciones valencianas****Año/lugar:****Tiempos:** I. El micalet de la seu; II. La mare de Deu; III. Micalet Garcia.**Formato/Nº de Páginas:** 10 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Los tiempos no aparecen como tales, ni el título (anotado por la viuda del compositor), pero los números de página si aparecen correlativos. Las piezas aparecen igualmente en copias sueltas como piezas independientes.**Tres canciones zamoranas****Año/lugar:** 1988**Tiempos:** I. Tirame el justillo; II. Yo la ví, ella me miraba; III. Molinerito, molinero.**Formato/Nº de Páginas:** 6 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Sobre canciones populares tradicionales. Existe versión pianística.**Valencianes****Año/lugar:****Tiempos:** I. Serra Mariola; II. La nit de maitines; III. 2ª letra de Pepe Tono; IV. Pepe Tono; V. A la mitjanit.**Formato/Nº de Páginas:** Portada + 6 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:****Villancicos valencianos****Año/lugar:****Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

3.2. Coro y piano.

Himno de Navarra

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Existen tres versiones: A: coro mixto y orquesta; B: coro mixto y orquesta de cuerda; C: coro mixto y piano/órgano. *Lema: Navarra.* Al final de la versión A hay una nota, en la que se lee: *NOTA: Esta versión sirve para la vertiente polifónica, y naturalmente para la monódica, prescindiendo de las voces contralto, tenor, bajo, y cantando solo la parte de sopranos que lleva la melodía del himno.*

Himno Nacional Español

Año/lugar: 6-I-1961

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Existe versión para orquesta.

3.3. Coro y órgano.

Himno de Navarra

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Existen tres versiones: A: coro mixto y orquesta; B: coro mixto y orquesta de cuerda; C: coro mixto y piano/órgano. *Lema: Navarra.* Al final de la versión A hay una nota, en la que se lee: *NOTA: Esta versión sirve para la vertiente polifónica, y naturalmente para la monódica, prescindiendo de las voces contralto, tenor, bajo, y cantando solo la parte de sopranos que lleva la melodía*

del himno.

Salve Regina

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Para dos voces de soprano y dos voces de altos y órgano. *Lema: Monserrat.*

3.4. Tres voces

3.4.1. Tres voces iguales

A la mitjanit

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Existe versión para coro mixto, incluida en Valencianes.

Abenduco Illaren

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Zortzico. Primera modalidad; *Lema: Navidad.* Aparece incluido en *Tres villancicos populares vascos.*

Adeste fideles y cinco villancicos más Año/lugar: 1977

Tiempos: I. Adeste fideles; II. María, María; III. Brincan y bailan; IV. Baja,

Pascual; V. Campana sobre campana; VI. A Betlem me'n vullc anar.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Ai pastorettes, ai pastorest

Año/lugar: *Madrid, octubre, 1994*

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Villancico popular valenciano.

Al son de la lavandera

Año/lugar: 1995

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Escrito el manuscrito en una sola pauta. Existen dos copias manuscritas en el AFMAA, así como borradores de la pieza.

Ave María

Año/lugar: 28-2-89

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Existen cinco copias para tres voces en AFMAA: cuatro para 3 voces iguales, y una para tres voces blancas. Se conservan distintos borradores de la pieza.

Ave María Vicentina

Año/lugar: 1994

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Camina para Belén

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Villancico. Existe igualmente versión para canto y piano

Cançoneret popular de la terra valenciana

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Cançoneret popular de València.Año/lugar: *Madrid, abril-1978*

Tiempos: I. L'airet de la matinada; II. La mare de Deu; III. ¡Ai mariners!; IV. La nit de maitines; V. Allá en Betlem; VI. Pepe Tono; VII. A la rundonera; VIII. Ara va de bó.

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: VI aparece en versión para coro mixto en *Valencianes*.**Cançoneret popular valencià**

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Construir un nacimiento

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Texto de Luis López Anglada.

Diecisiete canciones populares y un himno

Año/lugar: 1989

Tiempos: I. Marianet; II. La mestressa; III. Pastoreta; IV. Non nineta; V. A la rundonera; VI. La mare de Deu; VII. Serra mariola; VIII. La nit de maitines; IX. Mare, puje dalt; X. Non, non; XI. ¡Ai mariners!; XII. ¡Qué bona nit!; XIII. La barraca; XIV. La Mare de Deu; XV. Pepe Tono; XVI. A la mitja nit; XVII. Baix el pont de Cullera; XVIII. Sant Vicent, Sant Vicent.

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Supone una serie de piezas que, o bien aparecen en copias independientes, o dentro de otras suites vocales.

Dos cancioncillas infantiles vascas

Año/lugar: 1993

Tiempos: I. Kañi-Kañibeta; II. Flin-Flan-Lorian

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios:

Dos canciones de Lope de Vega

Año/lugar: 1963

Tiempos: I. Molinillo que mueles amores; II. Mañanitas floridas.

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios:

Fantasia asturiana.

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Compuesta sobre la canción asturiana *No le daba el sol*.

Himno Oficial a San Vicente FerrerAño/lugar: *Madrid, 20-V-1978*

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Texto de José M^a Bayarri. Existen versiones para banda sola, coro mixto, voz sola, voz y órgano, así como distintos borradores en el AFMAA. Aparece en las *Diecisiete canciones populares valencianas y un himno*, como *Sant Vicent, Sant Vicent*.

Igualdad

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Canción epigramática. Texto de Manuel del Palacio. La copia del original autógrafa del compositor (en el AFMAA) aparece realizada a lápiz y encima a tinta. Existen igualmente versiones para coro mixto y canto y piano.

Kaïi-kaïibela

Año/lugar: 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Aparece como cuarta de las *Canciones populares vascas*.

La mare de Deu

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Aparece en distintas recopilaciones, como en *Diecisiete canciones populares y un himno* (1989), el *Cançoneret Popular de Valencia* (1978) (para tres voces iguales), *Tres canciones valencianas* (para coro mixto), o *Valencianes*.

La mestresa

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Canción popular valenciana. Aparece en distintas recopilaciones, como en *Diecisiete canciones populares y un himno* (1989).

La nit de maitines

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Existe versión para coro mixto, incluida en *Valencianes*.

La Rondonera

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Aparece en una copia junto a *La mestresa*, *Pastoreta* y *Non nineta*. Aparece en distintas recopilaciones, como en *Diecisiete canciones populares y un himno* (1989).

Mañanicas floridas

Año/lugar: 1963

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Texto de Lope de Vega. Existen versiones para canto y órgano, canto y piano, y coro mixto. Se conservan los borradores. Aparece como segundo tiempo de las *Dos canciones de Lope de Vega*, y cuarto de *Cuatro villancicos sobre textos antiguos* (1963), para voz y piano.

Mare... Vicenteta es casa**Año/lugar:** Madrid, 9-X-92**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Canción popular valenciana. Existe versión para coro mixto**Marianet****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Canción popular valenciana. Aparece en el *Segon cançoneret de la terra valenciana*, para tres voces iguales.**Marinerito es mi amante****Año/lugar:** 1994**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 4 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Habanera. Hay un papel mecanografiado con el texto en la copia conservada en el AFMAA. Existen igualmente versiones para voces viriles y coro mixto.**Marinero****Año/lugar:** 1980**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Habanera. Texto del propio compositor. Premio de composición "Manuel Parada" del XVI Certamen Nacional de Habaneras de Torrevieja 1980. Existe versión para canto y piano, coro mixto, y tres voces viriles.**Molinillo que mueles amores (madrigal) Año/lugar:****Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Madrigal. Texto de Lope de Vega, versión de J. Del Vado. En la portada figura: *Lema: Victoria*. Premio del VI Concurso de Canciones, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Sabadell. Aparece como primer tiempo de las *Dos canciones de Lope de Vega*.

Noche de paz y cinco villancicos más **Año/lugar:** 1977

Tiempos: I. Noche de paz; II. San José al niño Jesús; III. La virgen va caminando; IV. El cant dels ocells; V. Pero mira cómo beben; VI. Ya viene la vieja.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Villancicos populares.

Non nineta

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

O! Eguberri gaua

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En la portada leemos: **Lema: Nochebuena; Segunda Modalidad*.

Ocho canciones populares españolas **Año/lugar:** 1978

Tiempos: I. La lancha de Tolín; II. Caminito de Avilés; III. Barqueiros de Rivadavia; IV. El diciembre congelat; V. De colores se visten los campos; VI. La vi llorando; VII. Me quisiste; VIII. Los cuatro muleros.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Pastoreta

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Pastoretes i pastorets

Tiempos:

Año/lugar: 1994

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Pepe Tono

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Aparece incluida en el *Cançoneret popular de València* (1978). Existe igualmente versión para coro mixta incluida en *Valencianes*.

Prech a la Verge

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Aparece formando parte igualmente de *Tres piezas corales para tres voces* (1993).

Primer cançoneret popular de la terra Año/lugar:

Tiempos: I. Non, nineta (Cocentaina); II. Pastoreta, ¿Qué li portes? (Tavernes de Vallidigna); III. Baix del pont de Cullera (Tavernes de Vallidigna); IV. Serra de Mariola (Banyeres); V. Mare, puje dalt (Onteniente); VI. ¿Quién compra una barraca? (Tavernes de Vallidigna); VII. A la mitja nit (Murla).

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** X

Comentarios: Hay borradores entre las piezas, en los huecos de la partitura..

Quedito quedo

Año/lugar: Madrid, 22-XII-74

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto anónimo del siglo XVIII. Escrito en una sola pauta en la copia manuscrita conservada en el AFMAA. Existe versión para dos voces iguales.

Salve a la Virgen

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: *Lema:* Salve. Existe versión para tres voces blancas, y cuatro voces blancas y órgano.

Salve Regina Monserratina

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: *Lema:* Salve

San Josep

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Se conservan borradores inacabados en el AFMAA.

¡San Vicent! ¡San Vicent!
Tiempos:

Año/lugar: 1992

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de José M^a Bayarri. Es el título con que el autor nombra una de las copias del *Himno Oficial de San Vicente Ferrer*.

Segon cançoneret de la terra valenciana

Año/lugar:

Tiempos: I. Non, non (Tavernes de Valldigna); II. Mare, Viçanteta es casa (Onteniente); III. La mestressa s'en va al mercat (Bocairente); IV. Que bona nit (Cocentaina); V. Pastoreta, ¿qué li portes? (2^a versión) (Tavernes de Valldigna); VI. Dotce perres (Cocentaina); VII. Marianet.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Seis canciones populares valencianas

Año/lugar:

Tiempos: I. Mare puje dalt; II. Non, non; III. ¡Ay mariners!; IV. Que bona nit; V. La barraca; VI. Baix del pont de Cullera.

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: *Lema: España.* VI aparece igualmente en el *Primer cançoneret popular de la terra*.

Serra Mariola

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Existe versión para coro mixto, incluida en *Valencianes*.

Severo y Nicanor

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción epigramática. Texto de Vital Aza. Aparece junto a *Igualdad*.

Tiranita tiranita

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Se conservan los borradores en el AFMAA.

Toda mi vida

Año/lugar: 1992

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Habanera. Duración indicada por el compositor: 4'30''. Existen dos versiones para tres voces: una para tres voces blancas y otra para tres voces graves.

Tres piezas corales para tres voces

Año/lugar: 1993

Tiempos: I. ¡Ai pastorettes, ai pastorets!; II. Prech a la Verge; III. Sant Josep.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Estas piezas aparecen en copias manuscritas como piezas independientes o en otras selecciones: *¡Ai pastorettes, ai pastorets!* Aparece en *Cuatro temas valencianos* para dos guitarras; el *Prech a la Verge* aparece como pieza independiente en versión para dos voces; *Sant Josep* aparece en las *Tres canciones catalanas* para dos voces.

Tres villancicos populares vascos

Año/lugar: 1993

Tiempos: I. Abenduko illaren; II. Yeiki gaiten kristauak; III. O! Eguberri gaua.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Vinticinco cançons populars catalanes **Año/lugar:** 1978

Tiempos: I. L'hereu Riera; II. Montanyes regalades; III. El testament d'Amelia; IV. Presents de boda; V. L'afiladora; VI. El comte Arnau; VII. La presó de Llaida; VIII. La raimundeta; IX. Cançó de lladre; X. El bon caçador; XI. Ball rodó; XII. El rei Herodes; XIII. L'esquerra; XIV. Pastoreta; XV. El mariner; XVI. El noi de la mare; XVII. La filla del marxant; XVIII. Els tres tambors; XIX. La filla del carmesí; XX. El petit ballet; XXI. Fum, fum, fum; XXII. La nit de San Joan; XXIII. Montanyes de Canigó; XXIV. La ploma de perdiu; XXV. Els segadors; XXVI. El rossinyol.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En el original realmente hay veintiséis y no veinticinco como indica el título. El catálogo elaborado por la SGAE lo denomina *Cançoner popular catalán*.

Yeiki Gaiten Kristauak

Año/lugar: 1978

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Incluido en los *Tres villancicos populares vascos* para tres voces iguales.

3.4.2. Tres voces viriles.

Habanera

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:
Comentarios:

SGAE:

AFMAA:

Marinerito es mi amante
Tiempos:

Año/lugar: 1994

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Habanera. Hay un papel mecanografiado con el texto en la copia conservada en el AFMAA, así como los borradores inconclusos de esta versión. Existen igualmente versiones para coro mixto y voces blancas.

Marinero
Tiempos:

Año/lugar: 1980

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Habanera. Texto del propio compositor. Premio de composición "Manuel Parada" del XVI Certamen Nacional de Habaneras de Torreveja 1980. Existe versión para canto y piano, coro mixto, y tres voces blancas.

Toda mi vida
Tiempos:

Año/lugar: 1992

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Habanera.

3.4.3. Tres voces e instrumento/s.

Salve Regina

Para tres voces blancas y órgano.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: *Lema: Moreneta.* El órgano está esbozado: las voces si ya están a tinta.

3.5. Canciones a dos voces.

¡Ay Josep!

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Popular catalana. El manuscrito, en el AFMAA, está escrito tras una particella de *Adiós Pamplona*, para bandurria. En la misma página aparece el borrador de un fox. Aparece incluida en *Tres canciones catalanas* (1988).

Canciones navideñas

Tiempos:

Año/lugar: 1991

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Canto nocturno en las trincheras

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Texto de José M. Ripoll y L. Cardona.

Cinco villancicos populares madrileño Año/lugar: 1991

Tiempos: I. Las aves tienen su nido (Valdemorillo); II. Camina la Virgen pura (Canencia); III. La Virgen es la bandera (Velilla de San Antonio); IV. La Virgen y San José; (Robregordo); V. Empezaron su viaje (Chapinería).

Formato/Nº de Páginas: 3 A3dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la copia de las melodías de estos villancicos a una voz.

Coples per a la nit de nadal

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Tras *particella* desconocida, no autógrafa del compositor. En la partitura escribe el compositor (extremos superiores): *Modalidad B; Lema: Infants*. Aparece en las *Tres cançons catalanes* (tercer tiempo).

Don Matías

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canon. En la portada escribe el compositor: *Cantaires de 7 a 10 anys. Modalitat C. Pseudonim: Don Matias*. Está copiado sobre una copia manuscrita MAA de la *Sonata III* de Haendel, en dos pautas: melodía y continuo.

Epitafi

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Vicente García, retor de Vallfogona. Copiado detrás de el papel de *Canciones de la guerra* (Bandurria). Forma parte de las *Tres canciones catalanas* (1988).

Los artilleros

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Canción popular. Se conservan los borradores en el AFMAA

Quedito quedo

Tiempos:

Año/lugar: *Madrid, 22-XII-74*

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc (dos copias)

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Texto anónimo del siglo XVIII. Se conservan borradores en el AFMAA. Existe versión para tres voces iguales.

Siete canciones antiguas españolas

Año/lugar: 1978

Tiempos: I. Ojos morenicos; II. Al alba; III. Tan buen granadico; IV. Malo es guardar; V. Tres morillas; VI. Serranilla de la Zarzuela; VII. De los álamos vengo.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios:

Tres canciones catalanas

Año/lugar: 1988

Tiempos: I. ¡Ai, Joseph!; II. Epitafi; III. Coples per a Nadal

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios:

Villancicos

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios:

Yeiki Gaiten Kristanak

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Original en el AFMAA. Selección de obras del segundo concurso de armonización de villancicos. Guipuzkoako Abesbatzen Elkarte. Lezo, 1995.

3.6. Voz e instrumento/s.

3.6.1. Voz y piano.

A la rueda rueda

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena: x SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Hay dos copias manuscritas. *Lema: Nochebuena*. Existe versión para canto y órgano.

A vuelta entre suspiros

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios:

Aguinaldo

Año/lugar: 1943

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Villancico popular de Albaida (Valencia). Aparece en el *Cancionero de Navidad* (1943), para canto y piano.

Ai pastorets i pastorettes**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:**

Comentarios: Villancico valenciano. Aparece en *Tres cançons valencianes*, para canto y piano (1980), en *Canciones populares* (para voz sola, copia manuscrita de 1984), existe versión para tres voces iguales.

Airecillos de Belen**Año/lugar:** 1971**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios: Villancico.**Al zagal que desvelan amores****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Villancico sobre texto anónimo.**Albertianas****Año/lugar:** 1996

Tiempos: I. Nana de la cigüeña; II. Nana de la cabra; III. ¿Para quién?; IV. Mi amante; V. Nana del niño malo; VI. La niña que se va al mar; VII. Nana del capirucho; VIII. Dime que sí; IX. Del barco que yo tuviera; X. Si Gracilaso volviera (con él).

Formato/Nº de Páginas:**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

Comentarios: Textos de Rafael Alberti (extraídos de su *Marinero en tierra*). El compositor solo realizó las melodías, las cuales fueron armonizadas para piano por Ferrer-Ferran. Fue la última obra en la que trabajó el compositor. Se conservan borradores de las piezas en el AFMAA.

Ausencia

Año/lugar: 1979

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Habanera. Dos copias autógrafas en AFMAA. Existe igualmente versión para coro mixto.

Ausencias de Dulcinea

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc horizontal.

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción de concierto, copiada como pieza independiente en el AFMAA, aunque aparece integrada en el *Cancionero de Alcalá de Henares*.

Bien sabes amor mío

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Existen tres copias autógrafas en el AFMAA. *Lema:* Belén.

Bolero

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: No está escrito el texto en la partitura. El propio título lo colocó Dña. Fina Cebrián Collado, dada la indicación de Tpo. de bolero.

Bramó el gato de una viuda

Año/lugar: 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción epigramática. Existen tres copias manuscritas en el

AFMAA.

Buenas tardes, Moguer mio**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:** Aparece incluida en las *Canciones de Andalucía* (1964) para canto y piano.**Caído se le ha un clavel****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Texto de Luis de Góngora. Existen dos copias manuscritas en el AFMAA.**Calor****Año/lugar:** 1988**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Calor.***Camina para Belén****Año/lugar:** *Madrid, Navidad*

1969.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:**

x

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Belén.* En el AFMAA se conservan tres copias autógrafas de esta versión. Existe igualmente versión para tres voces iguales.

Canción de cuna

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Sin texto en la copia manuscrita por el compositor en el AFMAA.

Canción de la lavandera

Año/lugar: 8-V-1952

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de José Gassent Peris.

Canción de los tres ejercitos

Año/lugar: 1958

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Hay dos copias. En la primera partitura escribe el compositor: *Ciudadela 1, 15^a- Valencia*. Es la dirección en la que vivieron en una vivienda militar, en la que pasaron la riada, y donde nació su hija M^a José. Después se trasladaron a la calle Pedro III, de Valencia. En la segunda leemos al final del manuscrito: *Nota: He compuesto la presente partitura sobre la letra publicada en la primera convocatoria de este concurso, estimando su gran calidad literaria (con ligeras modificaciones, aprovechando la autorización de la base tercera de la nueva convocatoria. El autor.*

Al final de la partitura se puede leer:

Miguel Asíns Arbó

Valencia Septiembre 1958

Domicilio: Valencia, Ciudadela 1-15

Canción del agua

Año/lugar: 1942

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Texto de Juan Lacomba. Obra premiada en el concurso provincial

del Frente de Juventudes de Valencia (1943). El jurado estaba constituido por D. Eduardo López Chavarri, D. Enrique G. Gomá, D. Leopoldo Querol y *el camarada Criado*, según consta en un recorte de prensa, fechado el 23 del 6 de 1942 en el AFMAA.

Cancioncilla

Año/lugar: 1948

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Juan Lacomba. Existen dos copias en el AFMAA. Existe igualmente versión de guitarra.

Cancionero de Navidad

Año/lugar: 1943

Tiempos: I. Aguinaldo; II. La virgen María; III. Claro Abril; IV. Mañanicas floridas.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: De la edición realizada en 1943 por la Delegación Provincial del Frente de Juventudes (Departamento de Música), se puede extraer la siguiente información: *Aguinaldo*: Villancico popular de Albaida (Valencia). Melodía facilitada por D. Eduardo López-Chavarri; Obra obligada para los Coros de Primera Enseñanza "Niños"; *La virgen María*: Obra obligada para los Coros de Primera Enseñanza "Niñas". Dedicada a la Sta. Merche Acereda. *Claro abril*: Villancico popular de Cataluña, a cuatro voces mixtas (dos de niños y dos de hombres). Obra obligada para los coros de Segunda Enseñanza. *Mañanicas floridas*: para tres voces mixtas. Texto de Lope de Vega; Música: anónima.

Canciones de Andalucía

Año/lugar: 1964

Tiempos: I. Allá va el olor de la rosa; II. El chamariz en el chopo; III. Buenas tardes, moguer mío; IV. Me colmó el sol del poniente.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Juan Ramón Jiménez. En la contraportada del original hay borradores del compositor.

Canciones epigramáticas

Año/lugar:

Tiempos: El té (fox-trot); Li preguntí a un llaurador (Vals); La lotería l'ixquè.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: No aparece como selección de piezas con sentido de unidad, sino como unión de canciones sueltas que por la copia coinciden en formato, etc.

Canciones infantiles vascas

Año/lugar:

Tiempos: I. Sarian zun zun; II. Tonkin tonkin; III. Tunku-runku; IV. Trenez.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Canciones populares pensadas para intérpretes infantiles.

Canciones para el recuerdo

Año/lugar:

Tiempos: I. Los días que pasaron; II. Canciones para el recuerdo; III. El baile.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Texto de María Guerra, esposa de López Anglada, militar amigo de la familia. Existe versión para piano.

Cançó de breçol

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Texto de T. Sanchís. Dedicatoria: *A Don Manuel Palau respetuosamente... el autor*. En el original (AFMAA) aparece una copia de la *Queja de las Seis canciones populares españolas*.

Cançoneta de Nadal

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de J. Carner. Existen tres manuscritos en el AFMAA. Existe también versión para coro mixto. En una copia de la pieza aparece como *Cançó de Nadal*.

Cançonetes de l'agre-dols

Año/lugar: 1995

Tiempos: I. Al fill del tio Tramús; II. Per Pasqua; III. Siga de dia o de nit; IV. Morí unflà com un seba; V. Des de que es casà eta dona; VI. Ningú millor que son pare; VII. El te; VIII. Li preguntí a un llaurador; IX. La lotería; X. Un flare de Sant Francesc; XI. Segons carta que ha escrit Pere; XII. Sobre fer tants anys; XIII. Molt diuen que tira Roc; XIV. Per la plaça de Godella; XV. Arròs i tartana.

Formato/Nº de Páginas: 30 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Según textos de C. Llombart (I, II, III, VII, XIII), J. Bernat i Baldoví (IV, V, X, XI, XII, XIV), J.F.Sanmartín i Aguirre (VI, IX), S. Estellés (VIII), y populares (XV). Manuscrito en posesión de la Biblioteca de Compositores Valencianos del Exmo. Ayuntamiento de Valencia (cesión realizada por la viuda del compositor, Dña. Fina Cebrián Collado el 24 de noviembre de 2003). Editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1998, como ofrenda-homenaje al académico Miguel Asíns Arbó, tras su fallecimiento. En unos comentarios realizados por el propio compositor para su interpretación en la Academia San Carlos (conservados en el AFMAA), escribe sobre la música: (...) *pienso que encaja dentro de un estilo propio de la época, entre finales del siglo pasado e inicios del actual, es decir, entre la tonadilla, la zarzuela, el couplet y hasta el fox-trot. Con todos estos elementos, combinados según los textos epigramáticos, las Cançonetes del Agredols se moverán como pez en el agua y sus variadas peripecias nos pedirán una sonrisa en la primera parte del programa.*

Catalana

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Para canto y piano u órgano. *Lema: Cançó de Nadal.*

Cierta noche que escuché

Año/lugar: 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Canción epigramática. Existen dos manuscritos originales en AFMAA.

Cinco canciones infantiles

Año/lugar: 1942

Tiempos: I. Canción de la lluvia de Mayo; II. Canción del pardillo; III. Canción para el niño pequeño; IV. Canción para una tarde tibia; V Canción del cuchillo.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Texto de J. Lacomba. Según consta en una noticia publicada en el periódico *Levante* de 9 de marzo de 1943, fueron interpretadas en el Conservatorio de Valencia, junto a obras de Lapiedra (catedrático de violín del centro) y de Manuel Palau (*Albacín y Montesa, dos bellos "lieder" de la serie Evocaciones de España*).

Construir un nacimiento

Año/lugar: 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Canción de Navidad. Texto de Luis López Anglada.

Copilla al niño Dios

Año/lugar: 1980

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Sobre texto anónimo. Aparece junto a *Letrilla al nacimiento de Cristo*.

Cuando llegue el invierno

Año/lugar: 1988

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Texto de María Guerra. De *Canciones para el recuerdo*. Existen dos copias en el AFMAA.

Cuatro canciones portuguesas
Tiempos:

Año/lugar:**Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

Cuatro villancicos sobre textos antiguos **Año/lugar:** 1963

Tiempos: I. Alegres mudanzas; II. Alegres pastores; III. Este niño se lleva la flor; IV. Mañanicas floridas.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: I: Texto de Joaquín de Hinojosa; II y IV: Texto de Lope de Vega; III: Texto de José de Valdivieso.

Del rosal sale la rosa
Tiempos:

Año/lugar: Madrid, 24-12-74**Formato/Nº de Páginas:** 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Al final de la partitura original del AFMAA, hay otra copia del *Portalico divino*. El catálogo SGAE lo integra en *Once villancicos*, obra cuyo título no escribió Miguel Asíns Arbó.

¡Digas tu!
Tiempos:

Año/lugar: 1989**Formato/Nº de Páginas:** 3 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Habanera. Existe versión para coro mixto.

Doce canciones infantiles

Año/lugar: Agosto 1942

Tiempos: I. Canción del camino con sol; II. Canción de la amapola; III. Canción del pardillo; IV. Canción del viento que pasa; V. Canción de la golondrina; VI. Canción de regreso; VII. Canción de primavera; VIII. Canción de otoño; IX. Canción del cuclillo; X. Canción para una tarde tibia; XI. Canción de la cigarra; XII. Canción del mulero.

Formato/Nº de Páginas: 25 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

¿Dónde vais María?

Año/lugar: 1968

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: En el reverso hay dos canciones de despedida. Texto de Lópe de Vega.

¿Dónde vais, que hace frío?

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Villancico. Texto de Lópe de Vega.

Dos cançons patriótiques

Año/lugar: 1939

Tiempos: I. Lo que pense ser jo; II. ¡La millor guarda!

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Premi de música dels "Jocs florals" de "Lo rat penat" de l'any 1939.

Dues cançons**Tiempos:** I. La doncella; II. Liberació.**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:****AFMAA:** x**Comentarios:** *Lema: ¡Vixca Espanya!***El chamariz en el chopo****Tiempos:****Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:****AFMAA:** x**Comentarios:** Canción de concierto. Texto de Juan Ramón Jiménez. *Lema: Cancioncilla*. Existe versión para canto y guitarra. Aparece igualmente incluido en las *Tres canciones españolas* para canto y piano, y en *Canciones de Andalucía* (1964).**El ninot****Tiempos:****Año/lugar:** 1970**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:****AFMAA:** x**Comentarios:** *Fox popular valenciano*. Texto de Marisa Simó. En la portada leemos: *Primer premio de Canciones humorísticas en las Olimpiada del humor de Valencia 1970*. Existe versión para conjunto instrumental.**El niño lleva la flor****Tiempos:****Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:****AFMAA:****Comentarios:** Texto de Valdivieso.**El té****Tiempos:****Año/lugar:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: El catálogo de la SGAE lo integra en *Cançonetes del agre-dolç*, aunque existe copia manuscrita original independiente de la pieza en el AFMAA, en las *Canciones epigramáticas*.

Entre pajas

Año/lugar: 1981

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios:

Es el olor de la rosa

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Incluida en las *Tres canciones españolas* (1979) para canto y piano.

Este niño se lleva la flor

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Valdivieso. El catálogo elaborado por la SGAE la integra en *Cuatro villancicos sobre textos antiguos*.

¡Galas de fiesta!

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: Portada + 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Vicente R. Pertegaz.

Himno a Ontur**Año/lugar:** Madrid, Abril, 1993**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Fina Cebrián Collado. Existen versiones para coro mixto, voz y banda, y voz sola. Los borradores están en el AFMAA, al reverso de la particella de trompeta de *Diego de Acevedo*.**Himno de la falla Ripalda Sogueros****Año/lugar:** 30-11-1982**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de J. Navarrete Gimeno. Existen versiones para banda sola y voz y banda.**Himno de la Santísima Virgen de la Cabeza****Año/lugar:** 1988**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Nicolás Rodríguez. La Santísima Virgen de la Cabeza es Patrona de Motril (Granada). Existen versiones para coro mixto, voz y banda, voz y rondalla, y canto y órgano.**Himno del Regimiento de Infantería España 18****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Manuel Sánchez Díaz (Coronel del citado regimiento). Escrito para hombres y piano.**Horta, mar i cel****Año/lugar:****Tiempos:** I. Horta; II. Mar; IV: Cel

Formato/Nº de Páginas: 10 A3dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Triptic*

Igualdad

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Canción epigramática. Texto de Manuel del Palacio. Existen igualmente versiones para tres voces iguales y coro mixto.

Jugando en casa del tío

Tiempos:

Año/lugar: 1993

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Canción epigramática

La barquilla

Tiempos:

Año/lugar: 15-VIII-1936

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Copia de su padre, quien firma la partitura. Pone igualmente la dirección: *Avenida Guillem de Castro, nº 56.*

La casada infiel

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Texto de Federico García Lorca.

La lotería l'ixquí**Tiempos:****Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:** Texto de Sanmartín Aguirre. Aparece igualmente incluida en las *Canciones epigramáticas* para canto y piano.**La mare de Deu****Tiempos:****Año/lugar:** 24-XII-1982**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:****SGAE:****AFMAA:** x**Comentarios:** Nadala (canción de Navidad). Incluida en las *Tres canciones valencianas*. Existe versión para tres voces iguales (en *Diecisiete canciones populares y un himno*, de 1989 y en el *Cançoneret popular de Valencia*, de 1978).**La Mare de Deu plorava****Tiempos:****Año/lugar:** 24-XII-1982**Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios:**La monja gitana****Tiempos:****Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 4 A4dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de García Lorca (*Romancero Gitano*). Existen dos copias autógrafas en el AFMAA.**La parquilla****Tiempos:****Año/lugar:** 1936

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

La virgen lava pañales

Año/lugar: XII-1981

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Se conserva el borrador de la pieza, tres la particella de timbales *Le frecce nere*, junto a *El niño Dios* y *Mañanicas floridas*.

Las doce están dando

Año/lugar: XII-1981

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios:

Las pajas del pesebre

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Texto de Lope de Vega.

Letrilla al nacimiento de Cristo

Año/lugar: 1980

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE: x

AFMAA:

Comentarios: Texto de Álvarez Gato.

Li cantava a tot parent**Año/lugar:** 26-1-1996**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Canción epigramática. Texto de Salvador Estellés. Se conservan los borradores en el AFMAA.**Li preguntí a un llaurador****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:** Canción epigramática. Texto de Salvador Estellés.**Los suspiros son aire****Año/lugar:** 1970**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** Texto de G. A. Becquer.**Mañanicas floridas****Año/lugar:** 1962**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Lope de Vega. Existen versiones para canto y órgano, coro mixto, y tres voces iguales. Se conservan los borradores. Existe copia en el *Cancionero de Navidad* (1943).**Mañanita de Diciembre****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Villancico.

Marinero

Año/lugar: 1980

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Habanera. Texto del propio compositor. Premio de composición "Manuel Parada" del XVI Certamen Nacional de Habaneras de Torre Vieja 1980. Existe versión para coro mixto, tres voces blancas, y tres voces viriles.

O gaiteiro

Año/lugar: 1951

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Texto de Manuel Curros Enríquez.

Per amunt i per avall

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Borreadores.

Per atraurer a la gent

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Constantí Llobart.

Piensa

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Fox-beguine. Con anotaciones de instrumentación, aunque escrito únicamente en dos pautas. *Lema: Piensa.*

Poema de la saeta**Año/lugar:** 1980**Tiempos:** I. Noche; II. Procesión; III. Balcón; IV. Paso; V. Saeta.**Formato/Nº de Páginas:** 20 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Federico García Lorca. Obra encargada por RTVE para Semana Santa.**Portalico divino****Año/lugar:** Madrid, 24-12-74**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Francisco de Ávila.**Quatre cançonetes valencianes****Año/lugar:** 1981**Tiempos:** I. La meua xica té son (Bressol); II. El Jesuset de les monjes (Nadala); III. Per amunt, per avall; (Cançó); IV. En meu carrer està (Cançó).**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Dedicado a M^a Ángeles López Artigas.**Quince bajo la lona****Año/lugar:** 1958**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:** Texto de Agustín Navarro. Extraído de la película homónima (A. Navarro, 1959).**Rebeldía****Año/lugar:** 1954**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Vals de la película homónima (J.A.Nieves Conde, 1954).

Romance de la luna luna **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Texto de Federico García Lorca. Existe igualmente en el AFMAA un borrador de la canción (solo el texto y la melodía sobre la parte vacía de piano).

Seis canciones españolas **Año/lugar:** 1950

Tiempos: I. Verdes jardincillos; II. Caminante; III. Hay fiesta en el prado verda; IV ¿Mi amor...?; V. Canta, canta en claro rimo; VI. Mientras danzáis en corro.

Formato/Nº de Páginas: 13 A4dc

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de A. Machado. Dedicado a la esposa del compositor, Dña. Fina Cebrián Collado. En la portada aparece: *Premio Nacional de Música 1950*. Al final de la última canción leemos: *Revisadas en 1957, Valencia*. Existe versión para voz y orquesta.

La obra obtuvo el Premio Nacional de Música de 1950, siendo Jesús Guridi Bidaola el presidente del jurado del que también formaban parte don Benito García de la Parra y don Ataulfo Martín Argenta. Conrado del Campo obtuvo un accesit por sus *Seis canciones sobre textos de Enrique de Mesa*.

Fueron estrenadas en el concierto realizado el 7 de febrero de 1952 "La canción contemporánea española", organizado por Antonio Fernández-Cid en el Ateneo de Madrid, e interpretadas por la soprano Carmen Pérez Durías y la pianista Carmen Díez Martín. En el programa se interpretaron igualmente obras de Matilde Salvador (*Canción de vela y El río feliz*), Manuel Palau (*Ávila, Montesa y Albaicín*, de *Evocaciones de España* y *Por el montecito sola, Malferida iba la garza y De los álamos vengo*, del *Cancionero español*) y Eduardo López Chavarri (*Canción de la molinera y Serranilla del pinar*), según testimonia la invitación al concierto conservada en el AFMAA, y un artículo periodístico de 8 de febrero de 1952, firmado por José María Franco (AFMAA). Al concierto acudieron personalidades como Moreno Gans, Joaquín Rodrigo, Leopoldo Querol... *En fin, todos los que son estaban; y estaban todos los que son* (según testimonia un artículo de E. L.Ch. Andujar, s.f., igualmente archivado en el AFMAA).

Seis canciones populares españolas Año/lugar:

Tiempos: I. Quejas; II. Penas; III. Celos; IV. Desdenes; V. Requebros; VI. Ternezas.

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: *Lema: Cancionero amoroso.* Existe otra serie homónima, con tiempos diferentes.

Seis nanas

Año/lugar: 1959

Tiempos: I. Duérmete; II. Cuatro angelitos rubios; III. Nana; IV. Dos charquitos de sol; V. Aire que vas por los montes; VI. Duérmete niño mio.

Formato/Nº de Páginas: 9 A4dc

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Existe versión para Soprano y orquesta (inacabada). En ésta versión para soprano y orquesta, la nana nº 6 se llama *Para que duerma el lucero*. José Gassent era periodista en Radio Mediterráneo, y pintor, e íntimo amigo del matrimonio Asíns-Collado.

Sol solet

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: *Lema: Glosa*

Sueño de amor

Año/lugar: 18-VIII-1934

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc con portada y contraportada

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Carlota N. Braeme. En la portada escribe el compositor: *compuesto en 1932.*

Suspiros

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

Toda mi vida

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Habanera. *Lema:* Verano 83. Sólo las dos pautas del piano, y el texto anotado sobre las mismas. Existe versión para coro mixto, tres voces graves y tres voces blancas.

Todos los infantes del Inmemorial

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Tres canciones epigramáticas

Tiempos: I. Cierta noche que escuché; II. Bramó el gato de una viuda; III. Jugando en casa del tío.

Año/lugar: 1993

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Canciones epigramáticas.

Tres canciones españolas

Tiempos: I. El charariz en el chopo; II. Allá va el olor de la rosa; III. Me colmó el sol de poniente.

Año/lugar: Mayo, 1979

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Canciones con texto de Juan Ramón Jiménez.

Tres romances gitanos

Año/lugar: 1979

Tiempos: I. Romance de la luna luna; II. Romance de la monja gitana; III. Romance de la casada infiel.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Texto de Federico García Lorca.

Tu en mi camino

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Bolero

Villancico del júbilo

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de J. Lacomba.

Vint cançons populars catalanes

Año/lugar: 1978

Tiempos: I. La mala nova; II. El testament d'Amelia; III. Capitel.lo; IV. Cant d'amor; V. La minyona de Banyuls; VI. Blancafort; VII. Donya Isabel de Castilla; VIII. La raimundeta; IX. La filla del marxant; X. Ball rodo; XI. La tornada del pelegrí; XII. L'esquerpa; XIII. L'enuit de Sant Joseph; XIV. La presó de Lleida; XV. La filla del carmesí; XVI. La tornada del caballer; XVII. Cançó de lladre; XVIII. Montanyes regalades; XIX. La llantía del rei moro; XX. El petit ballet.

Formato/Nº de Páginas: 12 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

¡Viva Madrid!

Año/lugar: 1930

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Schotis. Texto de Miguel Asíns Hernández (padre del compositor).

Ya volvió la golondrina

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Yo bien sé

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Canción premiada con la segunda mención honorífica en el Concurso Nacional de Canciones del Frente de Juventudes (1942). El jurado de dicho premio estaba integrado por *el camarada José Antonio Elola Elaso, delegado nacional del Frente de Juventudes; camarada Jesús Rubio, secretario de Educación Nacional; Julia Alcántara, regidora central de la Sección Femenina; Luis de Sosa, asesor nacional de Cultura y Arte; maestro Moreno Torroba, camaradas Federico Sopena y Regino Sáinz de la Maza, actuando como secretaria la camarada Pardo, del Departamento de Música*, según consta en un recorte de periódico del 12 de mayo de 1942, guardado en el AFMAA. Entre los premiados figuran igualmente nombres tan importantes como Julio Gómez (cuarta mención honorífica por la *Canción de navidad*), Joaquín Rodrigo (quinta mención honorífica por la canción *Trova*) o Jesús Guridi (sexta mención honorífica por la música de la *Canción castellana*).

Zagalejos venid

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Villancico sobre texto anónimo.

3.6.2. Voz y órgano.

A la rueda rueda

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc hor.

Tena: x

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Existe versión para canto y piano.

Himno de la Santísima Virgen de la Cabeza Año/lugar: 1988

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE: x

AFMAA:

Comentarios: Texto de Nicolás Rodríguez. La Santísima Virgen de la Cabeza es Patrona de Motril (Granada). Existen versiones para coro mixto, voz y banda, voz y rondalla, y canto y piano.

Himno Oficial a San Vicente Ferrer Año/lugar: 1954

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Texto de Jose María Bayarri. Dedicado al P.D. Vicente Fontelles Puchades, sacerdote que casó a MAA y a Fina Cebrián. Era el párroco de la parroquia de Fina Cebrián Collado: la Colegiata de San Bartolomé. Previamente había sido párroco de los Santos Juanes. Fue amigo de la familia durante prácticamente toda su vida. Entregado al Ayuntamiento de Valencia (24-XI-2003). Existen versiones para banda sola, coro mixto, tres voces blancas, voz sola, voz y órgano, así como distintos borradores en el AFMAA.

Himno Oficial de la Coronación de la Virgen de Sales

Año/lugar: Sueca, X-1952

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de R. Hervás Pujol. Patrona de la Ciudad de Sueca. Existe versión para banda.

Himno Oficial de la Santísima Virgen de los Llanos

Año/lugar: Albacete, Mayo, 1956.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Ramón Bello Bañón, alcalde de Albacete. Existen igualmente versiones para canto y banda, y coro mixto.

Mañanicas floridas

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc horizontales.

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Lope de Vega. Existen versiones para coro mixto, canto y piano, y tres voces iguales. Se conservan los borradores.

Misa

Año/lugar: Madrid, 14-IX-1976

Tiempos: I. Señor ten piedad; II. Gloria; III. Credo; IV. Santo; V. Cordero de Dios

Formato/Nº de Páginas: *11 A4dc; **2 A4dc; ***2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Existe versión en castellano y valenciano, (ésta escrita únicamente en una pauta, y fechada en Madrid el 12-6-78), así como versión para canto y banda. Aparece solista, coro y pueblo (aunque todo monódico). En el AFMAA se conservan tres copias con diferencias significativas: en la primera copia falta el *Credo* y hay dos copias de *Señor ten piedad*; el *Agnus Dei* está incompleto (esta versión está en castellano)*; la segunda copia está completa, y en castellano**; la tercera es una versión en valenciano***.

3.6.3. Voz y guitarra.

Allá va el olor de la rosa

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Existe versión para voz y piano. Incluida en *Tres canciones españolas* (1979) para canto y piano.

Canción del cuclillo

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 3 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Texto de Juan Lacomba. Integrado en las *Doce canciones populares infantiles* (1942) para canto y piano.

Canción del pardillo

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Texto de Juan Lacomba. Integrado en las *Doce canciones populares infantiles* (1942) para canto y piano.

Cancionero de Alcalá de Henares

Año/lugar: 9-III-1976

Tiempos: I. El agua de por San Juan; II. Las flores del campo están; III. ¡Tristes de las mozas; IV. Ausencias de Dulcinea; V. Cadenitas, cadenas; VI. Niña la que esperas; VII. Es de vidrio la mujer; VIII. La cueva de Salamanca.

Formato/Nº de Páginas: 23 A4dc

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: En la portada leemos: *Obra dedicada a las V Jornadas Musicales Cervantinas de Alcalá de Henares por encargo de la Comisaría Nacional de*

Música. Se estrenó en dicha ciudad, en la Capilla de San Ildefonso de la Universidad el 20-4-76 por María Muro y Gregorio Paniagua.

Cuatro cançonetes para voz y guitarra Año/lugar: 1981

Tiempos: I. La meua xica te son; II. El Jesuset de les monjes; III. Per amunt i per avall; IV. En lo meu carrer está.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios:

Dotze cançonetes valencianes Año/lugar:

Tiempos: I. Esta nit fa bona nit; II. ¡Ay! Qué content estaría; III. Repica que repica; IV. Mon tio Pere del alma; V. A la lila; VI. Noni; VII. Les xiques de Turís; VIII. He notat que tu t'amagues; IX. Agulleta i fill; X. Una llaudarora plora; XI. Xica del monyo lluent; XII. Desde ma casa a la teua.

Formato/Nº de Páginas: 12 A4dc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios:

El chamariz en el chopo

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Texto de Juan Ramón Jiménez. *Lema: Cancioncilla.* En el reverso tiene borradores. Existe versión para voz y piano. Aparece en tal versión en el *Canciones de Andalucía* (1964) y en las *Tres canciones españolas* (1979).

Flin-flan-lorian

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: *Segunda modalidad; Lema: Flin-Flan.*

Me colmó el sol de poniente**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Aparece en tal versión para canto y piano en *Canciones de Andalucía* (1964).**Nana naneta****Año/lugar:** Madrid, abril 1980**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Dedicada a Emilia Muñoz, quien fuera profesora de canto del Conservatorio de Valencia. Estrenó diversas obras de Miguel Asíns Arbó. Existe versión para piano.**Pecho Tabla****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Rock. Pieza infantil, encargo de El Corte Inglés.**3.6.4. Voz sola.****¡Ai pastorets, ai pastoretets!****Año/lugar:** 1984**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Esta melodía aparece en diversas versiones dentro de la obra del compositor: en la selección de *Canciones valencianas* (copia de 1984) para voz sola, en *Tres piezas corales para tres voces* (1993), en *Cuatro temas valencianos* para dos guitarras,...

Adelante juventud

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Adiós Pamplona

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Borrador

Adua

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Albertianas

Año/lugar:

Tiempos: I. Nana de la cigüeña; II. Nana de la cabra; III. ¿Para quién?; IV. Mi amante; V. Nana del niño malo; VI. La niña que se va al mar; VII. Nana del capirucho; VIII. Dime que sí; IX. Del barco que yo tuviera; X. Si Gracilaso volviera (con él).

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Texto de Rafael Alberti. El acompañamiento pianístico de estas piezas sería realizado tras la muerte del compositor por Ferrer-Ferran.

Belen

1989

Tiempos:

Año/lugar: Valencia, Navidad

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc (partido por la mitad)

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Está dedicado a Soler Carnicer, amigo personal del compositor. Le introdujo en los Rotarios.

Canciones populares

Año/lugar:

Tiempos: ¡Ai pastoretes; ai pastorets! (una segunda copia de 1984); El Micalet de la seu; Mañanicas Floridas; Mon Pare no te nas; Que ditxosa la llanterna; Roda, Roda San Miquel; Vull casarme, mare; Xiula.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Aparecen como borradores, con el texto mecanografiado, en el AFMA.

Cançons velles amb músiques novelles

Año/lugar: 1979

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Cancionero popular. Una selección de sus piezas fue interpretada y difundida por María Angeles Peters (soprano) y Rafael Cabedo (guitarra). El manuscrito del compositor aparece reproducido en el apartado VII.6.6.

Carrasclás

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Canción popular utilizada por el compositor en diversas series televisivas, entre ellas *España en guerra* (Varios directores, 1983-1986). Borrador en el AFMAA.

Centinela ¡alerta está!

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Cien melodías en cien líneas

Año/lugar: 1984

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Cinco villancicos madrileños

Año/lugar: 1991

Tiempos: I. Las aves tienen su nido (Valdemorillo); II. Camina la Virgen pura (Canencia); III. La Virgen es la bandera (Velilla de San Antonio); IV. La Virgen y San José; (Robregordo); V. Empezaron su viaje (Chapinería).

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Existe versión para dos voces.

Con tus colores

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Contar colores

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Borrador escrito en el reverso de una particella de cine.

Donde va mi cojita
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

El dilluns jo no treballe
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

El niño Dios
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: A lápiz sobre una particella de timbales de *La frecce nere*.

Ha nacido en un portal
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Por detrás de una partitura de clarinete 3º del *Himno de las juventudes libertarias* (manuscrito no autógrafo de Miguel Asíns Arbó). La presente melodía, que aparece junto a *Oros los cabellos si* es manuscrita del compositor, y está en forma de borrador.

Himno de los paracaidistas
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Dentro hay una carta con el texto y una dedicatoria que dice:

Al comandante don Miguel Asíns Arbó.

Con un abrazo y para que ponga a estos versos las más bellas alas que el hombre puede poner a la palabra: ¡la música!... Madrid, 1 nov. 1975.

Ramón Sánchez Díaz

En la firma de la carta aparece como Teniente Coronel de Infantería.

Himno del Batallón "Malcotti"

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Texto de J. Santacreu y A. Mus.

Les xiques de Turís

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Canción popular

Los campesinos

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Texto de E. Aparicio y E. Casal.

Rotarios de España

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Texto de L. Fernández Ardavín.

Sant Vicent! Sant Vicent!**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Jose M^a Bayarri. Aparece compuesto para el quinto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, tal y como figura en la carpeta del Himno Oficial.**Seguidillas manchegas****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 8 cuartillas a dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** 20 canciones populares. Está escrito a pluma sobre una partitura desechada.**Seis canciones populares españolas** **Año/lugar:****Tiempos:** I. Canción de León; II. Canción Gallega (Siglo XV); III. Ay amor (Santander); IV. Canción de Toledo; V. Canción de ronda (Extremadura); VI. Tintana amorosa (Romanza, Mallorca).**Formato/Nº de Páginas:** 6 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Lema: España. Existe otra serie homónima, con tiempos diferentes.**Todos somos necesarios****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Canción popular. Hasta los pentagramas son autógrafos en el original conservado en el AFMAA.

4. Obras para banda.

4.1. Banda Sinfónica.

1936

Año/lugar: 1987

Tiempos: I. Preludio; II. Éxodo; III. Canción; IV. Leit motiv; V. Marcha; VI. Final.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Suite sinfónica sobre los temas de la serie televisiva *España en guerra*. Pieza dedicada... *A la Banda Municipal de Valencia que bajo la batuta de su director Julio Ribelles Bonet, estrenó esta obra en el Palau de la Música el 15 de julio de 1987...*, tal como puede leerse en su portada original.

A la lluna de Valencia

Año/lugar: 1979

Tiempos: I. Obertura; II. Nana; III. Danza; IV. Serenata a la falla de la plaçeta; V. Festiva

Formato/Nº de Páginas: 24 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Suite sinfónica. Premio Valencia (1979) de la Excelentísima Diputación de Valencia. Manuscrito original y borradores en el AFMAA. Existe versión para orquesta sinfónica de la *Obertura, Danza y Serenata*, así como para piano de la *Nana y Serenata*. Existe un borrador en formato pianístico fechado en el año 1974.

Alicante

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Se trata de la misma música que *Mare Nostrum*. Solo se conserva la primera página inacabada.

Anem**Año/lugar:** 1985**Tiempos:** I. Folies; II. Romanç; III. Donçainers; IV. Rat Penat; V. Cançoneta**Formato/Nº de Páginas:** 77 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Suite sinfónica sobre temas valencianos. Manuscrito en el AFMAA. Existe un tiempo prácticamente desconocido, el *Romanç* (4 A3dc), ya que no fue incluido por problemas de duración en la edición realizada con motivo de la selección de la obra como obra obligada de la Sección Segunda, y por tanto no constar en la edición del Certamen Internacional de Bandes de Música "Ciutat de Valencia" 1886-1996 (partitura y *particellas*).

Ballets**Año/lugar:** 1990**Tiempos:** I. Ballet de Alfonso XII; II. Ballet del animalot; III. Ballet del pardalero; IV. Ballet del sereno.**Formato/Nº de Páginas:** 47 A3dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Manuscrito en el AFMAA (se conserva la partitura y particella de Fagot 3º / cfagot., así como borradores de la obra). Existe edición del Certamen Internacional de Bandes de Música "Ciutat de Valencia" 1990, año en que fue obra obligada de la Sección Primera.

Cancionera valenciana**Año/lugar:** 1982**Tiempos:** I. Preludio; II. Nocturno; III. Scherzo; IV. Canción; V. Marcha.**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Suite sinfónica. Premio en el I Concurso Nacional José Manuel Izquierdo (1982).

Diego de Acevedo**Año/lugar:** 1967**Tiempos:** I. Introducción y marcha; II. Nocturno; III. Seguidilla; IV. Intermedio; V. Bolero; VI. Tonadilla; VII. Oración; VIII. Bailén**Formato/Nº de Páginas:** 86 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Suite sinfónica sobre la serie televisiva homónima (R. Blasco, 1967). Manuscrito donado al Exmo. Ayuntamiento de Valencia por la viuda del

compositor, el 24 de noviembre de 2003.

Dos danzas levantinas

Año/lugar:

Tiempos: *I. Nana; II. Danza*

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Versión de la obra homónima orquestal.

El día de Sant Donís

Año/lugar: 1992

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A3dc + 2 A4dc hor.; ** 5 A3 dc + 28 cuartillas

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Ronda valenciana. Manuscrito y borradores en el AFMAA. Partitura completa manuscrita. *Particellas* completas (al reverso está 1 centenari). ** Partitura manuscrita completa copiada en *Madrid, Abril, 1993*.

Fado do sobreiro

Año/lugar: 1990-1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Concebido para la siguiente plantilla: 2 fl; 2 ob; 2 cl; 2 fg; 2 trompas; 2 trompetas; 2 trombones; bombardino y tuba. (Versión de la pieza homónima contenida en las *Piezas portuguesas para orquesta*).

La noche de San Juan

Año/lugar: 1990

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Poema sinfónico. Premio de Música para gran Banda de la SGAE (1990), con el lema OBERTURA.

Llevant**Año/lugar:** 1985**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 10 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Obertura. En el AFMAA se conserva el guión en Do, escrito en 4 pautas. Premio Maestro Villa del Ayuntamiento de Madrid (1982). Existe edición del Certamen Internacional de Bandes de Música "Ciutat de Valencia" 1995, en el que fue obra obligada de la Sección Especial.

Los Madriles**Año/lugar:** 1988-1992

Tiempos: I. Arco de Monleón; II. Las vistillas; III. El Prado; IV. Junto al Manzanares; V. Cascorro; VI. Jardines del buen retiro; VII. Puerta del sol.

Formato/Nº de Páginas:**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Suite sinfónica. *Homenaje a los maestros del género chico*. Guión para banda. Premio Maestro Villa (1994) (Solo 4 tiempos: I, IV, II, VII, en este orden). No llegó a instrumentar los tiempos restantes: *Jardines del buen retiro* (Bolero) y *Cascorro* (Schottis), si bien en el AFMAA se conservan guiones con indicaciones sobre instrumentación. Fue incluida en la banda sonora original de la película *Terca vida* (R. Palacios, 2000).

Ma mare m'envía a l'horta**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Aparece en las *Cuatro cançons populars valencianes* (Primer cuaderno, cuarto tiempo). No está acabada.

Mare Nostrum**Año/lugar:** Madrid, 1981**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 20 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Poema sinfónico. Premio del Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación de Alicante (1976). Se conservan borradores y el guión original en do en el AFMAA. Al final de la partitura leemos: *Duración aproximada de la obra: 22*

minutos. La obra se estrenó en la revisión de 1981, como obra obligada de la Sección Especial "A".

Nostres bandes

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Borrador inacabado.

Rat penat

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Serenata-pasodoble de la suite *Anem*, copiada para ser interpretada de forma independiente.

Serenata

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Copia manuscrita de éste tiempo de la suite *Anem*, preparado para ser interpretado de forma independiente.

Vuit cançons populars catalanes

Tiempos: I. La filadora; II. Canigó; III. La pastoreta; IV. El mariner; V. Fum,fum,fum; VI. Les ninetes i el rosinyol; VII. El cant dels ocells; VIII. Els tres tambors.

Año/lugar: 1978

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Existe versión para orquesta sinfónica.

Viejos aires de la vieja España**Año/lugar:** 1972**Tiempos:** I. Jota; II. Habanera; III. Guajira; IV. Alborada; V. Zapateado**Formato/Nº de Páginas:** 40 A3dc + 17 A4 horizontales**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Suite sinfónica. Premio Maestro Villa, (1973). *Lema: Villa y Corte.*
*Duración: 22`10``.***4.2. Banda popular.****Alfarar-Orba****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Canción-himno. En el AFMAA se encuentran las *particellas*, al reverso de las de *La nit de la plantà*.**Anda con Dios****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Pasodoble-Marcha. Inacabado.**Artística y buñolera****Año/lugar:** Madrid, octubre de

1993

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc + 2A4dc + 15 cuart. hor.**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Pasodoble. En el AFMAA se conserva partitura, guión en do (2 copias manuscritas; la 2ª titulada *Centenario de La Artística*. En esta leemos: *Primer Premio del Concurso Nacional del pasodoble, -1983-*), y *particellas*.

Bell Empordà

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Sardana, de la que no ha quedado partitura ni particellas localizadas. Fue compuesta por el compositor para un concierto de la banda que dirigía en aquel momento el joven teniente Asíns Arbó, la del Regimiento de Infantería "España nº 18" en la Rambla de Figueres.

Biba la banda

Año/lugar: 1987

Tiempos: Pasodoble.

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Pasodoble que se interpreta como pieza independiente, extraído de la banda sonora de la película homónima (R. Palacios, 1987).

Capotes y capotazos

Año/lugar: 1955

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura. Pasodoble utilizado en la película de Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla *La gata* (1955), y posteriormente en *La vaquilla* (L. García Berlanga, 1985).

Centenario de la Artística de Buñol

Año/lugar: 1983

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Misma pieza que *Artística y buñolera*.

El académico

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Solo se conserva la melodía.

El campeón

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Tipo marcha. En el AFMAA se conserva la partitura.

El Micalet

Tiempos:

Año/lugar: *Madrid, 1982.*

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc + 45 cuart. hor.

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: En el AFMAA se conserva guión (en do) y *particellas*.**El valenciano**

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 30 cuartillas horizontales

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Marcha valenciana. En el AFMAA se conservan los originales de las *particellas*. Por detrás de *particellas* tachadas de *Militar* y *sandunguero*.**Fum,fum,fum**

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Himno de la falla Ripalda Sogueros

Año/lugar: Madrid, 20-I-1983

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de J. Navarrete Gimeno. Existen versiones para voz y piano y voz y banda. Existe, igualmente en al AFMAA una versión revisada y autógrafa de 1989.

Himno Oficial a San Vicente Ferrer

Año/lugar: 1983

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A3dc + 27 cuartillas uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Existen versiones para voz y banda, coro mixto, tres voces blancas, voz y órgano, así como distintos borradores en el AFMAA (el de banda fechado en 1955).

Himno Oficial de la Coronación de la Virgen de Sales

Año/lugar: 1952

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de R. Hervás Pujol. Patrona de la Ciudad de Sueca.

Himno-Marcha a la banda Alfafar-Orba

Año/lugar: 1992

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: También titulada Alfafar-Orba.

La carbonerita

Año/lugar: 1979

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:**Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:****La flor del taronger****Año/lugar:** 1973**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** x**SGAE:** x**AFMAA:** x**Comentarios:** *Marcha valenciana*. Dedicado a su madre. Se conserva en el AFMAA borradores de la obra, junto con el guión y las *particellas*.**La nit de la plantà****Año/lugar:** *Madrid, Abril 1993***Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** *8 A3dc**Tena:****SGAE:** x**AFMAA:** x**Comentarios:** *Marcha valenciana*. Dedicado a su hermana. Se conservan en el AFMAA partitura (*), guión y *particellas***La punta del mocador****Año/lugar:** 1992**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc + 23 cuar. hor. uc.**Tena:****SGAE:** x**AFMAA:** x**Comentarios:** Pasodoble valenciano. En el AFMAA se conserva guión y *particellas* manuscritos por el compositor.**La tarara****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A3dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:** x**Comentarios:** Pasacalle utilizado en la película *Biba la banda* (R. Palacios, 1987). En el AFMAA se conserva la partitura autógrafa del compositor.

La vaquilla

Año/lugar: 1985

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Pasodoble para banda de la película homónima (Luis G^a Berlanga, 1985).

Llunt de Valencia

Año/lugar: 1990

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc + 29 quart. uc.

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Pasodoble. En el AFMAA se conserva el guión y las *particellas*.

Marcha lenta

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Marcha militar

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Sin título.

Martires de Torrent

Año/lugar: 1940

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha fúnebre. En la portada aparece: *Premiada por el*

Excelentísimo Ayuntamiento de Torrente, en el concurso organizado por la F.E.T. y de las J.O.N.S. de la localidad para la fiesta de Nuestra Sra. del Pilar y día de la Raza.

Regina Virginum**Año/lugar:** 1966**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha lenta. En el AFMAA se conserva copia manuscrita de un guión en do. Aparece junto a la *Saeta*.

Ripalda-Sogueros**Año/lugar:** 1992**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura, las *particellas*, y borradores. Himno de la falla Ripalda Sogueros.

Saeta**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc + 37 cuart. hor.**Tena:** x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marchas lentas. Guión en Do. Aparece junto a *Regina Virginum* (2 copias de la *Saeta* y una de *Regina Virginum*). *Particellas* fotocopiadas y originales mezcladas y plastificadas. Aparecen las *particellas* originales de MAA de fagotes y cl. Bajo, conteniendo en su reverso, respectivamente, los papeles de *Himno del Rgto Wad Ras 55*. (Sax tenor); y *Marcha heroica* (Trombón 3º).

Suspiros Austrohúngaros**Año/lugar:** 1987**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Pasodoble que se interpreta como pieza independiente, extraído de la banda sonora de la película *Biba la banda* (R. Palacios, 1987).

Torero y trianero **Año/lugar:** 1955
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Pasodoble torero extraído de la película de Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla *La gata* (1955).

Tres piezas para charanga: Suspiros Austrohúngaros

Año/lugar:
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A3 (doble cara)
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Manuscrito partitura original MAA, para: Flauta, clarinetes 1º, 2º, alto, tenor, trompeta, trombón, bombardino, bajo, caja, platos, bombo. Proceden de la película *Biba la banda* (R. Palacios, 1987).

Xocolate i bunyols **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Marcha valenciana. En el AFMAA se conserva el borrador del guión (en cuatro pautas).

4.3. Banda militar.

A la bandera**Año/lugar:** 1968**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 4 A4dc + 32 cuartillas horizontales**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Marcha militar. Lema: A la bandera. En el AFMAA se conservan originales de un guión en si b y las *particellas*.**Aire i donaire****Año/lugar:** 1961**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Marcha militar, copiada al reverso de *Fernández de Córdoba*.**Avante****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Marcha militar. *Lema:* Avante. En el AFMAA se conserva el guión en Do.**Cabanilles****Año/lugar:** 1980**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:**

Canciones de guerra y paz

Año/lugar: 1971

Tiempos: 1º: Carrascal, carrascal...; 2ª Asturias patria querida; 3ª. Adiós con el corazón; 4ª Con el tipitip tipitip; 5ª Adiós Pamplona; 6ª La bomba; 7ª Aupa; 8ª El afilador; 9º No hay quien pueda; 10ª Se van los artilleros; 11ª El vino que tiene Asunción; 12ª Apaga luz...

Formato/Nº de Páginas: 17 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Partitura. Poutpurri de canciones populares. Atrás pone: 28 papeles. En la contraportada escribe el compositor:

1º: Carrascal, carrascal...; 2ª Asturias patria querida; 3ª. Adiós con el corazón; 4ª Con el tipitip tipitip; 5ª Adiós Pamplona; 6ª La bomba; 7ª Aupa; 8ª El afilador; 9º No hay quien pueda; 10ª Se van los artilleros; 11ª El vino que tiene Asunción; 12ª Apaga luz...

Duración aproximada 6'50''

Capitán Cabello

Año/lugar: 1959

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha militar para banda y música. Existe transcripción para piano.

Colección de toques para banda y música Año/lugar: 1960

Tiempos: I. Diana; II. Paso de ataque; III. Retreta; IV. Llamada y tropa; V. Fagina; VI. Oración; VII. Paso ligero; VIII. Generala; IX. Asamblea; X. Misa; XI. Marcha (relevo de la guardia); XII. Rancho y provisiones; XIII. Llamada a banda y música; XIV. Orden; XV. Banda; XVI. Marcha reglamentaria; XVII. Marcha de infantes; XVIII. Marcha granadera.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Comandante Cabeza

Año/lugar: 1959

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc + 1 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha militar. En el AFMAA se conserva la partitura y la particella de fagot.

Compañía de honores

Año/lugar: 1974

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc + 31 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha militar. En el AFMAA se conserva la partitura autógrafa, así como una copia de los materiales (no copiados por el compositor salvo la particella de fagot).

Desfile y marcha

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Día militar

Año/lugar:

Tiempos: I. Diana; II. Retreta; III. Paso de ataque; IV. Llamada y tropa; V. Fagina; VI. Oración; VII. Paso ligero; VIII. Generala; IX. Asamblea; X. Misa; XI. Marcha relevo de la guardia; XII. Rancho y provisiones; XIII. Llamada a banda y música; XIV. Orden; XV. Bando; XVI. Patatera (Marcha tradicional); XVII. Marcha de Infantes e Himno Nacional (Marcha granadera).

Formato/Nº de Páginas: 37 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura. Sobre el título aparece la Oración nº 1.

El afrancesado

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 5 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Marcha militar. En el AFMAA se conserva la partitura.

El cornetilla **Año/lugar:** 1958
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 12 A4dc + 29 A4dc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Marcha militar. Partitura. Guión en Do de *El cornetilla* (4 pautas) incompleto. Materiales y guión en Si b.

El desfile **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 3 cuartillas
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: En el AFMAA solo se conservan las *particellas* de clarinete, bombardino y flauta.

El sargento **Año/lugar:** 1957
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: En el AFMAA aparece al reverso de *El cornetilla*, con partitura, guión (en si b) y *particellas*. Es la misma pieza que aparece en otras copias como *Sargento Asíns*.

España **Año/lugar:** 1981
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc + 33 cuartillas uc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Marcha militar. Dedicada a su padre. Se conservan tres guiones manuscritos autógrafos del compositor. Fue Premio Ejército 1981.

Fernández de Córdoba**Año/lugar:** 1989**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc + 33 cuartillas uc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Marcha militar. En ocasiones aparece titulada la pieza como *General Fernández de Córdoba: Las marchas de España en guerra*.**Himno de Transmisiones****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 4 A3dc + 28 cuartillas uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Himno militar. En el AFMAA se conservan originales de la partitura y *particellas*. Algunas *particellas* llevan en el reverso copia de una pieza sin título, aunque de una misma pieza.**Himno del Regimiento de Autos****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** En el AFMAA se conserva la partitura.**Himno Oficial del Regimiento de Caballería Lusitania 8****Año/lugar:** 1948**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc horizontal**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Dedicado al Al Ilmo. Sr. Coronel, Jefe y Oficiales del regimiento Lusitania 8. En el AFMAA se conserva un guión en Do.**Ímpetu****Año/lugar:****Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura, junto con *Inmemorial*.

Inmemorial

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 10 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha militar. En el AFMAA se conserva la partitura. Los títulos aparecen a lápiz sobre la partitura. La partitura aparece junto a la de *Ímpetu*.

Introducción y marcha

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

La bandera

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Legionari di Spagna

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: *Particellas*. De *España en guerra* (Varios directores, 1983-1986).

Lento
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha lenta para banda y música. Partitura autógrafa sin título conservada en el AFMAA.

Llega la Marina
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha militar. *Lema: Llega la Marina.*

Marcha 1ª y 2ª
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marchas militares. Se conservan en el AFMAA las partituras y materiales incompletos. Los títulos aparecen a lápiz sobre la partitura.

Marcha al combate
Tiempos:

Año/lugar: 1966

Formato/Nº de Páginas: 10 A4dc+ 38 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conservan la partitura y las *particellas*.

Marcha Lenta
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 25 cuartillas

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha para banda y música. En el AFMAA existe un guión en 3 pautas inconcluso. Materiales completos. El título es de la viuda: Ni en *particellas*

ni en guión pone título MAA.

Marcha militar

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Borrador sin título de una marcha militar.

Marcial

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 25 cuartillas

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Marcha para banda y música. En el AFMAA existe un guión en 3 pautas inconcluso. Materiales completos. El título es de la viuda: Ni en *particellas* ni en guión pone título el compositor.

Militar y sanduquero

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: *9 A3 u.c.

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: **Particellas* no manuscritas por el compositor aunque anotadas por él. Papel del copista Javier R. Alfaro Ob., Req., Cl. Pral. y 1, Cl. 2 y 3; Cl. B; Sax. Alt. 2º; Fis.; Tbón. 3); Bajos. Muchas *particellas* de esta marcha aparecen al reverso de las *particellas* del pasodoble de la película *Biba la banda*, y de *El valenciano*.

Oración de los caídos

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:**Oración militar****Año/lugar:** 1974**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 4 A4dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura y Partitura. Los títulos aparecen a lápiz sobre la partitura.**Orden****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:****Plaza de la armería****Año/lugar:** 21-XI-1975**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Marcha militar compuesta *para la banda del Inmemorial, dedicada a S.M. El Rey*. En la portada leemos: *Estrenada el 27-11-75 en la Parada Militar de la Plaza de la Armería de Madrid, por la Música de la 1ª Región Militar en honor de su Majestad el Rey Don Juan Carlos I.***Plegaria****Año/lugar:** 1960**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios:

Regimiento Inmemorial

Año/lugar: 1981

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: En el AFMAA se conserva un guión en si b, con borradores.

Retreta decimonónica

Año/lugar: 5-VII-75

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3dc + 34 A4dc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura y *particellas*. Por detrás de las *particellas* de la *Retreta decimonónica* está el borrador de *Mare Nostrum* (anotaciones a lápiz).

Saeta militar para banda

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios:

Sangre española

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Marcha militar para música y banda

Sargento Asíns

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Misma música que *El sargento*.

Tabor
Tiempos:

Año/lugar: 1971

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Forma parte de la *Música de las Fuerzas Regulares indígenas*, aunque suele interpretarse de forma independiente.

Todos los infantes del Inmemorial
Tiempos:

Año/lugar: Madrid, 8-XII-1971.

Formato/Nº de Páginas: 3 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En la portada escribe el compositor: *Partitura de banda y la partitura para melodía y texto de Todos los Infantes del Inmemorial, con texto de Sánchez Díaz* (1 A4uc), firmado en Madrid, el 8 de diciembre de 1971.

Trompetas
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Villancico militar
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 3 A4dc horizontales y 27 cuartillas verticales

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Aparece junto a *Plegaria*.

Viva la marina

Año/lugar: 1958

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 5 A4dc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Marcha militar para música y banda.

4.4. Banda y coro.

Canción-Himno de los tres ejércitos

Año/lugar: 1958

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: *Nota: He compuesto la presente partitura sobre la letra publicada en la primera convocatoria de este concurso, estimando su gran calidad literaria (con ligeras modificaciones, aprovechando la autorización de la base tercera de la nueva convocatoria. El autor.*

Al final de la partitura se puede leer:

Miguel Asíns Arbó

Valencia Septiembre 1958 (...)

En el hombro el fusil

Año/lugar: 1987

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Canción-himno del Ejército de Tierra. Texto de L. López Anglada. Accesit en el Premio Ejército, Modalidad Tortosa (1987).

Himno de los Rotarios

Año/lugar: 1988

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Texto de L. Fernández Aldavín.

Regimiento Inmemorial

Año/lugar: 1970

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se encuentra el guión en si b, con anotaciones manuscritas al final del mismo. Texto de Ramón Sánchez Díaz.

4.5. Voz y banda.

Canción-Himno del Ejército de Tierra **Año/lugar:** Madrid, 22-VI-88

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc + 30 A4uc+2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de López Anglada. Partitura, *particellas* y partitura con melodía con voz en el AFMAA (la partitura es fotocopia; las *particellas* están tras *particellas* de cine).

España 18

Año/lugar: 1946

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Himno a la aviación española

Año/lugar: 1962

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: A: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Existen dos copias: A: para canto sobre guión de banda en do; en

la portada leemos: *Guión y 28 papeles*. Lema: "Maestoso"; B: Aparece en la portada: *Guión para canto y música con banda de cornetas y tambores y 30 papeles*. Lema: "Azules escuadrillas"

Himno a Ontur

Año/lugar: 1993

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Texto de Fina Cebrián Collado. Existen versiones para coro mixto, voz y piano, y voz sola. Los borradores están en el AFMAA, al reverso de la particella de trompeta de *Diego de Acevedo*.

Himno de la falla Ripalda Soqueros

Año/lugar: 1983

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Texto de J. Navarrete Gimeno. Existen versiones para voz y piano, y banda sola.

Himno de la Guardia Civil

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios:

Himno de la Santísima Virgen de la Cabeza

Año/lugar: 1988

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Texto de Nicolás Rodríguez. La Santísima Virgen de la Cabeza es Patrona de Motril (Granada). Existen versiones para coro mixto, voz y piano, voz y

rondalla, y canto y órgano.

Himno de los paracaidistas

Año/lugar: 1975

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x

AFMAA:

Comentarios: Texto de Ramón Sánchez Díaz.

Himno de Transmisiones

Año/lugar: 1961

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x

AFMAA:

Comentarios:

Himno del Regimiento de Autos

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:**

AFMAA:

Comentarios:

Himno del Regimiento de Infantería España 18

Año/lugar: 1945

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x

AFMAA:

Comentarios: Texto de Manuel López Paredes

Himno del Regimiento I "León 38"

Año/lugar: 1958

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura.

Himno Oficial a San Vicente Ferrer **Año/lugar:** 1983

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Existen versiones para banda sola, coro mixto, tres voces blancas, voz sola, voz y órgano, así como distintos borradores en el AFMAA. Se conserva en el AFMAA una introducción para interpretar antes del himno, en su versión de coro y banda, de cuatro compases, fechada en 1954.

Himno Oficial de la Santísima Virgen de los Llanos **Año/lugar:** 1956

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Ramón Bello Bañón, alcalde de Albacete. Existen igualmente versiones para canto y órgano, y coro mixto.

Todos los infantes del Inmemorial **Año/lugar:** 1971

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Texto de Sánchez Díaz.

5. Obras para conjunto instrumental.

5.1. Dos instrumentos.

¡Ay que cosa!

Dos guitarras

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Tanguillo-rumba. Solo se conserva en AFMAA la particella de la primera guitarra.**A la lluna de Valencia**

Dos guitarras

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Borrador de la *Obertura* de la suite homónima para banda sinfónica.**Amoríos**

Dos pianos

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: También existe versión para piano a cuatro manos, y versión para guitarra sola. Escrito al reverso de *particellas* de música de cine.**Bolero**

Dos pianos

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Cancioncilla

Dos pianos

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Canción asturiana

Acordeón y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Canción zíngara

Violín y acordeón.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Canciones catalanas

Dos guitarras

Tiempos: I. Tragau orelletes; VII. L'hereu riera

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: No se ha localizado el resto de piezas.

Caravana

Dos pianos

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc**Tena:** **SGAE:****AFMAA:****Comentarios:****Cinco duos sobre temas populares****Año/lugar:** 1969

Dos guitarras.

Tiempos: I. La zambomba tiene un diente; II. Cara de luna brillante; III. Adios non; IV. A los árboles altos; V. El contrabandista.**Formato/Nº de Páginas:** 5 A4dc**Tena:** x **SGAE:** x**AFMAA:****Comentarios:****Cuatro temas valencianos****Año/lugar:** 1980

Dos guitarras.

Tiempos: I. El tío Toni; II. Tragau orelletes; III. Pastorets i pastorettes; IV. L'airet de la matinada**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** Versiones de canciones populares recopiladas y arregladas por el compositor.**Desnudo****Año/lugar:**

Violoncello y piano.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:****Dos boleros y dos melodias****Año/lugar:**

Dos pianos.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

El Manzanares **Año/lugar:**
Cello y piano.
Tiempos: I. El Manzanares; II. Seguidilla castellana

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

En el desván **Año/lugar:** 1991
Violoncello y piano.
Tiempos: I. El tiempo inmóvil; II. Perfil griego; III. Caja de habanos; IV. El retrato del abuelo; V. Mexicana; VI. Saturnino... Calleja, naturalmente; VII. Cançonetta; VIII. La mecedora; IX. Postal de Montmatre; X. Recordando a Schumann; XI. El Manzanares; XII. Arco de cuchilleros.

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Doce estampas musicales.

Fanfarre **Año/lugar:**
Dos pianos.
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Fantasia **Año/lugar:**
Dos pianos.
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

Glosa vasca

Armónica y acordeón.

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

Himno a la noche

Violín y piano.

Tiempos:**Año/lugar:** 1944**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En la copia del AFMAA, (particella de violín y parte general), el compositor anota: *A Abel Mus, cariñosamente*. La obra fue muy difundida por el citado violinista.

Intermedio

Dos pianos.

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

Jaime

Dos pianos

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Título puesto por Dña. Fina Cebrián, en recuerdo de su nieto. Al reverso de *particellas* de música de cine.

Jota navarra

Acordeón y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Leyenda

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

L'hereu Riera

Dos guitarras.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Existe versión para guitarra sola.

La gata

Dos guitarras.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: De la película homónima, dirigida por M. Aleixandre y R. Torrecilla (1955).

La montaña

Acordeón y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Marcha

Acordeón y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: En el reverso hay unos esbozos, con formato de coro.

Melodía

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: En el reverso hay unos esbozos, con formato de coro.

Melodía-balada

Violín y piano.

Tiempos:

Año/lugar: 1934

Formato/Nº de Páginas: portada y contraportada + 2 A4dc. La melodía está en A4uc horizontal

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: *En la portada leemos:*

Para cuarto curso de Harmonia...

con acompañamiento para piano armonizado por...

Miguel Asíns

Primer Premio de armonía – Concurso 34-35

En la primera página:

*Melodía–Balada para violín de Arín-Fontanilla,
Cuarto curso de armonía
Con acompañamiento para piano de Miguel Asíns*

Melodías

Violoncello y piano.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

Minuetto

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Música para mandolina y acordeón

Mandolina y acordeón.

Tiempos: I. Se van madre, se van; II. Chaparrita; III. Adiós Pamplona; IV. El tren blindado; V. No hay quien pueda; VI. Los cuatro generales; VII. Ay, Carmela; VIII. Adiós con el corazón; IX. Trágala; X. Si me quieres escribir; XI. Yo te daré; XII. Alto, ¿quién vive?; XIII. El vino que tiene Asunción; XIV. Carrasclás; XV. Por el río Nervión; XVI. El adiós de Iparraguirre; XVII. Apaga luz; XVIII. ¿Qué será?; XIX. Els segadors; XX. Himno de Riego.

Año/lugar: 1983-1986

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Extraído de la banda sonora original de la serie televisiva *España en guerra* (Varios directores, 1983-1986). Colección de veinte glosas.

Nana

Dos guitarras.

Año/lugar:

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Al reverso de *particellas* de música de cine.**Nana**

Dos pianos.

Año/lugar:**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Al reverso de *particellas* de música de cine.**Nueve toques de guerra**

Corneta y tambor.

Año/lugar: 1975**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:****Pastoral**

Dos pianos.

Año/lugar: 1979**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** Al reverso de *particellas* de música de cine. Hay dos copias manuscritas diferentes, aunque de la misma música.**Picadilly**

Dos pianos.

Año/lugar:**Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: En el reverso hay unos esbozos, con formato de coro. En el reverso del 2º piano está una zarabanda para guitarra, fechada el 26 de enero de 1977.

Retreta

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Romance

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Rosado

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

San José al niño Jesús

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar: *Navidad, 1986*

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Villancico castellano.

Seguiriya **Año/lugar:**
 Dos guitarras.
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: En el AFMAA sólo se conserva la particella de la 2ª guitarra.

Serenata **Año/lugar:**
 Dos pianos.
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Serenata antigua **Año/lugar:** 1949
 Violín y piano.
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Forma parte de su *Sonata en mi m*, aunque la copia aparece preparada para interpretarse como pieza independiente.

Sevillanas **Año/lugar:** 1977
 Clarinete y piano.
Tiempos: I. Nana; II. Seguidilla.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios:

Si te quieres casar

Acordeón y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Siciliana

Dos pianos.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Al reverso de *particellas* de música de cine.

Sonata en mi m

Violín y piano.

Tiempos: I. Lento ma non troppo- Allegro moderatto; II. Adagio. Larghetto con espressione, quasi una fantasia; III. Final. Allegro.

Año/lugar: 13-X-1943

Formato/Nº de Páginas: 23 A4dc

Tena: x

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: En el AFMAA se conserva el guión y las *particellas*. Ésta obra fue Mención Honorífica en el Premio Nacional de Música de 1943.

Sonata lírica

Violín y piano.

Tiempos: I. Sonata; II. Serenata antigua; III. Scherzo; IV. Final

Año/lugar: 1949

Formato/Nº de Páginas: 34 A4dc + 4 A4dc

Tena: x

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Existe una copia en el AFMAA del primer tiempo fechado entre 1943 y 1948 (11 A4dc + 4 A4dc): es el primer tiempo de la versión de 1949. La copia de esta versión aparece fechada en 1950. *Lema:* *Ontur*. Mención Honorífica del Premio Nacional de Música (1943).

Tragau orelletes

Dos guitarras.

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:** Aparece integrada en los *Cuatro temas valencianos* para dos guitarras.**Tres piezas**

Dos guitarras.

Tiempos: I. El tio Toni; II. Tragau orelletes, III. Pastorets i pastoretets.**Año/lugar:** 1978**Formato/Nº de Páginas:** 8 A4dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios:**Veinte piezas**

Dos pianos.

Tiempos:**Año/lugar:** 1977-1978**Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:**Comentarios:****5.2. Tres instrumentos.****Danzas de España**

Tres guitarras.

Tiempos: I. Seguidillas; II. Zortzico; III. Bolero; Jota**Año/lugar:** 1965**Formato/Nº de Páginas:** 19 A4dc**Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Danzas*

El galop

Violín, acordeón y batería.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Evocaciones

Flauta (o violín), violonchelo y piano.

Tiempos: I. Tiempo de jota; II. Melodía catalana; III. Tema nostálgico; IV Tiempo de fandango.

Año/lugar: 1984

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios:

Recordando a Maccheroni

Dos mandolinas y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Santa Lucia

Dos mandolinas y guitarra.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Tres piezas españolas

Tres guitarras.

Año/lugar: 1978

Tiempos: I. Pasodoble; II. Habanera; III. Jota

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Existe versión para cuatro guitarras.

5.3. Cuatro instrumentos.

Cuarteto de cuerda en Mi M

Año/lugar: 1948

Tiempos: I. Lento, con expresión; Allegro ma non troppo; II. Larghetto; III. Andante tenue; IV. Allegro, quasi presto.

Formato/Nº de Páginas: 102 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Partitura y *particellas* autógrafas en el AFMAA. Lema: Raza. En la *particella* del primer tiempo del primer violín el compositor escribe: *Estrenado en Madrid-Ateneo el de de 1948.*

Antonio Fernández Cid, en artículo publicado en mayo de 1948 (se desconoce la fuente y la fecha exacta; el artículo está extraído del AFMAA), tras su estreno en el Ateneo de Madrid, a cargo de la Agrupación Nacional de Música de Cámara (Luis Antón, Enrique García, Pedro Meroño y Juan Ruiz Casaux) describe de la siguiente forma la pieza: (...) *Su obra, melódicamente, respira esencias populares; sus frases cálidas y de un lirismo sincero, atraen al oyente seducido por el mensaje fácil y la escritura dominadora, de visible influjo francés –sobre todo en la introducción lenta y en el andante-. El “Cuarteto”, caso curioso, carece de “scherzo”, si bien en el “larghetto”, luego del comienzo tierno –pura canción de cuna, apoyada en rasgueos de guitarra que se esbozan-, el periodo central, vivo y optimista, haga sus veces. La gracia del final, en que el cello teje una sutil red sonora, con sus “pizzicatos”, interesa y mueve al aplauso unánime, que no regateó un público que hizo insuficiente la sala del Ateneo.* La obra se interpretó junto al *Cuarteto en sol menor* de Civil Castellví, alumno catalán de Vincent D’Indy.

La obra fue difundida por el Cuarteto de Valencia, integrado por Abel Mus, José Moret, José Cebrián y Rafael Sorní (en un ciclo de conciertos que igualmente incluían *En España*, de López Chavarri, y un cuarteto de Manuel Palau). En artículo publicado en el periódico *Jornada*, y firmado por *Federico* (s.f. Artículo extraído del AFMAA), se describe a Asíns Arbó como un compositor que (...) *trata de generalizar, de levantarse sobre lo particular para internacionalizar sus ideas raciales, nunca traicionadas. Su camino aquí, en este Cuarteto en mi mayor, apunta hacia los procedimientos de la música actual centroeuropea. Un camino audaz que recorre con unos pasos vacilantes, imprecisos pero valientes al principio; luego después su andadura se hace firme, cobra solidez y adquiere*

soltura además de un interés creciente, y cuando la juventud se toma sobre la marcha un respiro, ese cierto sosiego del “largetto” y el “andante” es para recoger de los campos de la invención que atraviesa, muy bellos pensamientos y la flor de variados colores que alegra el final. Porque estamos demasiado ligados a la línea tradicional de una música española, atenta casi exclusivamente a nuestro hondón pintoresco, es necesario alentar esfuerzos como los de este cuarteto que parte de una inquietud, de una escuela acaso solitaria de nuestra música española contemporánea, preñada de posibles consecuencias. La suya es una emoción que no se prende a recién llegados a las audiciones: requiere una preciosa faena de cordial imaginación.

Tres piezas españolas

Año/lugar:

Cuatro guitarras.

Tiempos: I. Pasodoble; II. Habanera; III. Jota

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Existe versión para tres guitarras.

Tres piezas españolas para cuatro guitarras

Año/lugar: 1978

Cuatro guitarras.

Tiempos: I. Jota; II. Habanera; III. Pasodoble

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Es una copia diferente de las *Tres piezas españolas*, aunque con un orden diferente de los tiempos.

5.4. Cinco instrumentos.

El circo

Año/lugar:

Sax.alto, sax.tenor, trompeta, tuba y batería.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 5 cuartillas (recortes de A4 horizontales + 8 de guión)

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

Fanfarria y marcha

Año/lugar:

Flauta, Clarinetes 1º, 2º, 3º y trompa.

Tiempos: I. Fanfarre; II: Marcha

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Dedicada a Lorenzo Signor. Fue compuesto para el Quinteto Infantil de viento Padre Aulí de Felanitx (Palma de Mallorca), integrado por Juan Oliver Vicens (flauta), Pedro Siquier Pons (clarinete), Onofre Mascaró Mesquida (clarinete), Rafael Adrover Obrador (clarinete), y Juan M. Barceló Antúnez (trompa). Se interpretó en las actividades de JJMM durante el curso 77-78.

La mona de Pascua

Año/lugar: 1978

Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Tiempos: I. Arroyo claro; II. La reina Berenguela; III. Antón Pirulero; IV. A la limón; V. Jardinera; VI. Quisiera ser tan alta.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Quinteto de viento. Versión del cuaderno 1º de la obra homónima para piano.

Raíces

Año/lugar: 1986

Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Tiempos: I. Castilla; II. Cataluña; III. Asturias; IV. Valencia; Sevilla.

Formato/Nº de Páginas:

6 A4 dc. **Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: *Cinco glosas sobre temas populares de España.* El compositor dedica en su portada la obra *Al quinteto de viento del Conservatorio de Valencia, afectuosamente.*

Tiempo de bolero

Año/lugar:

Guitarra y cuarteto de cuerdas.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

5.5. Seis instrumentos.

De Madrid

Año/lugar: 1990

Flauta, guitarra y cuarteto de arco.

Tiempos: I. Aunque La Mancha tenga; II. La puerta de Toledo.

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Con amor*

Tres nombres de mujer

Año/lugar: 1969

Flauta, guitarra y cuarteto de arco.

Tiempos: I. Nuria; II. Amparo; III. Maite

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: *Lema: Con amor*

5.6. Conjunto de jazz.

Cadencias del Caribe

Año/lugar: 1967

Sax alto 1º, 3º, sax tenor, trompeta 1º, 2º, trombón, batería, piano y contrabajo.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** Pertenece a la banda sonora de la película *El tesoro de la isla* (Luis M^a Delgado, 1967).**El ciego del cornetín****Año/lugar:** 1958

Sexteto de jazz.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** Vals.**Festival carnavalesco****Año/lugar:** 1960

Sexteto de jazz.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** Can-can**5.7. Voz y conjunto instrumental.****Agua que no has de beber****Año/lugar:**

Canto, trompeta, sax tenor, piano, tuba, batería.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 1 A3dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:** Bailable. Adaptación de la serie televisiva *España en guerra* (varios directores, 1983-1986). Texto de Martínez Abades.**Caminos de mi España****Año/lugar:**

Canto, 2 clarinetes, sax. Tenor y sax. Barítono.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc H + cuartilla vertical (texto y melodía)

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Canción ligera

Imposible sin ti

Año/lugar: 1959

Canto, clarinete, trompeta, guitarra, batería, piano, acordeón, c.bajo.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Bolero de la banda sonora original de *Quince bajo la lona* (A. Navarro, 1959).

Doña Tecla

Año/lugar:

Canto, trompeta, sax. Tenor, piano, tuba y batería.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3dc + 1 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Texto de Ventura Ruiz Olivera. Doña Tecla era el pseudónimo que utilizaba Fina Cebrián para hacer críticas de conciertos, en su época de estudiante. Su espacio se llamaba *Doña Tecla va al concierto...* Tras conocer a MAA, Fina, influida por él, abandonó dicha práctica. Existe dentro una A4uc con texto y melodía.

El ninot

Año/lugar: 1970

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Fox popular valenciano. Texto de Marisa Simó. Existe versión para canto y piano.

Himno de la Santísima Virgen de la Cabeza**Año/lugar:** 1988

Voz y rondalla.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Texto de Nicolás Rodríguez. La Santísima Virgen de la Cabeza es Patrona de Motril (Granada). Lema: Virgen de azúcar morana. Existen versiones para coro mixto, voz y banda, voz y piano, y canto y órgano. Partitura con 3 pautas: 1ª: bandurrias, violines, flautas...; 2ª: laudes, violas; 3ª: guitarras, cellos,...**La paloma****Año/lugar:**

Canto, piano, trompeta, saxo tenor, tuba y batería.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 4 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Habanera.**La vera sorrentina****Año/lugar:**

Canto, 2 mandolinas y guitarra.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Probablemente pertenezca a algún borrador de música televisiva.**Mallorca****Año/lugar:**

Voz y conjunto instrumental.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Aparece firmado por Fina Cebrián, aunque es, según ella misma advierte, de Miguel Asíns Arbó. La partitura está cuñada. En el cuño se lee: *43 Festival Internacional de la canción de Mallorca. Playa de Palma.*

Señores, venga alegría

Voz y conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Bailable.

Solo por eso

Canto, güiro y 2 guitarras.

Tiempos:

Año/lugar: 1972

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Canción realista americana, tipo habanera. Según el catálogo elaborado por la SGAE, de la canción del mismo título (1826).

Son dos soles

Voz y conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar: 1961

Formato/Nº de Páginas: 10 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Canción-pasodoble. Partitura. Presentada a un concurso bajo el lema: Paco y pico. En el reverso aparece: *Visto por el jurado I.C. de Zaragoza, 29 de julio de 1961. El Alcalde ¿firma?*

Una mañana

Voz y conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Bailable.

5.8. Otras agrupaciones instrumentales.

Can-can-can**Año/lugar:** 1960**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: x AFMAA:**Comentarios:****Canciones de guerra y paz****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: AFMAA:**Comentarios:****Catalunya****Año/lugar:** 1974

Cobla.

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Obra premiada (Premio Joan Montaner i Guix) en el concurso de música catalana organizado por el Cor Parroquial de Santa María de Igualada (1989). Así describe la obra el propio compositor, en una extensa reseña con motivo del premio, publicada en el periódico *Igualada. Periòdic de l'Anoià* (dissabte, 26 d'agost de 1989):

En una llarga estança en terres de l'Ampurdà, a Figueres, ja fa un quan temps, vaig compondre els temes que ara m'han servit per a escriure aquesta obra. Aquests temes, sense ser populars tenen en la seua cadència i vol, reminiscències de la riquíssima lírica catalana. Amb ells he intentat dibuixar una estampa d'aquesta terra tal com sempre l'he somniat i cantat des del meu cor. D'aquí el títol de "Catalunya".

No es tracta d'una música descriptiva, més aviat d'una música evocadora. En la seva estructura he adoptat la forma de l'obertura clàssica amb les seues tres parts (exposició, desenvolupament i reexposició) ben definides, precedides d'una introducció.

Com a nota curiosa, he de dir que en la meua extensa producció musical "Catalunya" és l'única obra que he compost per a cobla.

Cebra**Año/lugar:**

Grupo de cuerda.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Bosquejos para una canción que grabó Alaska y Dinarama, y que según aparece en la carátula del CD Hispavox (M-21.246-1996) es de I. Canut y C.G.Berlanga. El compositor conocía al Carlos G. Berlanga a través de su padre (Luis García Berlanga). Según el testimonio de su viuda, el compositor colaboró esporádicamente con el grupo, revisando algunas canciones.

Cuarenta y cinco toques para el servicio

Año/lugar: 1975

Corneta y tambor.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios:

Cuatro toques y una sintonía

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: *3 A3dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: En el AFMAA se conserva material fotocopiado. Instrumentación: Flauta, guitarra, dos violines, viola y violonchelo. Igualmente se conserva la partitura completa manuscrita.

El semáforo

Año/lugar:

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Scherzino.

La generala

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar: 1975

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

La llamada

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar: 1975

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

La marcha de granaderos

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar: 1975

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

La retreta

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar: 1975

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Nana

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

Oración

Tiempos: **Año/lugar:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

Saeta militar

Trompeta, saxo tenor, piano, tuba y batería.

Tiempos:

Año/lugar: 1968

Formato/Nº de Páginas: 3 A3dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva la partitura.

Silencio

Tiempos: **Año/lugar:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Bolero.

Toques de ordenanza de la infantería

Conjunto instrumental.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

6. Obras para instrumento solo.
--

6.1. Piano

Adagio**Año/lugar:** 9-2-1940**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Sobre el título escribe a lápiz: *Pieza e forma de adagio (formas musicales)*. Ejercicio para el Conservatorio de Valencia, en su etapa de estudiante.**Al compás tres por cuatro****Año/lugar:****Tiempos:** I. Aire de vals; II. Aire de Mazurca.**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:****Amorios****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** También existe versión para guitarra.**Andantino felino****Año/lugar:** 20-6-1990**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Existen dos copias del propio compositor: en la primera puede leerse: *Para María Zambrano*. Fechado en Madrid; en la segunda: *Variaciones*

sentimentales sobre un tema popular.

Ángelus

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Pieza de la que únicamente se tiene información a través de un programa de un recital poético de Felipe Augusto, con acompañamiento pianístico del propio Asíns Arbó, realizado en el Salón de Actos de la Jefatura Provincial del Movimiento, con motivo de la III Exposición de Arte Universitario (lunes, 25 de mayo de 1941).

Ausencia

Tiempos:

Año/lugar: 1979

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Ball de Torrent

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Ballet

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

Barqueros de Ribadavia**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Escrito a lápiz. En el reverso hay una copia de los corales *Machs mit mir gott* (Schein); *Alle welt was lebt und webet* (Crüger); *Nun lakt uns gott dem herren danksagen* (Crüger).**Berceuse****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Con borradores en el reverso.**Canción****Año/lugar:** 1941**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Original a lápiz, en el original del AFMAA. Homenaje a Albéniz. Ejercicio académico para la clase de Manuel Palau. La pieza fue muy difundida al ser incluida en el repertorio del Trío Ferriz, formado por Ferriz, Sorní y Machancoses, tal como atestiguan noticias de prensa como la aparecida en el periódico *Jornada* (aparecida el lunes 28 de febrero de 1944, y firmada por *Federico*).**Canciones para el recuerdo****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:** Versión pianística de las canciones homónimas sobre texto de María Guerra, para canto y piano.

Canciones zamoranas

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Capitán Cabello

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 4A4dc (Horizontal)

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Transcripción pianística del pasodoble militar que encontramos escrito para banda.

Caravana

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Carrusel valenciano

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: En el AFMAA se conservan los borradores.

Catalunya

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Obertura. *Lema: Pau.* Figura como: *reducción piano (muy*

reducida).

Chambo

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 12 A4

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: La obra está como esbozo sobre *particellas* de la música para la película *Concierto en el Prado* (V. Lluch, 1959). Está como borrador.

Colores

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Canción infantil. *Aparece junto a ven a jugar al sí*. Dentro va una hoja con texto para coro de niños de Colores.

Copla Navarra

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Incluido en la obra *Coplas*, aunque opiado en el AFMAA como pieza independiente.

Coplas

Tiempos: I. Copla Navarra; II. La meua xiqueta (Nana valenciana); III. Sevillanas (Para la hermana San Sulpicio).

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Existe versión para coro mixto.

Cuatro fados

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Cuatro melodías populares castellanas

Año/lugar:

Valencia, XI, 1955

Tiempos: I. Festiva; II. Amorosa; III. Campesina; IV. Seguidillas.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios:

Danzas valencianas

Año/lugar: 1976

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4uc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Danzas valencianas. Dos acabadas y fechadas el 27 del 9 del 76. La tercera está inconclusa.

Diez motivos del romancero español

Año/lugar: *Navidad, 1977.*

Tiempos: I. El rey moro tenía una hija; II. Don Bueso; III. En la plaça nova; IV. Los mozos de Monleón; V. Madrugaba el Conde Olinos; VI. Caminaba el Conde Lino; VII. Don Sancho; VIII. El conde Arnau; IX. Entra Mao; X. Valdovinos.

Formato/Nº de Páginas: 6 A4uc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios:

Dos canciones de cuna

Año/lugar:

Tiempos: I. Sevilla; II. Valencia.

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc
Tena:
Comentarios:

SGAE:**AFMAA:**

x

Dos fuguetas
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena:**SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Original al reverso de *particellas* de cine.

Dos melodías populares catalanas

Año/lugar: 1949

Tiempos: I. Donya Isabel de Castilla; II. La raimondeta.

Formato/Nº de Páginas: 4 A4uc

Tena:**SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios: Estas piezas aparecen igualmente dentro de las *25 canciones populares catalanas*.

Dos romanzas, también sin palabras

Año/lugar: 1939-1943

Tiempos: I. Romanza en re m; II. Romanza en mi M

Formato/Nº de Páginas: 4 A4 horizontal

Tena:**SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios: Ejercicio para la clase de composición de Manuel Palau.

El adiós

Año/lugar: *Onteniente, verano 1984.***Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc horizontal

Tena:**SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios:

El ball de Torrent

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena: SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Manuscrito a lápiz

El cochecito

Tiempos:

Año/lugar: 1961

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Fox. Extraído de la película homónima (M. Ferreri, 1961).

El equilibrista

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Originales escritos al reverso de *particellas* de cine. Aparece junto a *Hoja de álbum* y *Serenata*.

El maletilla

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: En AFMAA aparece fotocopia. Junto a *Entra mayo* y *Vesco Vigo*.

El ninot

Tiempos:

Año/lugar: 1970

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Primer premio de canciones humorísticas en la Olimpiada del humor de Valencia (fallas, 1970). Existe versión para conjunto instrumental.

Ensueño

Año/lugar: 14-V-1949

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Sobre el título aparece: *Una de las primeras melodías que acudieron a mi mente y que ahora escribo para ti, M^a Josefa querida, con el deseo de que al tocarla, recuerdes siempre mi cariño. Tuyo, Miguel.*

Envío a María Zambrano

Año/lugar: 1991

Tiempos: I. Apasionada; II. Andantino felino.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En el AFMAA se conserva fotocopia de la partitura. Pertenece al documental televisivo *María Zambrano* (A. Castellón, 1991).

Esbozo épico

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Pieza de la que únicamente se tiene información a través de un programa de un recital poético de Felipe Augusto, con acompañamiento pianístico del propio Asíns Arbó, realizado en el Salón de Actos de la Jefatura Provincial del Movimiento, con motivo de la III Exposición de Arte Universitario (lunes, 25 de mayo de 1941).

España

Año/lugar:

Tiempos: I. ¿Quién te puso petenera? (Andalucía); II. Eres alta delgada (Castilla); III. Pastoreta (Cataluña).

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

Fanfarre **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

Feliz Navidad **Año/lugar:** 1990

Tiempos: I. Campana sobre campana; II. El cant dels ocells; III. Esta noche caballeros; IV. ¡Oi Bethlehem!; V. Brincan y bailan; VI. La Virgen va caminando (I); VII. Ya viene la vieja; VIII. Yo me remendaba; IX. La Virgen va caminando (II); X. Noche de paz; XI. Adeste fideles; XII. A 25 de diciembre; XIII. Los campanilleros; XIV. El noi de la mare; XV. San José al niño Jesús; XVI. La virgen va caminando (III); XVII. El decembre congelat; XVIII. Madre, a la puerta hay un niño; XIX. Dime niño; XX. San José es carpintero.

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios:

Flamenco (petenera antigua) **Año/lugar:** 1958
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: En la portada aparece un poema de Manuel Machado:

*La prima que canta y el bordón que llora
y el tiempo callado se va hora tras hora
cantares...Son dejos fatales de la raza mora.
M. Machado*

Flamenco **Año/lugar:**

Tiempos: I. Soleá; II. Petenera antigua; III. Zorongo

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Existe copia independiente de la *Petenera antigua* (1958), titulada *Flamenco. Petenera antigua*.

Hoja de album

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Al reverso de *particellas* de cine. Aparece junto a *Serenata y El equilibrista*.

La carbonerita

Año/lugar: 1979

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Partitura completa para banda manuscrita por el compositor, con el subtítulo de *Canción valenciana para banda*.

La mare de Deu

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Existen versiones vocales.

La meua xiqueta

Año/lugar:

Tiempos: Existen versiones vocales.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

La mona de Pascua

Año/lugar: 1977

Tiempos: 25 piezas para piano: El farolero; A la limón; Doña Berenguela; Papa, si me deja usted; La cojita; Vamos a contar mentiras; Quisiera ser tan alta; La torre en guardia; Con el gurí, gurí, gurí; Ha visto...; Arroyo claro; Salga usted; Al pasar la barca; La tarara; El baile de la carrasquilla; La viudita; Ramón del alma mía; Me casó mi madre; Estaba la pájara pinta; Antón pirulero; Jardinera; Que llueva.

Formato/Nº de Páginas: 12 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Borrador con 22 piezas

La mona de Pascua (Cuaderno 1º)

Año/lugar: 1982

Tiempos: I. Arroyo claro; II. La reina Berenguela; III. Antón Pirulero; IV. A la limón; V. Jardinera; VI. Quisiera ser tan alta.

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Existe arreglo para quinteto de viento (no localizado).

La mona de Pascua (Cuaderno 2º)

Año/lugar: 1982

Tiempos: 1: Papá, si me deja usted; 2ª: Vamos a contar mentiras; 3ª: El farolero; 4º: Me casó mi madre; 5ª: La cojita; 6ª: El baile de la carrasquilla.

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios:

La mona de Pascua (Cuaderno 3º)

Año/lugar: 1982

Tiempos: 1ª: Ramón del alma mía; 2ª: La viudita del Conde Laurel; 3º: El patio de mi estilo; 4º: Salga usted; 5º: Al pasar la barca; 6º: La tarara.

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Con borradores en el reverso, como para piano pero en una pauta

Las joyas de Dalí
Tiempos:

Año/lugar: 1982

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc
Tena: **SGAE:**
Comentarios:

AFMAA: x

Lema: Carrascosa
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Pieza con el *lema Carrascosa*. En el extremo superior derecho de la partitura escribe el compositor: *Para Cine club / Comedia de humor / Historias naturales / La casa de los Martínez*, con lo que podemos suponer que fue la propuesta de un tema musical con fin televisivo.

Lema: Scherzino
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Pieza con el *lema Scherzino*. En el extremo superior derecho de la partitura escribe el compositor: *Para 1 Dibujos animados 2 Teatro juvenil infantil*. Indica los tiempos aproximados sobre la partitura, con lo que debió pensarse para la imagen.

Leyenda
Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Lieder para piano

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Llevant

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Los "Beteranos"

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc horizontal

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Junto a *Capitan Cabello*.

Los cuatro muleros

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 7 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

Los del 37

Tiempos:

Año/lugar: 1932

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Marcha militar.

Lua, lua
Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Lua-lua aparece igualmente en *Dos canciones populares vascas*. Aparece junto a *No le daba el sol*.**Marcha**
Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:****Mártires de Torrent**
Tiempos:**Año/lugar:** 1939**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Borrador con anotaciones... Marcha fúnebre. En la portada aparece: *Premiada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Torrente, en el concurso Organizado por la F.E.T. y de las J.O.N.S. de la localidad para la fiesta de Nuestra Sra. del Pilar y día de la Raza*.**Melodía/Tres canciones populares portuguesas** **Año/lugar:***Madrid, 25/11/1979***Tiempos:** I. Fado do sobreiro; II. Canção a lua; III: Fado Liro.**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Aparece junto a una *Melodía*.**Miguelín**
Tiempos:**Año/lugar:** 1919

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Pieza compuesta en su niñez, copiada por su padre. En la portada aparece, copiado posiblemente por su padre:

Juguete que tocaba el niño Miguelín Asíns Arbó a los tres años de edad. Certifican este hecho además de otros muchos los Sr. Profesores de piano, Juanito Rosell y César Vendrell.

En la parte de atrás hay borradores de MAA.

Minuetto y Rondó

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Antes del Rondó se lee, en escritura autógrafa a lápiz: *Tema de contornos apacibles sugerido en la cama y desarrollado en forma de rondó.*

Momentos musicales

Año/lugar: 1983

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: 111 melodías muy breves (cada una un sistema)

Mona

Año/lugar: 1939

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Tango. Aparece con el sello de su padre. En la portada escribe, de su propia mano:

La lectura de "El mal camino", novela que me impresionó notablemente, ha dado como fruto la siguiente composición a la que he puesto como título, el nombre de la protagonista...

Miguel Asíns.

Movimiento de vals

Año/lugar: *Valencia, X-1952.*

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4dc

Tena: **SGAE:**

AFMAA: x

Comentarios:

Música para la poesía "Mambo"

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:**

AFMAA:

Comentarios: Borradores.

Nana

Año/lugar: *Valencia, X- 1952.*

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:**

AFMAA: x

Comentarios:

Nana de *A la Iluna de València*

Año/lugar: 1976

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Versión del tiempo de la suite para banda.

Nana naneta

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: Existe versión para soprano y piano.

No le daba el sol

Año/lugar: 1980

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Canción popular asturiana. A lápiz anota el compositor: *Arreglar*. Aparece junto a *Lua lua*.

Noche de Paz

Año/lugar: 1981

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Nostalgia

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Ocho melodías entrañables de España **Año/lugar:** 1979

Tiempos: I. Airecillo serrano; II. El mariner; III. Adios non; IV. El trípili; V. Lua lua; VI. La pravianas; VII. Vexo Vigo; VIII. Seguidillas sevillanas.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Existe versión vocal.

Ocho miniaturas para piano

Año/lugar: 1979

Tiempos: I. La casita del bosque; II. La flor del camino; III. Soldados de plomo; IV. Cancioncilla; V. Pequeño vals; VI. Recordando a Juan Sebastián; VII. Mazurcade Salón; VIII. La polka del equilibrista.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Pavana**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: En el reverso hay una particella de la música para cine.

Pequeña suite**Año/lugar:** 1939-1943**Tiempos:** I. Escena; II. Danza**Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:**Piano español****Año/lugar:** 1983**Tiempos:** I. Quien te puso petenera; II. Eres alta y delgada; III. La pastoreta**Formato/Nº de Páginas:** 3 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:**Piano fácil****Año/lugar:** 1978**Tiempos:** 77 piezas**Formato/Nº de Páginas:**

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Piezas para piano

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Piezas portuguesas

Año/lugar: 1990

Tiempos: I. Fado Hilario; II. Fado Emilia; III. Canção a nossa senhora; IV. Fado "do sobreiro"; V. Canção Emilia ; VI. Fado "Liro"; VII. Canção a Lua; VIII. Canção "Margarida"; IX. Fado Theresa.

Formato/Nº de Páginas: 8 A4dc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: El V está tachado (sólo el número).

Pinceladas campestres

Año/lugar: VIII-1941

Tiempos: Primer cuaderno: A. Ángelus; B. La primavera

Formato/Nº de Páginas: 8 A4 dc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Dedicado a Juan Bautista Tomás. Obra estrenada por D. José Peris, alumno del Conservatorio de Valencia, en noviembre de 1941 (según noticia publicada en el diario Levante de 23 de noviembre de 1941).

Plaza de la armería

Año/lugar: 1975

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE: x

AFMAA:

Comentarios:

Poema de mayo

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Con borradores manuscritos a lápiz del compositor en la portada. Por la escritura, debe pertenecer a su primera etapa.

Primera sonata "Castellana"

Año/lugar:

Madrid, 1981

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Primera de las *Tres sonatas. Homenaje a Doménico Scarlatti*.

Quince piezas intrascendentes

Año/lugar: 1980

Tiempos: 1ª Suite: I. Fanfarre; II. Odalisca; III. Melodía; IV. Serenata; V. Marcha; 2ª Suite: I. Bolero; II. Nana; III. Caravana; IV. Leyenda; V. Cancioncilla.

Formato/Nº de Páginas: 1ª suite: 12 A4dc; 2ª suite: 12 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Falta una tercera suite.

Ramillete a Schuman

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Retorno al vals

Año/lugar: 1947

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 6 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Romance

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Romántica

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Rosado

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Seguidilla

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Segunda sonata "Valenciana"

Tiempos:

Año/lugar: 1981

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Segunda de las *Tres sonatas. Homenaje a Domenico Scarlatti.*

Seis piezas románticas**Año/lugar:** 1984

Tiempos: I. Una vieja fotografía; II. Camino con sol; III. Recordando a Schumann, IV. Tema sentimental; V. Aire de Vals; VI. Improvisación; VI. Canción de despedida.

Formato/Nº de Páginas: 5 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Dedicado a Luis Arcas Brauner. En la portada aparecen seis, pero en el reverso aparecen siete: el seis está rectificado. La numeración de las pág 6 y 7 están rectificadas.

Serenata a la falla de la plaçeta**Año/lugar:** 26-II-1971**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Dedicado a Ricardo Sanmartín. Pertenece a la obra para banda *A la lluna de Valencia*. Existe otra copia fechada en 1976.

Serenata veneciana**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Aparece junto a *El equilibrista* y *Hoja de album*.

Sevillanas**Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:****Siciliana****Año/lugar:****Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Siete piezas románticas

Año/lugar: 1984

Tiempos: I. Una vieja fotografía; II. Camino con sol; III. Recordando a Schumann; IV. Tema sentimental; V. Aire de vals; VI. Improvisación; VII. Canción de despedida.

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE: x

AFMAA:

Comentarios: Dedicada a Luis Arcas. Es una misma versión de las *Seis canciones románticas*.

Suite ampurdanesa

Año/lugar: VII-1948

Tiempos: I. Leyenda de las Islas Medas (A Enrique Sanz); II. En la Abadía de Vilabertran (A Pierre Gironell*); III. Cumbres del Canigó (A Ramón Reig); Trio; IV. Atardecer en la Bahía de Rosas (A Camila Lloret); V. Fiesta en las ramblas de Figueras (Homenaje a Pep Ventura) (A Nuri Chatás).

Formato/Nº de Páginas: 12 A4 dc

Tena:

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: *Era un estilista de Figueres. Miguel era amigo de su esposa, Camila Lloret, profesora de piano.

Suite breve

Año/lugar:

Tiempos: A. Escena; B. Danza breve

Formato/Nº de Páginas: A: 4 4dc; B: 4 A4dc;

Tena: x

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios:

Suspiros Austrohúngaros

Año/lugar: 1987

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x
Comentarios: Vals que se interpreta como pieza independiente, extraído de la banda sonora de la película *La vaquilla* (L. García Berlanga, 1985).

Tercera sonata "Catalana" **Año/lugar:** 1981
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios: Tercera de las *Tres sonatas. Homenaje a Doménico Scarlatti*.

Tres canciones populares portuguesas **Año/lugar:**
 25/11/1979
Tiempos: I. Fado do sobreiro; II. Canção a lua; IV: Fado Liro.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Existe una segunda copia de 1989. Es esta, la tercera está numerada como cuarta.

Tres canciones valencianas **Año/lugar:**
Tiempos: I. El micalet de la seu; II. La mare de Deu; III. Micalet Garcia.

Formato/Nº de Páginas: 10 A4dc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Los tiempos no aparecen como tales, ni el título, pero en número de página si aparecen correlativos. Las piezas las encontramos igualmente en diversas versiones vocales.

Tres canciones zamoranas **Año/lugar:**
Tiempos: I. Tírame del justillo; II. Yo la vi y ella me miraba; III. Molinerito molinero.

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Reducción pianística del original coral.

Tres danzas españolas

Año/lugar: 1952

Tiempos: I. Castellana; II. Valenciana; III. Aragonesa.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Castellana: *dedicada a D^o Ramona Collado, afectuosamente* (suegra del compositor, viuda de Gesualdo Cabrián Campos); Valenciana: *Para el matrimonio Montes, cariñosamente* (cuñados del compositor: Alfredo Montes Alfonso era el esposo de M^a Isabel Collado, hermana de Fina Cebrián);

Tres movimientos españoles

Año/lugar: 1981

Tiempos: I. Pasodoble; II. Habanera; III. Jota

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: existe versión para cuatro guitarras.

Tres piezas infantiles

Año/lugar:

Tiempos: I. La casita del bosque; II. La flor del camina; III. Los soldados de plomo.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Al reverso hay borradores.

Tres piezas valencianas

Año/lugar:

Tiempos: I. Tonaeta; II. Breçol; III. Nana, naneta.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios: existe versión vocal de estas piezas.

Tres romances medievales**Año/lugar:****Tiempos:** I. Tan buen ganadico; II. Tres morillas; III. De los alamos vengo.**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Al reverso de *particellas* de cine en las partituras conservadas en el AFMAA.**Tres sonatas para piano. Homenaje a D. Scarlatti****Año/lugar:** Madrid, 1981.**Tiempos:** 1ª sonata: Castellana; 2ª sonata: Valenciana; 3ª sonata: Catalana.**Formato/Nº de Páginas:** 4 A4 dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Existen copias de las sonatas como piezas independientes.**Tres vales completamente azules****Año/lugar:** 1ª: 10-IV-37; 2ª: 14-

X-39; 3ª: 4-V-40.

Tiempos: I. Rayos de luna; II. Vals. Canción (para Paquita Sanmartín); III. Ensueños (fantasía) (para Ángela).**Formato/Nº de Páginas:** 6 A4dc (con portada y contraportada)**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** En el reverso de la portada escribe:*Nota: Habiendo sido arreglada esta parte de piano para este instrumento solo, el pianista deberá en el caso de acompañarle un violín y un violoncello, no tocar las melodías subrayadas con el trazo rojo, que entonces pertenecerían a sus acompañantes.***Valencia en el corazón****Año/lugar:** 1978**Tiempos:** I. Poema de Mayo; II. La mare de Deu; III. Malvarrosa; IV. Noni; IV. La carbonerita; VI. Folies.**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:**

Ven a jugar al si y al no

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Aparece junto a *Colores* (dentro va una hoja con texto para coro de niños de esta pieza).

¡Viva Madrid!

Año/lugar: 1930

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Schotis. Copia de Miguel Asíns Hernández, padre del compositor.

6.1.1. Piano a cuatro manos.

Cinco piezas intrascendentes (1ª y 2ª suite)

Año/lugar: 1980

Tiempos: 1ª Suite: I. Fanfarre; II. Odalisca; III. Melodía; IV. Serenata; V. Marcha;
2ª Suite: I. Bolero; II. Nana; III. Caravana; IV. Leyenda; V. Cancioncilla.

Formato/Nº de Páginas: 1ª suite: 12 A4dc; 2ª suite: 12 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Odalisca

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Tres movimientos españoles**Año/lugar:** 1981**Tiempos:** I. Pasodoble; II. Habanera; III. Jota.**Formato/Nº de Páginas:** Piano 1: 4 A4dc; Piano 2: 4 A4dc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** existe versión para piano solo.**6.2. Órgano.****Christus vincit****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4dc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:** x**Comentarios:** Aparece como armonizado por MAA. Está en el reverso de una particella de música de cine.**Hoja de album****Año/lugar:** *Madrid, 31-8-1988.***Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:****Pieza en forma de fox****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:** **SGAE:** **AFMAA:****Comentarios:**

Sombras de ayer

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: 2 copias manuscritas. En el reverso, una pieza inacabada y sin nombre. Existe una serie televisiva del mismo nombre (Ricardo Blasco, 1979).

Tonaeta valenciana sobre l'ú i el dos

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Viejos cacharros

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios: Al reverso de *particellas* de cine.

6.3. Guitarra.

A una de rubio cabello

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Amorios

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:**Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:** También existe versión para piano, y versión para piano a cuatro manos. De la película *El buen amor* (Fco. Regueiro, 1963).**Atardecer****Año/lugar:** 14-IV-1976**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios:**Cancioncilla****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Existe igualmente versión para canto y piano (Manuscrito en el AFMAA).**Cinco piezas para guitarra****Año/lugar:** 1955**Tiempos:** I. Sevillanas; II. Copla; III. Quejas; IV. Requebros; V. Los muleros**Formato/Nº de Páginas:** 5 A4dc**Tena:**

x

SGAE:**AFMAA:****Comentarios:** Dedicada A.S.A.R. Don José Eugenio de Baviera y Borbón, respetuosamente. Compuesta en 1955, existen dos ediciones: UME, 1956, y UME, 1995. De la película *La gata* (M. Aleixandre y R. Torrecilla, 1955).**Cuatro cantares para guitarra****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 5 A4dc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios:

Dos piezas breves para guitarra Año/lugar:

Tiempos: I. Villancico antiguo; II. Villancico por seguidilla.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

Dos piezas para guitarra Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

El bon caçador Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios:

El buen amor Año/lugar: 1963

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: x

SGAE: x

AFMAA: x

Comentarios: Existen tres copias manuscritas en AFMAA, (una es un borrador a lápiz). De la película homónima (Fco. Regueiro, 1963). Es un Homenaje a Tárrega.

El compte Arnau Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

x

Comentarios:

El noi de la mare

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: El catálogo elaborado por Acker y Suárez-Pajares sitúa la pieza en *Feliz Navidad* y en el *Cançoner popular catalán*.**Elegía a Platero**

Tiempos:

Año/lugar: 1966

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: De la película *Platero y yo*, de Alfredo Castellón (1966).**Habanera antigua**

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Hasta el pentagrama es autógrafo.

L´hereu Riera

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Existe versión para dos guitarras.

La barraca

Tiempos:

Año/lugar: Madrid, 20-III-76

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: A Vicente Blasco Ibáñez.

La guitarra española. Cuatro piezas para piano Año/lugar: 1978
Tiempos: I. Preludio. La rueda del alfarero; II. Nana; III. San Saturio; IV. Villanesca por seguidillas.

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: En el catálogo SGAE aparecen dos piezas más que en el manuscrito original: *Atardecer* y *Levantina*.

La muxaranga

Año/lugar: 20-II-77

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

La raimondeta

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Montanyes regalades

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Nana

Año/lugar: Madrid, 8-XII-1976

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios:

Nana popular valenciana **Año/lugar:** 1976
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

Preludio **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Está tachada. Al reverso aparece el papel de violonchelos y contrabajos de *Bailén* (de *Diego de Acevedo*).

Preludios de Benicasim **Año/lugar:**
Tiempos: I. Voramar; II. Crepúsculo; III. Desierto de las palmas; IV. Fiestas.

Formato/Nº de Páginas: 10 A4uc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: En AFMAA se conserva fotocopia. *Lema:* *Guitarra*.

¿Recordais lo felices que eramos? **Año/lugar:** 1984
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** **AFMAA:**
Comentarios:

Retablillo de Navidad **Año/lugar:** 1973

Tiempos: I. Villancico; II. Pastoral.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: *Obra dedicada a mi buen amigo y buen guitarrista Fernando Sanz.*

San Saturio

Año/lugar: 1978

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Homenaje a Antonio Machado. Incluido en *La guitarra española. Cuatro piezas para guitarra.*

Tuvo Antonio

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Viajeros al tren

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

Viejos aires de la vieja España

Año/lugar:

Tiempos: I. Seguidilla (Castilla); II. Guajira; III. Habanera; IV. Jota; V. Bolero; VI. Nana valenciana; VII. Zortzico.

Formato/Nº de Páginas: 10 A4dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Versión de la obra para banda del mismo nombre. Se conservan

igualmente en AFMAA los borradores, si bien en ellos aparece un *Zapateado* y *Aire de villancico* que no aparecen en la versión definitiva.

Villancico**Año/lugar:** 1995**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 1 A4uc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: Original al reverso de una particella de cine. *Para UNICEF.***Villancico****Año/lugar:** 1975**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios: *Para UNICEF.***Villancico por seguiriya****Año/lugar:****Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:****Zarabanda****Año/lugar:** 26-I-1977**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 2 A4uc**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios:**6.4. Otros.**

Adiós con el corazón

Acordeón.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: También encontramos esa pieza en *Canciones de guerra y paz* (1971), para banda.

Aire de vals

Saxofón.

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Extraída de *Biba la banda* (R. Palacios, 1987). Dedicada para Susi, primer intérprete de esta melodía.

Alborada valenciana

Arpa

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3uc

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios: Borradores en el AFMAA. Pieza incompleta.

Berceuse

Arpa

Tiempos:

Año/lugar:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4uc

Tena:

SGAE:

AFMAA: x

Comentarios:

Ejercicio para violoncello

Violonchelo

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:** A4uc hor**Tena:****SGAE:****AFMAA:**

x

Comentarios:**Las cuatro verdades**

Organillo

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:**

x

SGAE:**AFMAA:**

x

Comentarios: En el manuscrito conservado en el AFMAA se le llama *Tanguillo del organillo*. De la película homónima de L. García Berlanga (1963).**Poutpurri vasco**

Acordeón

Tiempos:**Año/lugar:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:****Tanguillo del organillo****Tiempos:****Año/lugar:** 1967**Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:** x**AFMAA:**

x

Comentarios: De la película *Las cuatro verdades*, codirigida, entre otros, por Luis García Berlanga (1963).**Treinta toques de instrucción**

Cornetín

Tiempos:**Año/lugar:** 1975

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

7. Música aplicada.

7.1. Cine.

A hierro muere

Año/lugar: 1962

Director: M. Mur Ortí

Tiempos: Bloques 11; 18; 19; 23; 29.

Formato/Nº de Páginas: 28 A4 u.c.

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Partitura original del compositor (sin *particellas*) para fl, ob, cl.1, cl.2, fg., tpa. 1, tpa. 2, tpa. 3, tpta. 1, tpta 2, timb., viol 1, viol. 2, vlas., chelos, y cb.

Atraco de ida y vuelta

Año/lugar: 1969

Director: R. Fiz

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Aventura en el viejo Palacio

Año/lugar: 1967

Director: M. Torres Larodé

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Película infantil, según el catálogo de Tena.

Aventura en las islas Cies**Año/lugar:** 1966

Director: L. M. Delgado

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:****SGAE:****AFMAA:****Comentarios:****Biba la banda****Año/lugar:** 1987

Director: R. Palacios

Tiempos: Título inicial y final; ** Aire de vals; ***Marcha;**Formato/Nº de Páginas:***Título inicial: 20 A3uc; Títulos finales: 20 A3uc**Tena:****SGAE:**

x

AFMAA:

x

Comentarios: Pasodoble. En el AFMAA se conserva partitura, guión y *particellas* (al reverso hay múltiples *particellas* de *Militar* y *Sandunguero* tachadas. Igualmente Proviene de la película del mismo nombre. *Para banda. Instrumentación: Bombo, platos, caja, trombón 1º, 2º, 3º, bombardino, tuba, trompeta 1ª, 2ª, trompa, fiscorno, saxo alto, saxo tenor, fagot, cl. 1º, 2º, 3º, flauta, requinto. Los manuscritos no son originales del compositor; ***Para Susi primer intérprete de esta melodía*. *** En el AFMAA se conservan los Materiales para banda: solo viento madera. En el reverso aparecen *particellas* de *Militar* y *Sandunguero*.

Rumbo a Belén**Año/lugar:** 1970

Director: José Ochoa

Tiempos: Bloques 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 24 bis, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45.**Formato/Nº de Páginas:** 34 A4dc**Tena:**

x

SGAE:**AFMAA:**

x

Comentarios: En las partituras del compositor archivadas en el AFMAA aparece como *Camino a Belén*. Se conserva en el mismo el manuscrito de la partitura original. La instrumentación varía entre orquesta y sextetos de jazz según los bloques: fta., cl., fg., tpa. 1,2, tptas., vib., guit., c.bajo., bat.

Circo**Año/lugar:****Tiempos:**

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

AFMAA:

Comentarios: Fox. No se ha localizado si es el título de la película o a cual pertenece.

Concierto en el Prado

Año/lugar: 1959

Director: V. Lluch

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena:

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios:

Cruzada en la mar

Año/lugar: 1968

Director: Isidro Ferri

Tiempos: Bloques 1, 8, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 22 A, 22 B, 22 F, 22 G, 23, 25 B, 29, 32 34, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 49.

Formato/Nº de Páginas: 41 A4dc

Tena:

x

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Manuscrito de la partitura original, para fta., ob., req., cl. pral. 1, 2, 3, cl. b., altos, tenor, bart. fg., tpas., tpta., trombón 1, 2, 3, fis., bomb, baj., timb., y perc.

Educando a un idiota

Año/lugar: 1967

Director: R. Torrado

Tiempos: Bloques: Título; 1; 1 A; 2; Algo muy bueno (vib., tenor, tpta., guit., cb. Bat.); 3; 4; 5 A (está al reverso de una partitura de *Llegar a más*), 6, 8, 14, 15, 22, 23, 24, 25.

Formato/Nº de Páginas: 21 A4 d.c.

Tena:

x

SGAE:

x

AFMAA:

x

Comentarios: Se conserva en el AFMAA el manuscrito partitura original para fta., ob., cl., fg., tpta., guit., bat., vlín 1., vlín 2., vlas., chelos, ycb. Hay una página llamada *Silencio* (Bloque 2, 11, 13,15).

El buen amor**Año/lugar:** 1963

Director: Fco. Regueiro

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:** El tema *El buen amor* (Homenaje a Tárrega), aparece frecuentemente como pieza independiente.**El cochecito****Año/lugar:** 1961

Director: M. Ferreri

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:****El elegido****Año/lugar:** 1985

Director: F. Gómez Huerta

Tiempos: *Bl títulos, 2, 3, 4, 7, final; ** Bl títulos (guit, tenor, bajo, fl), 1(bajo, guit, fl, tenor), 2 (fl, bajo, tenor, guit), 3 (fl, bajo, guit, tenor), 4 (fl, bajo, guit, tenor), 5 (tenor, guit, fl, bajo), 7 (sax tenor, bajo, guit, fl), 8 (fl, sax. tenor, guit, bajo), 23C (chelo), 25D (chelo), 25E (cello), final (fl, tenor, bajo, guit).**Formato/Nº de Páginas:*** 10 A4 doble cara; **28 A3uc;**Tena:** **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** *Partitura original del compositor para flauta, saxo tenor, y 2 guitarras; ***Particellas* NO MAA (con anotaciones del autor), para distintos bloques.**El Inquilino****Año/lugar:** 1958

Director: J.A.Nieves Conde

Tiempos: Bl 1 (títulos- mazurca)**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** Manuscrito orquestal: fl, 2 cl, fagot, 2 sax altos, sax tenor, 2 trompeta, trombón, timbales, batería, piano, violines 1º, 2º, cellos, cb.

El tesoro de la Isla

Año/lugar: 1967

Director: L. M^a Delgado

Tiempos: *Cadencias del Caribe; **Títulos y final, bl 4, 5 (twist), 8. En el AFMAA igualmente encontramos el manuscrito partitura original para los bloques 2, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

Formato/Nº de Páginas: *3 A4 doble cara; ** 8 A4dc; ***45 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: La pieza *Cadencias del Caribe*, que se interpreta como pieza independiente, pertenece a esta película. Está instrumentada para saxo alto 1º, 3º, saxo tenor, trompeta 1º, 2º, trombón, guión en do, batería, piano y contrabajo; **Partitura original del compositor para fta/ftín., clarinete/tenor, sax. barítono, trompeta 1º, vibráfono/xilófono, guitarra, cb. y percusión. (**). Instrumentación: Fta.; sax. tenor, sax. bar., tpta., xil., guit., cb., y perc.

El verdugo

Año/lugar: 1964

Director: L. García Berlanga

Tiempos: *Rumba; **Fox; ***El obciso Narciso (porro colombiano); ****Toma caña (Rumba sobre tema de Paul Carter)

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: *Guión (Manuscrito del compositor) para: saxo alt. 1º, 3º, sax. Tenor 2º, trompeta 1ª y 2ª, trombón, guión en Do, batería, piano y contrabajo. Autógrafo no del compositor. Saxo alto 1º, 2º, cb, saxo tenor, trompeta 1ª, 2ª, trombón, cb., saxo alto 1º, 2º.; ** Partitura original (manuscrito del compositor) para: saxo alto 1º; 3º, saxo tenor 2º, trompeta 1ª, 2ª, trombón, batería, guión acordeón, piano-conductor, contrabajo. Partes de: Saxo alto 1º; saxo tenor 2º, trompeta 1ª, 2ª, trombón, contrabajo.; *** Partitura original (MAA): Flauta, saxo tenor, fagot, trompeta 1ª, vibráfono, guitarra, batería, contrabajo.

Huida en la frontera

Año/lugar: 1967

Director: M. Torres Larodé

Tiempos: Bloques: Título;1; 2; 3; 5; 6; 6 bis; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25.

Formato/Nº de Páginas: 14 A4 d.c.

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Película infantil, según el catálogo de Tena. Se conserva en el AFMAA, el manuscrito partitura original para fta., cl., tpta., guit., chelos. Hay una

página llamada *Silencio* (Bloque *Calles Noche*, para saxo 1, 2, tenor; trompeta si b, vibráfono, batería, guit. y contrabajo (1 A4 dc).

Júrame

Año/lugar: 1961

Director: J. Ochoa

Tiempos: BI 6^a**, 6B**, 6C**, 6D*, 10***, 17*, 15**, 20**, 22**, 28*, 32**, 35**.

Formato/Nº de Páginas: *: 14 A4 doble cara; **: 14 A4 doble cara; ***: 6 A4 DC;

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Partitura original MAA para orquesta* (fl 1º, cl 1, sax alt, sax tenor, fg, trompeta 1º, 2º, timbales, batería, piano, violines 1º, 2º, 3º, cb).

Orquesta B** (flauta, cl, fg, tpa, tpta, arpa, violín 1º, 2º, viola, cellos, cb).

Voz y piano***

La alternativa

Año/lugar: 1962

Director: J. M^a Núñez

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

La ciudad perdida

Año/lugar: 1955

Directores: M. Aleixandre y R. Torrecilla

Tiempos: Se conserva el manuscrito partitura original para bloque 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15 (fox lento), 17, 22, 23, 24, 26.

Formato/Nº de Páginas: 4 A4dc; ** 46 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: De la BSO se han extraído *Cinco piezas para guitarra* y los pasodobles *Capotes* y *capotazos* y *Torero* y *trianero*, para banda. (**).

Instrumentación: fta., ob., cl. 1, 2, fg., 1, 2, tpa. 1, 2; piano, arpa, vlín. 1, vlín. 2, vlas., cellos, y cb.

La escalada

Año/lugar: 1965

Director: M. Torres Larodé

Tiempos: Se conserva en el AFMAA el manuscrito partitura original para bloque 1, 2, 4, 5, 15, 23, 24, 27, 29, 30, 35.

Formato/Nº de Páginas: 29 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Instrumentación: fta.; cl. Bajo, tpta., vib., guit., y bat.

La escalera de la muerte

Año/lugar:

Director:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:**

Comentarios:

La espera

Año/lugar: 1956

Director: V. Lluch

Tiempos: * BI 3, 9 (pasodoble), 16 (slow), 16bis (twist), 27 (fox); **Carita de Nardo (bolero); ***El adiós (Canción española); ****Fox lento. Se conserva igualmente en el AFMAA el manuscrito de la partitura original para el orquestal Bloque 28.

Formato/Nº de Páginas: *7 A4dc; **7 A4dc; ***12 A4dc; ****7 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: * Partitura original MAA para saxo alto, tenor, trompeta 1º, piano y acordeón, contrabajo; **=*; *** Partitura original MAA para orquesta (fl. 1º, 2º, oboe, cl. 1, cl. 2, fg., tpa. 1º, 2º, trompeta 1º, timbales, arpa, violines 1º, 2º, violas, cellos, cb); **** *Particellas* NO MAA para: sax tenor, alto, trompeta, y cb.

La gata

Año/lugar: 1955

Director: M. Aleixandre y R. Torrecilla

Tiempos: BI 1 (Títulos)*; Torero y trianero (Pasodoble)**; BI 24***;

Formato/Nº de Páginas: *10 a doble cara; **29 páginas (materiales incompletos); ***2 A4 una cara;

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: * Partitura original MAA para orquesta sinfónica (Fl 1º, 2º, oboe 1º, 2º, cl 1, cl 2, 2 fg, tpa 1º, 2º, trompeta 1º, 2º, tuba, 3 timbales, percusión, arpa,

violines 1º, 2º, violas, cellos, cb. MAA especifica 47 músicos, con la instrumentación en la portada) y guitarra. Firmado por el autor y fechado en 18-12-55); ** Copia NO original de MAA (copistería REYZABAL). Faltan la primera cara de todas las páginas salvo la primera (que es de flauta); ***Manuscrito original para dos guitarras

La vaquilla

Año/lugar: 1985

Director: L. García Berlanga

Tiempos: *Tres piezas para charanga: Suspiros austrohúngaros; **Pasodoble; *** Suspiros austrohúngaros; ****Marcha lenta

Formato/Nº de Páginas: *1 A3 (doble cara); **2 A4 doble cara + 28 a una cara; ***1 A3dc;

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Básicamente se interpretan el pasodoble homónimo (para banda popular), la *Marcha de Sos del rey católico* (igualmente para banda popular), y los *Suspiros austrohúngaros*, pieza de la que existen dos versiones: para conjunto instrumental y piano. * Manuscrito de la partitura original MAA, para: Flauta, clarinete 1º, 2º, alto, tenor, trompeta, trombón, bombardino, bajo, caja, platos, bombo. Se conservan igualmente, aunque en copia manuscrita no realizada por el compositor, las *particellas* de este vals (Suspiros austrohúngaros): 11 páginas A3 a una cara; ** Guión en Do original MAA para banda. Fechado en 26-11-88. *Particellas:* cuartillas para banda. *** Para piano; **** Manuscrito partitura original MAA, para: flauta, clarinete 1º, 2º, saxo alto, saxo tenor, trompeta, trombón, bombardino, bajo, caja, platos, bombo.

Las cuatro verdades

Año/lugar: 1963

Director: L. García Berlanga

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A3dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Película que auna la labor de cuatro directores en un solo film: García Berlanga, René Clair, Alessandro Blasetti y Hervé Bromberger. Miguel Asíns Arbó compuso la banda sonora de la parte de Berlanga, en la que destaca el *Tanguillo del organillo*.

Las gallinas de Cervantes

Año/lugar: 1987

Director: A. Castellón

Tiempos: BL 1, 2, 3, 4, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 24, 25, 29, 30, 31.

Formato/Nº de Páginas: 7 (A3) + 111 A4 (*particellas*).

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Banda Sonora Original premiada en el Certamen de Música Cinematográfica de Berlín (1988). El *Retablillo de Navidad* (para guitarra) está extraído de la citada banda sonora. Existen bloques para conjunto instrumental: flauta, oboe, trompa, fagot, guitarra, pandereta, xilófono.

Lio en el Laboratorio

Año/lugar: 1967

Director: R. Torrado

Tiempos: *BI 1-22, 2, 3, 4, 5, 7, 8-28 (Fox), 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 32, 33, 35, 38; **BI 8, 18, 39.

Formato/Nº de Páginas: *4 A4 d.c.; ***8 A4 d.c.

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Película infantil, según el catálogo de Tena. El tema que más se ha popularizado es el fox (*). Instrumentado para clarinete, trompeta, fagot, guitarra, guitarra bajo, batería (**). También se ha encontrado el manuscrito de la partitura original de los bloques 8, 18 y 39 (***).

Llegar a más

Año/lugar: 1963

Director: J. Fernández Santos

Tiempos: Fox-lento. En el AFMAA encontramos el manuscrito partitura original para los bloques 1, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 30, 31.

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: El tema que más se ha popularizado es el fox-lento. Instrumentación: fta., ob., cl., fg., tpta., arpa, vlín. 1, vlín. 2, Vlas., cellos, y cb.

Los chicos

Año/lugar: 1960

Director: M. Ferreri

Tiempos: * BL Títulos, 2, 3, 4, 5^a, 5B, 6, 7B, 9, 10, 13, 14, 16, 21, 26, 29, 30, 31, 32; **Schottis.

Formato/Nº de Páginas: *31 A4dc; **2 A4uc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** X

Comentarios: * Guión MAA: oboe, cl, trompeta, fagot, arpa, violines 1º, 2º, violas, cellos, contrabajos; ** Manuscrito original del compositor para piano.

Los corsarios del Caribe

Año/lugar: 1961

Director: E. Martín

Tiempos: Bl 1 bis, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 7bis, 9, 12, 18 bis, 20, 21, 26, 29A, 32, 33, 35, 36, 36A, 38, 40.

Formato/Nº de Páginas: 64 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** X

Comentarios: Algunas copias de las partituras aparecen como *Los bucaneros del Caribe*. Partitura del compositor para orquesta sinfónica (fl. 1º, 2º, oboe, cl. 1, cl. 2, fg., tpa. 1º, 2º, 3º, trompeta 1º, 2º, trombón, tuba, timbales, percusión, arpa, violines 1º, 2º, violas, cellos, y cb.).

Los peces rojos

Año/lugar: 1955

Director: J.A.Nieves Conde

Tiempos: *Bl 1 (títulos), 12, 15, 20, 21; **Baiao; *** *Las banderilleras del amor* (pasodoble); **** *Soy de Madrid* (Chotis); *****Bloque 2

Formato/Nº de Páginas: *16 A4 doble cara; **6 A4dc; ***14 A4 doble cara; ****8 A4dc; ***** 2 A4dc

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: * Partitura original MAA para orquesta sinfónica (fl. 1º, 2º, oboe 1º, 2º, cl 1º, 2º, fg 1º, 2º, tpa 1º, 2º, 3º, trompeta 1º, 2º, tuba, 3 timbales, percusión, arpa, violines 1º, 2º, violas, cellos, cb. MAA especifica 47 músicos, con la instrumentación en la portada); ** Partitura original MAA para orquesta: fl., oboe, cl., fagot, 2 sax. altos, sax. tenor, 2 trompeta, trombón, timbales, batería, piano, violines 1º, 2º, cellos, y cb.; *** Partitura original MAA para orquesta : (fl. 1º, oboe 1º,2º, cl. 1, fg , sax. alto 1º, 2º, tenor, 1º,trompeta 1º, trombón, 3 timbales, batería, piano, violines 1º, 2º, violas, cellos, y cb.; **** Partitura original MAA para orquesta: fl., oboe, cl., fagot, 2 sax. altos, sax. tenor, 2 trompeta, trombón, timbales, batería, piano, violines 1º, 2º, cellos, y cb. Se conserva igualmente en el AFMAA el manuscrito partitura original para bloque 2. fta.1, 2, ob. 1, 2, cl.1, 2, fg.1,2, tpa. 1, 2, 3, tpta.1, 2, trombón, tuba, timb., perc., arpa, vlín. 1, vlín. 2, vias., cellos, y cb.

Morir en España

Año/lugar: 1965

Director: I. Ferri

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Nada menos que un arkangel

Año/lugar: 1958

Director: M. Aleixandre y R. Torrecilla

Tiempos: En el AFMAA encontramos el manuscrito de la partitura original para los bloques 2, 3, 4, 5, 7, 11, 11 A, 21.

Formato/Nº de Páginas: 42 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Instrumentación: fta., ob., cl. 1º y 2º, fg., tpa. 1º y 2º, tpta., tbón., timbales, cencerro, arpa, vlín. 1º, vlín. 2º, vlas., cellos, y cb.

Plácido

Año/lugar: 1961

Director: L. García Berlanga

Tiempos: Títulos, Foxtrot, BI 2.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: *Particellas* originales MAA: sax tenor, clarinete y flauta. Existe edición del fox-trot.

Platero y yo

Año/lugar: 1964

Director: A. Castellón

Tiempos: *BI 1 (títulos)3, 5 bis, 7, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 27, 28.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: *Partitura original Miguel Asíns Arbó para flauta, ob/corno inglés, clarinete, guitarra, violines, violoncello; De esta película suele interpretarse como pieza independiente la *Elegía a Platero*, para guitarra. La película fue propuesta a Joaquín Rodrigo, según su propio testimonio (IGLESIAS, A.: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid, Alpuerto, 1999, p. 45), aunque finalmente la realizaría Asíns Arbó.

Quince bajo la lona**Año/lugar:** 1959

Director: A. Navarro

Tiempos: *Cha-cha-cha; ** BI 2, 3, 3bis, 5, 6, 14, 17, 20, 21, 21 bis.**Formato/Nº de Páginas:** *4 A3uc; **17 A4dc;**Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:** X**Comentarios:** **Particellas* para conjunto instrumental no copiadas por el compositor, para: sax. Alto, sax.tenor, trompeta, cb.; **Manuscrito orquestal: fl, 2 cl, fagot, trompa, 2 trompetas, trombón, timbales, batería, arpa, violines 1º, 2º, cellos, cb.**Rebeldía****Año/lugar:** 1954

Director: J. A. Nieves Conde

Tiempos: Vals y Allegretto mosso.**Formato/Nº de Páginas:** 2 A4dc horizontales; ** 23 A4dc**Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:** x**Comentarios:** De la película del mismo nombre. El tema aparece en las copias del AFMAA como obra independiente. Igualmente se conserva el manuscrito de la partitura original (**) para bloque Vals y *Allto. mosso* (incompleto), para fta.1, 2, ob., cl.1, 2, fg.1, 2, tpa. 1, 2, 3, 4, tpta.1, 2, timb., platos y triángulo, arpa, vlín 1, vlín 2, vlas., chelos, y cb.**Rumbo a Belén****Año/lugar:** 1970

Director: J. Ochoa

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:****Comentarios:****Setenta veces siete****Año/lugar:** 1970

Director: F. Acaso

Tiempos: En el AFMAA se encuentra el manuscrito partitura original para bloque Títulos, 1 B, Bloque canción; 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 23, 26, 27, 28, 33.**Formato/Nº de Páginas:** 29 A4dc**Tena:** x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: La instrumentación varía entre orquesta y sextetos de jazz según los bloques.

Terca vida

Director: Ricardo Palacios

Tiempos:

Año/lugar: 2000

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: La película utiliza la música de *Los Madriles*.

Todos somos necesarios

Director: J.A.Nieves Conde

Tiempos:

Año/lugar: 1956

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios:

Un atraco de ida y vuelta

Director: R. Fiz

Tiempos:

Año/lugar: 1969

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x SGAE: AFMAA:

Comentarios:

Un hecho violento

Director: J. M^a Forqué

Tiempos: Bl 1 (rock), 4, 5 (*). Se conserva en el AFMAA el manuscrito partitura original para bloque 2 bis, bloque carta 1^a; bloque 1^o sin número; 2^o bloque sin número; 3, 3 A, 4 A, 7, 9, 11, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 (**).

Año/lugar: 1954

Formato/Nº de Páginas: *4 A4dc; ** 7 A4dc

Tena: x SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Partitura original de MAA, para: alto 1, 2, tenor, clarinete bajo, trompeta 1º, 2º, trombón 1º, 2º, batería, guitarra, piano, contrabajo. *Particellas* no autógrafas de MAA para alto 1, 2, tenor, trompeta 1º, 2º, trombón 1º, 2º, batería, guitarra, contrabajo. (**) Fta., cl. 1, 2, fg., tpa. 1,2, tpta.1, timb., arpa, vlín. 1, vlín. 2, vlas., chelos, y cb.

Un paso al frente

Año/lugar: 1960

Director: R. Torrado

Tiempos: *Marcha; **Swing; *** Cha-cha-cha (BI 2);

Formato/Nº de Páginas: *2 A4dc + 6 A3dc + 2 A5 hor; **2 A4dc; *** 1 A4dc

Tena: x **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: * Banda: Guión en Do a cuatro voces, partitura y guión en tres pautas. Dedicada a Paco Torres Navarro (Director de la Música de la Guardia Civil);** Manuscrito partitura original para violín, guitarra, clarinete, batería y piano; *** Manuscrito partitura original para altos, tenor, trompeta, violín, guitarra, batería y piano.

Una tal Dulcinea

Año/lugar: 1963

Director: Ramón Torrado

Tiempos: BI 1, (títulos), 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 18, 18ª, 18bis, 22, 24, 25, 33.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Partitura original MAA para orquesta (Flauta 1º, oboe, clarinete 1º, fagot, trompa 1º, trompeta 1º, percusión, arpa, violines 1º, 2º, violas, cellos, cb).

7.2. Obras para televisión.

Crónica de siete días

Año/lugar:

Director:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Dalí

Año/lugar: 1980

Director: A. Rivas

Tiempos: *Partes de BL 1 (arpa), 2 (arpa, chelo), 6 (arpa, piano, chelo), 7 (violín, piano), 8 (violín, piano), 11 (violín), 12 (piano), 13 (arpa), 15 (flauta, chelo), 16 (violín, piano), 17 (piano), 20 (piano), final (arpa, chelo, violín); **2º legajo: Bl 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19ª, C, D, E, F, G, 20;

Formato/Nº de Páginas: *1 (A3) + 37 *particellas*; ** A3dc

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios:

Dibujos animados-Teatro infantil y juvenil

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios:

Diego de Acevedo

Año/lugar: 1967

Director: Ricardo Blasco

Tiempos: Se ha encontrado en el AFMAA el manuscrito de la partitura original (****) para banda u orquesta, según bloques, de:

Acevedo: Títulos A; Final y títulos B; Epígrafe; Pavana;

Acevedo I: 2, 3, 3 bis, 4, 5, 7, 9, 11;

Acevedo II: 2 A, 5, 7, 8, 10, 15,

Acevedo III: 2, 3, 4, 7, 10, 12, 13, 13B, 14,

Acevedo IV: 2, 13, 16

Acevedo V: 2, 3, 4, 8, 11

Acevedo VIII: 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Acevedo IX: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19,

Diego de Acevedo X: 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 13, 16, 18, 19, 21, 25, 26

Diego de Acevedo XI: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15

Acevedo XII: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14,

Acevedo XIII: 1, 2, 3, 8, 10, 11, 12, 13,

Formato/Nº de Páginas: *40 A4 a u.c. (21.7x32cm); **31 A4a u.c.; ***10 A4 a u.c.; ****85 A4dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Serie de 13 telefilmes. Se conservan en el archivo familiar, las *particellas* de los *Títulos* de la serie (*), en copia no manuscrita por el compositor, aunque con anotaciones manuscritas suyas, para: fl. (2), ob. (2), req., cl. pral. y 1º (2), cl. 2 y 3, cl. Bajo, fg. (2), sax. alt., sax. ten., sax. bar., tpa 1º (2); tpa. 2º (2), tpa. 3ª (2), tptas. (3), Fis. (2), tbón. 1 (2), tbón. 2º (2), tbón. 3 (2), bomb. 1º, bomb 2º, bajos; bombo y platos (2), caja, timb. Igualmente se conservan las *particellas* de los *Títulos finales* (**), para similar instrumentación (fl., ob., req., cl. pral. y 1, cl. 2 y 3, cl. B., sax. alt., sax. ten., sax. bar., tpa. 1º, tpa. 2º, tpa. 3ª, tptas. (2), fis. (2), tbón. 1º (2), tbón. 2º (2), tbón. 3 (2), bomb. 1º (2), bomb 2º, bajos, bombo y platillos (2), caj., timb.). En *particellas* sueltas la música de distintos bloques (***): flauta (Bl. 11 y 13B), Oboe (Bl.8), Vlín. 2º (Bl.8), tta. (*Final y Títulos B*).

Escuela de matrimonios

Año/lugar: 1966

Directos: R. Blasco

Tiempos: Se conserva en el AFMAA el Manuscrito partitura original para bloque 1 (*Cuñado*), 1 (*Amigo*); 1 (*Cotorras*), 1 (*Desordenado*); 1 (*Sacrificio*); 2 (*Desordenado*); 2 A (*Explicación Catalina*); 2 (*Explicación Catalina*); 2 (*Cotorras*); 2 (*Cuñado*); 3 (*Explicación Catalina*); 3 (*Cotorras*); 4 (*Explicación Catalina*); 4 (*Cotorras*); 7,8,10,11, *Efecto breve 3*, *Efecto breve 12*; *Efecto bufo A*, *Efecto grotesco A*, *Grotesco 2*; *Efecto humorístico A*; *Federico y director Ruta del Quijote*.

Formato/Nº de Páginas: 25 A4 dc

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Según Tena, serie de 13 telefilmes. Instrumentación: fta., cl., fg., tpa. 1, 2, tpta., vib., guit., c. bajo y batería.

España en guerra

Año/lugar: 1983-6

Varios directores

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Serie de treinta capítulos. La *Música para mandolina y acordeón* está extraída de dicha serie. Existe un amplio legajo de partituras posiblemente provenientes de esta serie televisiva, para pequeño conjunto (p., sax. Ten, tpta., tuba, bat.): *Ven y ven*; *¡Tápame!*; *La chica del 17*; *Señores, ¿Venga alegrías!*; *Agua que no has de beber*; *Al Uruguay*; *Balancé*; *Vino tinto con sifón*; *Colón, Colón*; *Amapola*; *La Serafina*; *Doña Tecla*; *Una mañana*; *Saeta militar*; *Mi jaca*.

España Siglo XX

Año/lugar: 1970-1971

Director: R. Blasco

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Serie de trece capítulos.

Jonás

Año/lugar: 1969

Director: R. Blasco

Tiempos: Se conserva en el AFMAA el manuscrito partitura original para bloque 1, 2, 3, 3 A, 4 A, 7, 9, 11, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Según Tena película corta. Instrumentación: fta., ob., cl. Pral., 1º, 2º, 3º, sax. alt. 1º, 2º; Sax ten. 1º, 2º, fg., tptas., y caja.

La casa de los Martínez

Año/lugar: 1967

Director: Romano Villalva

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios:

La música militar en España

Año/lugar: 1979

Director: R. Fernández de la Torre

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Serie de trece capítulos.

Memorias españolas

Año/lugar: 1983

Director: R. Blasco

Tiempos: Memorias españolas: BL Preámbulo, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 20, 23, 23B, 23C, 24B, 25 (epílogo), 25D, 25E, 28 (marcha de la dictadura), Leit motiv 4, Las gallinas, ¡Soldadino, soldadino...! (para banda)

Formato/Nº de Páginas: *50 A3 d.c.

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Existe un gran legajo de partituras sobre la serie en el AFMAA. Para flauta, guitarra, cuarteto de cuerda, piano (instrumentación según bloques). Hay numeración de bloques iguales para músicas diferentes: deben ser, o capítulos diferentes, o pruebas (aunque están muy bien acabadas). En el AFMAA se han encontrado igualmente *particellas* (*) no manuscritas por el compositor, aunque anotadas por él. Distintos bloques: problema de numeración: una misma numeración de bloque refleja diferentes músicas.

Sombras de ayer

Año/lugar: 1979

Director: R. Blasco

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Existe el manuscrito de una pieza homónima para órgano en el AFMAA.

7.3. Documentales.

Confección española 68

Año/lugar: 1980

Director: J. Ochoa

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Documental cinematográfico.

Equipos industriales

Año/lugar: 1980

Director: J. Ochoa

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Investigación cemento

Año/lugar: 1980

Director: J. Ochoa

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

María Zambrano

Año/lugar: 1991

Director: A. Castellón

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: La pieza *Envío a María Zambrano*, para piano, suele interpretarse como pieza independiente.

Un río cambia de cauce

Año/lugar: 1969

Director: R. Blasco

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Documental cinematográfico.

Un techo para la paz

Año/lugar: 1964

Director: Fco. Prosper

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: x **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Documental cinematográfico.

Vida de Francisco Franco

Año/lugar: 1960

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tema:

SGAE:

x

AFMAA:

Comentarios: Documental fonográfico. Colección discográfica de RNE.

8. Adaptaciones de otros compositores.

Amapola

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A3dc

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: Bailable. Adaptación de la película *España en guerra*. Texto de J.Mª Lacalle. Para canto, trompeta, sax tenor, piano, tuba, batería.

Aquí estamos. Himno de los Alféreces

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Obra original de J. Guardón, G. Rubio y A. Nebreda, instrumentada y adaptada por Miguel Asins Arbó. Para banda.

Cinco obras transcritas para banda

Año/lugar: 1949

Tiempos: *Il vecchio castello* (de *Cuadros de una exposición*, de M. Mussorgsky); *Pavana para una infanta difunta* (M. Ravel); *Polonesa en La Mayor* (F. Chopin); *Claro de luna* (C. Debussy); *Ensueño de amor* (F. Liszt).

Formato/Nº de Páginas: 26 A4dc horizontales

Tena: SGAE: AFMAA: x

Comentarios: El compositor no las concibe como una obra unitaria, si bien la encuaderna en un solo volumen.

Coplas de la Batalla de Arapiles

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Adaptación y revisión para voz, oboe y guitarra, de una pieza de 1808.

Dos minuettos clásicos orquestales **Año/lugar:**
Tiempos: I. Sinfonía en Mi b M -Haydn-; II. Sinfonía en sol m -Mozart-.

Formato/Nº de Páginas: 3 A4dc (papel de la SGAE)
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Adaptación para banda.

El cuarto sitio de Bilbao **Año/lugar:** 1972
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Adaptación para banda sobre la obra homónima de R. Sánchez y E. Arbós (1874).

El grito de la patria **Año/lugar:** 1972
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Adaptación para banda sobre la obra homónima de J. Gavaldá (1874).

El Lairón realista **Año/lugar:** 1972
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Revisión y adaptación para voz y conjunto instrumental, según la obra homónima anónima. Para voz, flauta, fagot, y guitarra.

El sitio de Zaragoza

Año/lugar: 1974

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 16 A3dc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Adaptación para banda de la obra de Oudrid. En el AFMAA se conserva el guión en Do. Al final de la partitura escribe:

Nota 1ª: Los pasajes subrayados se interpretarán unánimemente a defecto del instrumento que se cita;

Nota 2ª: Las partes de caja y tambor serán interpretadas por el mismo músico;

Nota 3ª: Está prevista la ausencia de flautín, clarinetes altos y bajo; saxos sopranos, fagtes y trompas 3ª y 4ª. Por otra parte pueden añadirse el saxo bajo, fagot, onovenes, trompa 3ª y 4ª, barítono, metal, clarinete bajo, chelos, bombardinos y contrabajos, unis con bajos.

Fanfarria soleriana

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Sobre el *Minue del Emperador* del Padre Soler, para flauta, dos oboes, fagot, tres trompas, trombón bajo y timbales.

Guerra al Yankee

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Según el catálogo elaborado por la SGAE, adaptación para banda de la pieza homónima de 1898; dicha pieza era de R.Rodriguez, también titulada *¡Viva España con honra!*. La partitura se conserva en el AFMAA.

Guerra de la Independencia (1808-1813). Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Arreglo de Miguel Asíns Arbó para pífanos, clarinetes y tambores, según la obra anónima homónima.

Himno de la restauración

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 1 A4uc

Tena: SGAE: x AFMAA: x

Comentarios: Revisión y adaptación para voz y conjunto instrumental (flautín, oboe, trompeta, fagot y tambor), sobre el original de 1820.

Himno de Alfonso XII

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Adaptación e instrumentación para banda de Miguel Asíns Arbó. Sobre la obra de D. Cabrera y J.A.López.

Himno Nacional Español

Año/lugar: 1971

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: AFMAA:

Comentarios: Existe versión para coro y piano, y para banda.

Himno de Tardixt

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: SGAE: x AFMAA:

Comentarios: Adaptación e instrumentación de la obra homónima de M. Galobardas de la Torre (1909).

La toma de Estella

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Adaptación para banda de la obra homónima de J. Sevillano y J.A.Suárez (1876).

La toma del Gurugú **Año/lugar:** 1972
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Adaptación para coro y banda de la obra homónima de P. Marquina y Jackson Veyán (1909).

Ländler **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 3 A4dc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Adaptación de Mozart, para dos guitarras.

Marcha real fusilera **Año/lugar:** 1972
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:
Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**
Comentarios: Adaptación para banda.

Marcha militar (Schubert) **Año/lugar:**
Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3dc
Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x
Comentarios: Adaptación para cuatro acordeones de la *Marcha militar* de Schubert.

Marcha triunfal del ejército de África Año/lugar: 1972**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: x AFMAA:**Comentarios:** Revisión y adaptación para banda, según la obra homónima de J. De Castro (1860).**Minué del Emperador**

Año/lugar:

Tiempos:**Formato/Nº de Páginas:** 3 A4dc hor**Tena:** SGAE: AFMAA: x**Comentarios:** Adaptación de la obra homónima del P. Soler para flauta, oboes, 1º, 2º, fagotes 1º, 2º, trompetas 1º, 2º, trompas 1º, 2º, 3º, trombón bajo y timbales.**Minuetto del Septimino de Beethoven** Año/lugar:**Tiempos:****Formato/Nº de Páginas:** 3 A4dc hor**Tena:** SGAE: AFMAA: x**Comentarios:** Adaptación para cuatro acordeones de la obra homónima de Beethoven.**Música de las Fuerzas Regulares de África** Año/lugar: 1971**Tiempos:** Diana/Regulares de Ceuta/Tábor.**Formato/Nº de Páginas:****Tena:** SGAE: x AFMAA:**Comentarios:** Adaptación para oboes, cornetas, tambores y percusión.**Música de Ordenanza. Manuel Espinosa** Año/lugar: 1972**Tiempos:** Marcha de las guardias Walonas; Asamblea de los Guardias Españolas; Diana; Vaqueta; Orden; Llamada; Oración; Alto; Misa; Calacuerda; Marcha de Granaderos.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Parte de la colección de 1791. Adaptada y revisada por Miguel Asíns Arbó para pífanos y tambores.

Primer tiempo de la Sinfonía en sol m, op. 40 **Año/lugar:** 29-12-78

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A4dc (Papel de la SGAE)

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Reducción de orquesta a piano.

Toques y marchas de las ordenanzas de Carlos III **Año/lugar:** 1972

Tiempos: INFANTERÍA: I. Generala; II. Asamblea; III. Bandera y tropa; IV. Marcha de Fusileros; V. Marcha de Granaderos; VI. Retreta; VII: Bando; VIII: llamada; IX. Fagina; X. Ataque o carga.

CABALLERIA: I. Diana; II. Asamblea; III. A caballo; IV. A deguello;

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios:

Vals de Chopín

Año/lugar:

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas: 2 A3dc

Tena: **SGAE:** **AFMAA:** x

Comentarios: Para cuatro acordeones.

¡Viva el ejército!

Año/lugar: 1972

Tiempos:

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:**

Comentarios: Adaptación para banda, según la pieza homónima de M. Villar (1896). Dedicada a Garellano en su marcha a Cuba.

9. Adaptaciones de otros autores sobre piezas de Miguel Asíns Arbó.

Vuit cançons populars catalanes

Año/lugar: 1976

Tiempos: I. La filadora; II. Canigó; III. La pastoreta; IV. El mariner; V. Fum, fum, fum; VI. Les ninetes i el rosinyol; VII. El cant dels ocells; VIII. Els tres tambors.

Formato/Nº de Páginas:

Tena: **SGAE:** x **AFMAA:** x

Comentarios: Transcripción para banda sinfónica de la obra homónima para orquesta de Miguel Asíns Arbó realizada por E. Garcés.

VII.2. Ediciones de obras del compositor⁸²².

- *Adeste fideles y cinco villancicos más*. (I. *Adeste fideles*; II. *María, María*; III. *Brincan y bailan*; IV. *Baja, Pascual*; V. *Campana sobre campana*; VI. *A Betlem me'n vullc anar*). Madrid, Real Musical, 1977.
- *Bajo cifrado*. Madrid, Unión Musical Española, 1984.
- *Bajo cifrado barroco*. Madrid, Real Musical, 1985.
- *Canción del agua*. Sobre poema de Juan Lacomba. Premiada en el Concurso Provincial de Canciones el Frente de Juventudes de Valencia del Cid. Valencia, Imp. Berrutti, abril de 1942.
- *Cancionero de Navidad*. Valencia, Piles/Delegación Provincial del Frente de Juventudes (Departamento de Música), 1943.
- *Cançonetes del agre dols*. 14 canciones epigramáticas y *Arrós i tartana*. Textos de Bernat i Baldoví, Salvador Estellés, Constantí Llombart y Sanmartín y Aguirre. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1998.
- *Can-can-can*. (Editado junto al Festival carnavalesco de Paul Carter) Madrid, Ediciones Musicales Joya, 1962.
- *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Valencia, José Huguet, 1987.
- *101 Ejercicios de repentización y el transporta al piano*. Madrid, Real Musical, 1980.
- *Cinco piezas para guitarra sobre temas de la película "La gata"*. (*Sevillanas, Copla, Quejas, Requeiebros, Los muleros*). Madrid, Unión Musical Española, 1956.

⁸²² Se incluyen obras musicales y pedagógicas.

- ***Cuatro melodías populares castellanas para piano.*** (I. *Festiva*; II. *Amorosa*; III. *Campesina*; IV. *Seguidillas*). Madrid, Unión Musical Española, 1957.
- ***Charles en mi b.*** (Charlestón de la película *Un paso al frente*); (editado junto al vals jota *Dale de Betún* de A. Planás). Madrid, Unión Musical Española, 1961.
- ***Diez motivos del romancero español.*** (para piano). Valencia, Piles.
- ***Dos canciones vascas (Lua lua; Basatxoritxu).*** (Obras presentadas a los concursos de composición en los Certámenes de Masas Corales de Tolosa. Años 1975-1976). Tolosa, Centro de Iniciativas Turísticas, 1986.
- ***El acompañamiento de la melodía y su repentización al piano*** (en colaboración). Madrid, Real Musical, 1988.
- ***El cohecito.*** (Fox-trot de la película del mismo título); (editado junto a *Nuestro baile*, de la película *Un paso al frente* J. Rosas). Madrid, Unión Musical Española, 1961.
- ***El cohecito: Fox de la película del mismo título Premio de la Crítica Internacional de Venecia.*** Para piano. Madrid, Unión Musical Española, 1961.
- ***Flamenco.*** (Para piano). Madrid, Unión Musical Española, 19
- ***Himno Oficial a San Vicente Ferrer.*** Para canto y piano. Valencia, Junta del V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer,
- ***Noche de paz y cinco villancicos más.*** (I. *Noche de paz*; II. *San José al niño Jesús*; III. *La virgen va caminando*; IV. *El cant dels ocells*; V. *Pero mira cómo beben*; VI. *Ya viene la vieja*). Madrid, Real Musical, 1977.
- ***Noche de paz.*** Madrid, Real Musical, 1981.

- **Nuestro baile.** (Swing de la película *Un paso al frente*); (editado junto al foxtrot de *Plácido*). Madrid, Unión Musical Española, 1961.
- **O gueiteiro.** En *Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*. Orense, Diputación Provincial de Orense, 1982.
- **Plácido** Fox-trot de la película del mismo título (editado junto al *Twist de las olas* de J. Rosas). Madrid, Unión Musical Española, 1963.
- **Piano fácil.** Madrid, Unión Musical Española, 1978.
- **Scherzo sobre dos canciones mixtas.** (Obras presentadas a los concursos de composición en los Certámenes de Masas Corales de Tolosa. Año 1979). Tolosa, Centro de Iniciativas Turísticas, 1988.
- **Siete canciones antiguas españolas.** (A dos voces iguales). Madrid, Real Musical, 1978.
- **Suite 1936.** (Para banda sinfónica). Valencia, Piles, Editorial de Música, S.A., 2006.
- **Suite española.** (Para orquesta sinfónica. Revisión, notas, edición y copia a cargo de José Miguel Sanz García). Valencia, Piles, Editorial de Música, S.A., 2006.
- **Teoría y práctica del bajo cifrado.** Madrid, Real Musical, 1985.
- **Tres danzas españolas.** (*Castellana; Valenciana; Aragonesa*). Madrid, Unión Musical Española, 1952.
- **Un paso al frente.** (Marcha de la película del mismo título). Editado junto a *Sin ti me muero*, beguin de la película *El maldito embrollo*, con música de C. Rustichelli. Madrid, Unión Musical Española, 1961.

VII.3. Grabaciones de obras del compositor.

- *12 Cançonetes valencianes.*
 - LP. (Solo hay diez grabadas). M^a Ángeles Peters Redón (Sop.); R. Cabedo Pérez. L´Anec A-002
- *1936.*
 - CD. CIBM⁸²³9710. (1997). Asociación Musical Moteña de Mota del Cuervo. J. Charco Izquierdo (Dir).
 - CD. CIBM 9707.(1997). Associació Musical El Verger. E. Arnau Moreno (Dir).
 - CD. CIBM 9707. (1997). Ateneu Musical i Cultural d´Albalat de la Ribera. J. Escandell i Vila (Dir).
 - CD. CIBM 9706. (1997). Lugegaarden Musikkorps de Bergen. J.J.Jacobsen (Dir).
 - CD. CIBM 9708.(1997). Sociedad Musical “La esperanza” de Sant Vicent del Raspeig. F.Amat García (Dir).
 - CD. CIBM 9709.(1997). Sociedad Musical “La Paz” de Siete Aguas. I. Coll Ballesteros (Dir).
 - CD. CIBM 9709. (1997). Sociedad Musical Harmonie de Digoïn. J. Balaguer (Dir).
 - CD. CIBM 9706. (1997). Unión Musical Valladares-Vigo. J.Iglesias Ramilo (Dir).
 - CD: *Actuaciones con motivo del Certamen Internacional de Bandas de Música “Ciudad de Valencia” 1997.* Centre

⁸²³ CIBM: con estas siglas se indican grabaciones recogidas en el marco del Certamen Internacional de Bandas de Música, ubicadas en la Fonoteca Municipal de Valencia, indicando junto a las siglas el nº de registro en dicha fonoteca.

Artístico Cultural “Verge de la Pau” de Agost; M. Castelló Rizo (Dir). Pertegas bip V-2455-1988.

- CD: *Fantasía Española*. Banda Sinfónica UnióMusical de Lliria. José M. Micó Castellano. Valencia, Piles Grabaciones, 2006. D.L.: V-1367-2006.
- ***A la lluna de Valencia.***
 - LP. Centro Instructivo Musical La Armónica de Buñol, dir. R. Fores Asensi. Harmony HA-5004.
 - CD. Banda Municipal de Valencia. P. Sánchez Torrella (Dir) EGT V-2374-1999.
 - CD. *Plaza Mayor* (2000). *Nana*. La Artística Manisense. Alexis Calvo (Dir.). RTVE-Música. D.L.: M-11290-2000.
- ***Aire i donaire.***
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música del Colegio de Guardias Jóvenes “Duque de Ahumada”, de la Guardia Civil. Coral “Manuel de Falla” Capitán Fco. Torres Navarro (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Primera Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9371.
- ***Albertianas.***
 - CD. *Principio y fin* (2001). P.Llorens (sop.); J.A.López (Barítono); F.Taberner (Piano). E.G.Tabalet V-1010-2001.
- ***Anem.***
 - CD. CIBM 8611 (1986). Banda del Real Conservatorio de Bruselas. J. Sagers (Dir).

- CD. Banda del Real Conservatorio de Bruselas. J. Sagers (Dir). Xirevella Records XLB-009.
- CD. CIBM 8613. (1986). Centre Instructiu de Godella. V. Gómez Pons (Dir).
- CD. CIBM 8613. (1986). Centre Instructiu Musical de Benimaclet. F. Carreño Garrido (Dir).
- CD. CIBM 8610. (1986) . Centro Musical Paternense de Paterna. M. Llopis Bernat (Dir).
- CD. CIBM 8609. (1986). Sociedad Musical “La Armónica” de San Antonio de Requena. J. Perelló Fuster (Dir).
- CD. CIBM 8612. (1986). Societat Artístic Musical “El Valle” de Carcer. A. Mateu Nadal (Dir).
- CD. CIBM 8612. (1986). Societat Musical d’Algemesí. A. Blanquer Ponsoda (Dir)
- CD. CIBM 8610. (1986). Unió Artístic Musical “Sant Francesc de Borja” de Gandía. M. Vercher Talens (Dir).
- CD. CIBM 8611. (1986). Unión Musical Casinense de Casinos. J. Civera Marz (Dir).
- CD. CIBM 8609. (1986). Unión Musical de Picanya. E. Villalba Puig (Dir).
- ***Aquí estamos. Himno de los Alféreces Provisionales.*** (J. Guardón/G. Rubio/ A. Nebreda/ Instr.: M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de las fuerzas de la Policía Armada. Coral “Manuel de Falla”. Capitán I. García Polo (Dir) Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Ballet.***

- 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- **Ballets.**
 - CD. CIBM 9111. (1991). Centre Instructiu Musical d'Alfagar. A. Martínez Caño (Dir).
 - CD. CIBM 9112. (1991). Sociedad Cultural Musical "Nuestra Señora de los Ángeles" de Miraflores-Gibraltar. J.M. Puyana Guerrero (Dir).
 - CD. CIBM 9114. (1991). Sociedad Musical "La Armónica" de San Antonio de Requena. J. Perelló Fuster (Dir).
 - CD: *Actuaciones con motivo del Certamen Internacional de Bandas de Música "Ciudad de Valencia" 1997*. Sociedad Musical "La Armónica" de San Antonio de Requena. J. Perelló Fuster (Dir). Pertegás V-2052-1992.
 - CD. CIBM 9113. (1991). Sociedad Unión Musical de Sueca. F.J. Chornet Mena (Dir).
 - CD. CIBM 9206. (1992). Agrupación Musical "Orba" de Alfagar. E. Muñoz García (Dir).
 - CD. *Spanish Winds 2* (2001). La Artística de Buñol. Henrie Adams (Dir). World Wind Music 500.065.
 - CD. *Portrait of Miguel Asíns Arbó* (2001). La Artística de Buñol. Henrie Adams (Dir). World Wind Music 500.066.
- **Cabanilles.**
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Primera Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9371.
- **Canciones para el recuerdo.**

- CD. *Principio y fin* (2001). P.Llorens (Soprano); J.A.López (Barítono); F.Taberner (Piano). E.G.Tabalet. D.L. V-1010-2001.
- ***Canciones valencianas.*** (Tinc una caseta; Noni; Cançoneta; Ma mare m'envía a l'horta).
 - LP. *Música española contemporánea- Vol. 2.* (1982). Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Luis Morondo (Dir).RCA RL-35372 DL: M.3828-1982.
- ***Colección de toques para Banda y Música.***
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Primera Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9370.
- ***Camandante Cabeza.***
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Primera Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9371.
- ***Cançonetes de l'Agredolç.***
 - CD. *Cançonetes de l'Agredolç/Poemes de Constantí Llombart.* (2005). E. Escribá Astaburuaga (Soprano); B. Jaume Bauza (Piano). Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua. D.L.: M-45709-2005.
- ***Compañía de honores.***
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Primera Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9371.
- ***Coplas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Coplas de la Batalla de Arapiles.***

- LP. Formación de instrumentos de viento y coro Cantores de Madrid. M. Asíns Arbó (Dir). Fonogram 6499118.
- ***Cuarenta y cinco toques para el servicio económico.***
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Primera Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9370.
- ***Cuatro piezas populares castellanas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Danza valenciana.***
 - LP. O.Sinfónica de Valencia. José Ferriz (Dir). Alambra MCCE 45000.
- ***Día militar.***
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Cornetas, tambores, Música, del colegio de Guardias civiles “Duque de Ahumada” de la Guardia Civil. Capitán Fco. Torres Navarro (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Diego de Acevedo.***
 - LP/MC. Banda de Música del Colegio de Guardias Jóvenes Duque de Ahumada de la Guardia Civil. F. Torres (Dir). Polydor 24647007.
 - LP. Banda de la Sociedad Ateneo Musical Cullerense. B. Adam (Dir). RCA SCLI-2409.
 - CD. CIBM 8001.(1980). Sociedad Musical “La Paz” de Siete Aguas. Fco. Carreño (Dir).
 - CD. CIBM 8203. (1982). Associació Musical Polinyanense de Polinyà del Xúquer. J.G.Gómez Deval.

- CD. CIBM 8705. (1987). Societat Protectora d'Antella. J. Teruel Vidal (Dir).
- CD. CIBM 9105. (1991). Unión Musical de Sarrión. M. Igualada Aragón (Dir)
- ***Diez motivos del "Romancero Español"***.
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Doce canciones infantiles.***
 - 6LP. Colección Bambino, BAM 51089-94.
- ***El cochecito.***
 - Single. Conjunto de F. Orteu. SAEF SAP-55010.
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- ***El cuarto sitio de Bilbao (1874).*** (R. Sánchez/E.Arbós/Adap. e inst.: M. Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***El grito de la Patria (1860).*** (J. Gavaldá/Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Formación de Instrumentos de Viento. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***El elegido.***

- CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- ***El Lairón realista.***
 - 10LP. *Antología de la música militar de España*. Formación de Instrumentos de Viento. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***El Micalet.***
 - CD. Banda Municipal de Valencia. P. Sánchez Torrella (Dir). EGT V-2374-1999.
 - CD *Des de Lliria... Marxes i pasodobles* (1998).Bande Primitiva de Lliria. R. Ramírez (Dir). Dial Discos (95020) M-2373-98.
- ***El tesoro de la isla.***
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- ***El verdugo.***
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- ***Ensueño.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Envío a María Zambrano.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.

- **Flamenco.**
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- **Fanfarria soleriana.** (P. A.Soler/Arr. M.Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Conjunto de Instrumentos de Viento. J. Torregrosa (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
 - LP. Conjunto de Instrumentos de Viento. M. Asíns Arbó (Dir). Fonogram 6499117 (15-24).
- **General Fernández de Córdoba.**
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música del Colegio de Guardias Jóvenes “Duque de Ahumada”, de la Guardia Civil. Coral “Manuel de Falla” Capitán Fco. Torres Navarro (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la I región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9371.
- **Guerra al yankee o ¡Viva España con honra!** (1898) (R. Rodríguez/Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- **Guerra de la Independencia (1808-1813). Coplas de la batalla de Arapiles.** (Anónimo; Arr. M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de pífanos, clarinetes y tambores. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.

- ***Hoja de album.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Himno a la Santísima Virgen de Los Llanos de Albacete (1956).*** (Versión instrumental y mixta)
 - CD. Albacete en su música. Vol. I. Banda Municipal de Albacete. Orfeón de La Mancha. F.Bonete Piqueras (Dir). Acamats AB-368/02.
- ***Himno de la Restauración del 8 de marzo.*** (Anónimo/ Adapt.: M.Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Formación de Instrumentos de Viento. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Himno de Alfonso XII.*** (D. Cabrera/J.A.López/ Adap. e inst.: M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Himno de Tardixt (1909).*** (M. Galobardas de la Torre/ Adapt. e Inst.: M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música del Colegio de Guardias Jóvenes “Duque de Ahumada”, de la Guardia Civil. Coral “Manuel de Falla” Capitán Fco. Torres Navarro (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Himno de la Guardia Civil.***
 - CD. *El Sitio de Zaragoza* (1983). Dial Discos 96275.

- CD. *Himno de la Guardia Civil* (1995). Dial Discos 96146.
- ***Himno del Regimiento de Caballerías Lusitania 8.***
 - LP. Banda de Cornetas del regimiento Ligero Acorazado de Caballería Lusitania num. 8. M. Asíns Arbó (Dir). Singli IBERIA QRN 1096.
- ***Himno del Regimiento de Infantería Inmemorial nº 1.***
 - LP. Coral M. De Espinosa y Banda de Música de la Iª Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Philips 6832110.
- ***Himno Nacional Español.***
 - CD. Himno Nacional (1992). Dial Discos.
- ***Introducción y Marcha.***
 - CD. 9724. (1997). Unidad de Música del Cuartel General de la Fuerza de Maniobra. P. Asensio Orús (Dir)
- ***La espera.***
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- ***La flor del Taronger***
 - LP. Banda Primitiva de Lliria. B. Adam (Dir). Dial 2525049. (1993).
 - CD *Pasodobles Valencians*. (1993). Banda Primitiva de Lliria. Dial Discos. Doblón. 96 010.
 - CD *Entre fallas y naranjos* (2002). Banda Sinfónica de la Societat Musical d'Alzira. A. Crespo García (Dir). Alberri V-208-2002.
- ***La nit de la plantà.***

- CD *Des de Lliria... Marxes i pasodobles* (1998).Bande Primitiva de Lliria. R. Ramírez (Dir). Dial Discos (95020) M-2373-98.
- ***La noche de San Juan.***
 - CD. CIBM 9020. (1990). Ateneo Musical de Cullera. G. Pérez Busquier (Dir).
 - CD. CIBM 9022. (1990). Harmonieorkest Vooruit de Harelbeke. G. Verschaeve (Dir).
 - CD. CIBM 9021. (1990). Unión Musical de Lliria. M. Enguídanos Cotanda (Dir).
 - CD. CIBM 9401. Agrupación Musical “Orba” d’Alfajar. E. Muñoz García (Dir).
 - CD: *Actuaciones con motivo del Certamen Internacional de Bandas de Música “Ciudad de Valencia” 1997.* Banda Municipal de Valencia; P. Sánchez Torrella (Dir). Pertegas bip V-2455-1988.
- ***La toma de Estella (1876).*** (J. Sevillano/J.A.Suárez/Adapt. e ins.: M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***La toma del Gurugú (1909).*** (P. Marquina/Jackson Veyán/Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó)
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de la I Región Militar. Coral “Manuel de Falla”. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 64 99 115.
- ***La vaquilla.***

- CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002. CD.
- CD. *Fantasia cinematográfica. Antología de la Música del Cine Español. Pasodoble y Marcha de Sos del Rey Católico... y l Marqués*: Banda Sinfónica Municipal de Madrid (E. García Asensio, Dir.); *Suspiros Austrohúngaros*: Ana Vega Toscazo, piano. RTVE-Música, 2007. D.L.: M-33209-2007.
- ***Las joyas de Dalí.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Los Madriles.***
 - CD. *Premios Maestro Villa* (1995). Banda Sinfónica Municipal de Madrid. E. García Asensio (Dir). RTVE Música 65056 M-15511/1995.
 - CD. *Spanish Winds* (2001). La Artística de Buñol. Henrie Adams (Dir). World Wind Music 500.025.
 - CD. *Portait of Miguel Asíns Arbó* (2001). La Artística de Buñol. Henrie Adams (Dir). World Wind Music 500.066.
- ***Llevant.***
 - CD. CIBM 9516. (1995). Sociedad Musical “La Armónica” de San Antonio de Requena. J. Perelló Fuster (Dir).
 - CD. *Actuaciones con motivo del: Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia 1995.* (1996). Sociedad Musical “La Armónica” de San Antonio de

Requena. J. Perelló Fuster (Dir). Valencia, Pertegas, V-2252-1996

- CD. CIBM 9517. (1995). Societat Musical “l’Artesana” de Catarroja. J.M. Miñana Juan (Dir).
- ***Llunt de Valencia.***
 - CD. *Pasodobles 2* (2001). La Artística de Buñol. Henrie Adams (Dir). World Wind Music 500.064.
- ***Marcha triunfal del Ejército de Africa (1860).*** (J. De Castro/Adapt. e instr.: M. Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Mare Nostrum.***
 - LP. Banda Unión Musical de Lliria. P. Sánchez (Dir). Sonido y Técnica L-925.
 - CD. CIBM 8123. (1981). Ateneo Musical de Cullera. F. Fort Fenollosa (Dir).
 - CD. CIBM 8124. (1981). Ateneu Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Lliria. V. Spiteri Galiano (Dir).
 - CD. CIBM 8122. (1981). Societat Musical d’Alzira. F. Hernández Guirado (Dir).
 - CD. CIBM 8121. (1981). Unión Musical de Liria. P.Sánchez Torrella (Dir).
 - CD. CIBM 9506. (1995). Societat Unió Musical de Benimodo. J.S.Huerta Ferrando (Dir).
 - CD. CIBM 9809.(1998). Centre Artístic Cultural “Verge de la Pau” d’Agost. M. Castelló Rizo (Dir).

- CD. CIBM 9809. (1999). Agrupación Musical “Los Silos” de Burjassot. F.J.Chornet mena (Dir).
- CD. *Portait of Miguel Asíns Arbó* (2001). La Artística de Buñol. Henrie Adams (Dir). World Wind Music 500.066.
- ***Música de las Fuerzas Regulares Indígenas. Diana.*** (Trad./Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó); ***Regulares de Ceuta.*** (M.Abad Muñoz/ Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó); ***Tábor.*** (Trad./Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Grupo de cornetas, tambores, chirimías y percusión. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Música de ordenanza. Manuel Espinosa.*** (Colección de 1761) (Marcha de las guardias Walonas; Asamblea de los Guardias Españolas; Diana; Vaqueta; Orden; Llamada; Oración; Alto; Misa; Calacuerda; Marcha de Granaderos).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Pifanos y tambores. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Nueve toques de guerra.***
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la Iª región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9370.
- ***O gueiteiro.***
 - LP. Mª Teresa Toumé (sop); C. Díez Martín (Piano). Gramófono-Odeón La voz de su Amo LCPC 185.
- ***Piezas portuguesas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús Mª Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.

- **Plácido.**
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
 - CD. *Fantasia cinematográfica. Antología de la Música del Cine Español*. Orquesta de RTVE. A. Leaper (Dir.). RTVE-Música, 2007. D.L.: M-33209-2007.
- **Quien pudiera.**
 - CD. *Voz en el tiempo*. (1999). M. A. Peters (sop); F. Tortajada (Piano). Cosicova. V-212-1999.
- **Quince bajo la lona.**
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- **Romancero gitano.**
 - CD. *Principio y fin* (2001). P.Llorens (sop.); J.A.López (Barítono); F.Taberner (Piano). E.G.Tabalet V-1010-2001.
- **Romance de la Luna.**
 - CD. *Voz en el tiempo*. (1999). M. A. Peters (sop); F. Tortajada (Piano). Cosicova. V-212-1999.
- **Saeta militar.**
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- **Seis canciones españolas.**
 - CD. *Principio y fin* (2001). P.Llorens (sop.); J.A.López (Barítono); F.Taberner (Piano). E.G.Tabalet V-1010-2001.

- ***Setenta veces siete.***
 - Single Fonópolis FB-6648.
- ***Siete piezas románticas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Tabor.***
 - LP. Grupo de Cornetas, Tambores y Percusión. M. Asíns Arbó (Dir). Fonogram 6499120.
- ***Toque de fagina.***
 - CD. *Marchas militares españolas* (1991). Banda Militar de Madrid. Dial Discos 96471.
- ***Toques de ordenanza de Manuel Espinosa.***
 - LP. Banda de Música, Cornetas y Tambores de la I^a Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Columbia CPS 9370.
- ***Toques y Marchas de las Ordenanzas de Carlos III. Infantería.*** (Generala; Asamblea; Vandra y tropa; Marcha de Fusileros; Marcha de Granaderos; Retreta; Vando; Llamada; Fagina; Ataque de carga). ***Caballería.*** (Diana; Asamblea; A caballo; A degüello).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de pífanos, clarinetes y tambores. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Tres canciones españolas (de Baladas de primavera).***
 - CD. *Principio y fin* (2001). P.Llorens (sop.); J.A.López (Barítono); F.Taberner (Piano). E.G.Tabalet V-1010-2001.
- ***Tres canciones españolas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.

- ***Tres canciones zamoranas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Tres danzas españolas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Tres piezas valencianas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Tres sonatas.***
 - 2CD. *El piano de Miguel Asíns Arbó* (2003). Jesús M^a Gómez (piano). E.G.Tabalet V-4866-2003.
- ***Un hecho violento.***
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
- ***Un paso al frente.***
 - CD. *Miguel Asíns Arbó: De película* (2002). Grupo instrumental. Jesús Franco (Dir). Dahiz productions V-2629-2002.
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música del Colegio de Guardias Jóvenes “Duque de Ahumada”, de la Guardia Civil. Coral “Manuel de Falla” Capitán Fco. Torres Navarro (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.

- ***Una tal Dulcinea***. CD nº 28 de la *Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear*. Vol. VII.: Música de participació i música tecnològica. Ed. Tritó.
- ***¡Viva el Ejército!*** A Garellano en su marcha a Cuba (M. Villar/Adapt. e inst.: M. Asíns Arbó).
 - 10LP. *Antología de la música militar de España* (1991). Banda de Música de la I Región Militar. M. Asíns Arbó (Dir). Madrid, Polygram, 1991. 64 99 115.
- ***Ya volvió la golondrina***
 - CD. *Voz en el tiempo* (1999). M. A. Peters (sop); F. Tortajada (Piano). Cosicova. V-212-1999.

VII.4. Textos del compositor.

VII.4.1. Los 25 años de Diego de Acevedo.

Hace muy pocos días me ocurrió lo que, últimamente, me viene ocurriendo con demasiada frecuencia, y es, que buscando una cosa me encuentro otra. Bueno, eso cuando encuentro algo. Son cosas de la desorganización que, desgraciadamente, con los años va en aumento. Si me hubiera limitado a escribir dos o tres piezas, quiero suponer que las tendría perfectamente localizadas en sus carpetitas con toda clase de datos, fechas, duraciones, géneros...es decir, las tendría como debe ser. Pero no es así, apenas termino una obra me olvido de ella, como un Tenorio de la música, seducido por el germen de otra nueva que empieza a cobrar forma en mi mente y como la vida no es tan corta como parece, esto es el cuento de nunca acabar. Así los materiales mas diversos se van amontonando sin orden ni concierto, bueno, lo de concierto es un decir. Los armarios, abarrotados, gimen por el peso de las partituras, los apuntes, los borradores, los eccéteras y yo, también gimo porque no encuentro nada. Fina ya me lo dice, pierdo mas tiempo buscando que componiendo. Fina es mi mujer.

Sin embargo esta vez ha habido suerte, encontré algo, naturalmente, no era lo que buscaba. Encontré un programa de un concierto con la fecha 17 de Mayo de 1967. Se trataba de un concierto que dirigí a la Banda de Música de la Primera Región Militar, en la que estaba destinado por aquel entonces. El acto tuvo lugar en la Madrileña Plaza Mayor, con ocasión de las tradicionales

fiestas de San Isidro, patrón de la Villa y Corte. Este concierto no tendría para mí ningún relieve especial si no fuera porque en el programa se incluía, con carácter de estreno, la más popular de mis obras escritas para banda: la suite Diego de Acevedo. Y entonces fue, cuando me di cuenta, que estaban próximos a cumplirse los veinticinco años de su primera audición. Concretamente en el 17 de Mayo de 1992.

Que una obra musical de concierto, cumpla veinticinco años desde su estreno, sin caerse de los programas de todas las bandas de España, desde las más grandes como, por ejemplo, las municipales de Madrid y Valencia, hasta las más modestas, (a pesar de encontrarnos en un momento en que los conciertos de banda, y los otros, se encuentran bloqueados por un gran número de obras extranjeras), es un caso verdaderamente notable que solo tiene una explicación; que Diego de Acevedo gusta al público y a los músicos. Y la prueba la tenemos en que Diego de Acevedo figura, prácticamente, en todos los archivos y repertorios bandísticos SIN HASERSE EDITADO porque no dio tiempo. Efectivamente, no dio tiempo, porque a poco de estrenarse en Madrid, en Julio del mismo año 1967, Diego de Acevedo era reestrenado, brillantemente, en la Plaza de Toros de Valencia por la Banda Municipal dirigida por el maestro Ferriz, como broche del Certamen. Por cierto, que, después de aquel éxito, José Ferriz era ratificado oficialmente como director de la Banda Municipal de Valencia.

Aquellos meses de Julio y Agosto debieron ser la locura. Diego de Acevedo después de su presentación en sociedad fue querido y requerido como si de una bella damisela se tratara, por

gran parte de las bandas del País Valenciano y adyacentes. Y hubo una pugna por obtener los materiales de la obra. Se desencadenó una actividad febril traducida en miles de copias y fotocopias que, por distintos conductos, cubrieron la geografía musical valenciana y parte del resto de las regiones españolas. Yo creo que, en menos de dos meses, la suite Diego de Acevedo, figuraba en el repertorio de casi todas las bandas. Fue un tiempo record en la difusión de una obra de concierto para banda. En verdad que Diego de Acevedo me ha proporcionado muchas satisfacciones.

En mi último viaje a Valencia, el pasado Febrero, con ocasión de recibir la Llama Rotaria, preciada y prestigiosa distinción que otorga todos los años el Rotary Club de Valencia y de paso, quedarme a ver las fallas que no es ninguna tontería y estarme algún rato con mis buenos amigos falleros, hice una escapada con mis compañeros de COSICOVA a Sierra Engarcerán para rendir un emocionado homenaje al que fue gran amigo de la música valenciana: el Padre Tena. Bueno, pues en aquel picacho, en aquellos vericuetos me esperaba Dieguito, como llamo familiarmente a Diego de Acevedo. Allí, al abrigo de una iglesia y porque hacía fresco, me sorprendió agradablemente en una excelente interpretación de la Banda municipal de Castellón, a cuyos músicos agradezco desde aquí su entusiasmo y sus atenciones. También de la mano del maestro Fort y la Banda Municipal de Valencia compareció en el Palau, Diego de Acevedo, no hace muchos días. Y la última, no lo van a creer, pero es como lo cuente. Me llamó (1)un señor cuyo nombre lamento no recordar, si es que me lo dijo, y al cerciorarse de que hablaba conmigo me preguntó donde podría

encontrar una grabación de Diego de Acevedo para ponerla de fondo en una presentación fallera. Así, al pronto, quedé un poco cortado pero recordé a mi buen amigo Salvador Pradas de Radio Nacional en Valencia y a él le recomendé por si tenía alguna grabación. Posteriormente Salvador me confirmó que le habían formulado la petición pero luego no pasaron a recogerla, lo que le hacía suponer que había encontrado lo que buscaba en otro sitio. El caso es que me he quedado sin conocer el desenlace de la última anécdota de Diego de Acevedo.

Bueno, pero ¿que pasa con Diego de Acevedo? dirán algunos pocos melómanos del mundo de la banda que lean estas líneas y que no conozcan la obra, que, tienen que ser muy pocos. ¡Hombre!, digo yo, pues pasa que se trata de una obra cuyos valores intrínsecos son, principalmente, su españolismo, su sinceridad y sobre todo su sencillez de medios, tanto expresivos como instrumentales. ¿Que voy a decir yo como padre de la criatura? Pienso que me debo limitar, simplemente, a señalar la buena acogida que a sus veinticinco años, de ir por este mundo traidor, tiene Diego de Acevedo en los múltiples conciertos que aparece. Y que siga tan pimpante, floreciendo de continuo en los programas actuales, sin arredrarse, codeándose con las últimas tendencias compositivas modernas, imaginables e inimaginables, como si tal cosa.

Es ya mucho tiempo el que ha transcurrido desde la primera audición de la suite Diego de Acevedo y sin embargo, aún recuerdo, como si fuera ayer, la reacción positiva, unánime, del numeroso público asistente, del pueblo madrileño que aplaudía con visibles

muestras de una emoción contenida. Incluso, en algunas mujeres se advertía el brillo de una lágrima, desbordando un clima de fervor, no sabemos si musical o patriótico, (posiblemente fueran las dos cosas) tras los vibrantes compases finales de Bailén que cierran la obra. Llegado a este punto, creo que la obra, bien merece un comentario acerca de las circunstancias que motivaron su génesis.

Diego de Acevedo, fue, al principio, una serie de Televisión Española, debida a la pluma de Luis de Sosa, que, a través de trece capítulos, relata, en forma novelada, algunos episodios de la guerra de la Independencia, exaltando el comportamiento heroico del pueblo español personificado en un oficial del ejército: Diego de Acevedo. La dirección fue del valenciano Ricardo Blasco.

Entre los bloques musicales que compuse para la serie, (en el lenguaje cinematográfico las ilustraciones musicales reciben la maciza denominación de bloques) hablan algunos como la marcha que iniciaba todos los episodios, que destacaban especialmente. Que se salían, por así decirlo, de las imágenes cobrando personalidad propia. Esta cualidad positiva y por otra parte, la divulgación de la serie por la pequeña pantalla que, en poco tiempo se había dado dos veces, acabo por decidirme a escribir una suite de concierto, para banda precisamente, ya que así tenía la posibilidad de estrenarla personalmente con mi banda a la primera oportunidad. Naturalmente la obra llevaría el mismo título que la serie; Diego de Acevedo y en ella se recogerían los bloques más salientes o característicos. La suite contaba, en principio con seis tiempos que eran los que tenía mas trabajados, sus títulos y orden

quedaban así; I Introducción y Marcha, II Nocturno, III Seguidilla, IV Intermedio, V Bolero y VI Bailen.

No recuerdo cuando, podría ser en 1969. El caso es que, repasando un día los bloques musicales de la serie, me encontré con algunos temas interesantes que me sugirieron la posibilidad añadir dos tiempos más a Diego Acevedo. En especial me interesaba que el número anterior a Bailen fuera como una preparación, como un preludio ambientador a la víspera de la batalla, se llamaría Oración y enlazaría sin interrupción con Bailén. En cuanto al otro número añadido, es una Tonadilla garbosa con un aire de guajiras que encaja perfectamente en el estilo general de la obra. Así pues, definitivamente, Diego de Acevedo consta de ocho tiempos cuyos títulos y su orden queda establecido de la siguiente manera: I Introducción y Marcha, II Nocturno, III Seguidilla, IV Intermedio, V Bolero, VI Tonadilla, VII Oración, y VIII Bailen. Los dos últimos tiempos se ejecutan sin interrupción.

En 1971, 1ª suite Diego de Acevedo fue grabada con sus ocho tiempos por la Banda de Música del Colegio de Guardias Jóvenes "Duque de Ahumada" de la Guardia Civil siendo su director el Capitán Don Francisco Torres Navarro, muy buen amigo mio, ya fallecido, a quien dediqué la obra. La grabación se hizo en Madrid por Polydor S.A. de la Philips para discos y cassetes.

Y para terminar este ya, excesivamente largo comentario sobre la suite Diego de Acevedo, con motivo del próximo 25 aniversario de su estreno, relaciono a continuación los ocho tiempos de que consta la suite, describiendo sucintamente, forma y contenido

de cada uno, ilustrando los textos con ejemplos musicales de los temas.

Música y Pueblo, Nº 66 Enero-Abril 1992 Boletín Informativo de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. pp.32-33.

VII.4.2. Las clases de Don Manuel Palau.

Disertación del Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó efectuada en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el Ciclo dedicado al Maestro Palau, el 23 de marzo de 1993.

En el año 1939, volví al viejo Conservatorio valenciano de la plaza de San Esteban, para concluir mis estudios musicales interrumpidos por la guerra. Me quedaban los dos últimos cursos de Composición dedicados, principalmente, a la práctica de las formas sinfónicas y la orquestación. Se trataba de las materias quizá más importantes de la carrera. Por ello fue una gran suerte para mí que, precisamente a partir de aquel curso 1939-40, se hiciese cargo de la cátedra D. Manuel Palau Boix, cuya creciente fama estaba respaldada por un importante número de obras en las que destacaban títulos como: Poemas de Juventud, Coplas de mi tierra, Marcha burlesca y Gongorianas, que le valió el Premio Nacional de Música, 1927.

Recuerdo que la clase tenía lugar en un gran salón interior del segundo piso. Salón que servía también, más tarde, para clase de Canto entre cuyos alumnos figuraba la bulliciosa y alegre soprano Emilia Muñoz, a cuya inestimable colaboración debemos tanto, los compositores valencianos, y que fue una de las principales intérpretes de los lieder del Maestro.

Aunque conocía superficialmente a D. Manuel por haberlo tenido en algunos Tribunales, no dejó de impresionarme su trato sencillo y afable y sobre todo comprensivo. Por otra parte, a su

completísima formación musical se unía una gran erudición que le permitía abordar, con autoridad, cualquier tema cultural por intrincado que fuese. También dominaba varios idiomas a la perfección por lo que estaba al día en cualquier materia que le pudiera interesar. Valencia era su leitmotiv favorito. El paisaje, las costumbres, la historia, los juegos y cómo no, la música. Valencia estaba presente siempre en su pensamiento y aquel amor a Valencia y a lo valenciano estaba, las más veces, sazonado por la lengua vernácula, porque, en clase, D. Manuel, cuando la ocasión lo requería, nos hablaba en valenciano. Con un valenciano, yo diría armonioso, perfecto de vocabulario y dicción. Desde luego poco frecuente en aquellos tiempos.

En estas condiciones, fácilmente puede comprenderse que las clases de D. Manuel eran distintas porque también él era distinto. Allí conocí a alumnos de gran valía como Mir, Oller, Olmos, Chover, etc. que como yo, sentían y amaban la música de forma deliciosamente anormal, como debe de ser. D. Manuel representó para todos nosotros el descubrimiento de una nueva música. Una nueva forma de entenderla. Nos trajo al Conservatorio un nuevo estilo. Nuevas formas de expresión musical que estimulaban nuestra imaginación. Nuevas técnicas que nos llegaban como un aire puro, fresco, vivificante que arrinconaba las viejas reglas dictatoriales que, si bien, al principio, servían para echar a andar, luego, te ahogaban oprimiéndote hasta impedirte levantar el vuelo de la imaginación.

En aquellas jornadas inolvidables, componíamos cada cual a su aire, es decir, con las reglas que le dictaba su propia inspiración. Sobre este particular D. Manuel era, por lo general, respetuoso;

aconsejaba, sugería, daba su opinión pero jamás imponía un criterio fijo porque en arte no hay recetas. La personalidad de los alumnos era un valor sagrado que había que conservar, tal era su idea de la enseñanza.

Y de esta forma D. Manuel, día a día, nos iba ofreciendo el rico caudal de sus experiencias musicales: nuevas escalas, los modos griegos y su moderna aplicación, impresionismo, polifonía, sistema dodecafónico: una extensa y variada teoría, en fin, de nuevos vocabularios, de nuevos procedimientos que había que conocer al menos. No se podían ignorar las nuevas corrientes europeas, había que asimilar sus principales características aunque sin perder, por ello, nuestra propia personalidad. Nuestras características raciales.

Una de las novedades que introdujo D. Manuel al tomar posesión de su cátedra —conducta que años más tarde seguí en Madrid— fue incluir en las audiciones del Conservatorio algunas de las obras que se componían en las clases, lo que suponía un fuerte acicate para nosotros, ya que en la formación del artista, es importante el contacto con el público, cuyas reacciones, pueden constituir una inapreciable lección para nosotros, ya que en definitiva, escribimos para un público. Precisamente, en este aspecto, me tocó a mí romper el fuego con dos piezas pianísticas.

Aquí podrían terminar estas breves impresiones sobre el perfil pedagógico y humano de D. Manuel, que recuerdo como más destacadas. Un hombre íntegro, enamorado de su profesión que se entregaba plenamente, sin reservas, a sus alumnos. Respetuoso con todas las opiniones, con un talante, generalmente, risueño, con

ligeros toques de ironía como corresponde al carácter valenciano, pero una ironía sin malicia, sana y constructiva, que invitaba a la sonrisa y a la reflexión. Le vi pocas veces de mal humor, si es que lo vi alguna y, desde luego, jamás le escuché ningún taco; ni tan siquiera esos tan naturales y redondos en valenciano que son moneda corriente, incluso en los catedráticos.

En cuanto a la posibilidad de acceder a los reiterados ofrecimientos que se hicieron a D. Manuel para que aceptara la Cátedra de Composición del Real Conservatorio de Madrid, con el consiguiente traslado de residencia a la Villa y Corte, pienso que era algo que, con su acendrado valencianismo y principalmente, por su temperamento, estaba muy lejos de tomar en consideración. No cabe duda que en este supuesto, su nombradía y fama se habrían acrecentado en todos los aspectos, incluso en el económico que también es muy respetable. Valencia, nunca podría darle lo que le ofrecía Madrid y sin embargo renunció a todo por seguir en Valencia. En una Valencia, tan excepcionalmente dotada para el arte en general y para la música en particular, donde ni siquiera pudo ver estrenada su ópera Maroí. Pero estos son casos y cosas que ocurren a veces. Pura anécdota. Y las clases de D. Manuel, el mundo maravilloso de sus clases, continuaron en el viejo Conservatorio valenciano de la plaza de San Esteban que tantas veces he recordado con nostalgia.

A este propósito, recuerdo unos versos populares, poco prácticos pero emotivos:

*Hi ha en Valencia fills ingrats
que la olviden per Madrid,*

*jo estant en la Vila i Cort
per Valençia sospirí...*

Han pasado algo más de cincuenta años. A estas alturas, empezamos a darnos cuenta de la ingente labor realizada por D. Manuel. A su importante aportación pedagógica, hay que añadir su decisiva actuación en defensa de la música valenciana, al frente de la Institución de Alfonso el Magnánimo —donde también hay que resaltar la colaboración de destacados alumnos suyos que hoy honran con su presencia este acto, y sobre todo, su obra musical. Su gran obra musical que es uno de los legados más preciados para la Valencia que tanto amó y cantó.

Y nada más, dispongámonos a escuchar la música del Maestro, sin tratar de explicarla, porque, de verdad, la buena música no lo necesita.

Muchas gracias por vuestra atención.

MIGUEL ASÍNS ARBÓ

Académico Correspondiente

Revista de la Academia de Arte Valenciano. 1993, pp.196-197.

VII.4.3. El pasodoble⁸²⁴

Escribo estas líneas improvisando un poco sobre la marcha, sin establecer apenas un plan expositivo, por ello es posible que, en ocasiones retroceda para recoger alguna idea que me haya dejado. Esto es debido a la gran cantidad de trabajo que estoy desarrollando estos días, espero disculpe estos fallos siquiera sea en atención a mi buena voluntad.

En realidad, antes de hablar de armonización deberé referirme a la construcción de la melodía para esta clase de piezas, porque es evidente que sin melodía no puede haber armonización, pero todo se andará.

Todo lo concerniente a pasodobles, marchas, bailables, etc... debe atender a su construcción melódica, en sus temas, a la cuadratura de las frases primordialmente. En efecto, estas piezas deben construirse dentro de una simetría en el número de los compases. Las frases deben tener 4, 8 16, 32 compases, etc.. Esta simetría es la que proporciona estabilidad a este género de música. Naturalmente que la excepción confirma la regla pero, repito, en su composición debe haber siempre inclinación a la cuadratura de las frases. Los números impares 7, 11, 21, etc. en el desarrollo de las frases musicales producen una impresión de torpeza rítmica que únicamente la maestría y una gran habilidad podrían disimular.

Para hacer una demostración de todo lo antes dicho pondré un ejemplo improvisando una melodía que por su duración de 32

⁸²⁴ Los presentes apuntes revisten la apariencia de unos apuntes que el maestro redactara en forma epistolar a algún alumno, cuya identidad se desconoce.

compases podrá servir para el trío que es la última parte del pasodoble. En ella se puede observar como característica el dominio absoluto de la tonalidad, en este caso de Do Mayor, con una ligera inflexión al tono de la cuarta, Fa Mayor, para volver seguidamente a Do y terminar

1ª Período

DOMAYOR

1 2 3 4 5 6 7 8 9

20 Período

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

40 Período

FA MAYOR DO MAYOR

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32



En la realización rítmica de la armonía acompañada vemos que en los bajos se alternan distintas notas del acorde formando diversos movimientos. Los más usados son: notas repetidas, la segunda, la tercera, la cuarta, la quinta y la octava. Como puede verse, en el ejemplo anterior, en la realización rítmica están representados todos los movimientos citados con excepción de la segunda que como se ha dicho también es válida.

Dentro de la realización rítmica del acompañamiento es la melodía, coincidiendo con principio y final de sus períodos dicho acompañamiento puede interrumpirse para dar más relieve a la división de los mismos. Véase:

1
ANA CRUSA
Melodía
Acompañamiento
1er periodo
ANA CRUSA
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

2o periodo
ANA CRUSA
ANA
11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

ANA CRUSA
ANA
23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Estos cortes rítmicos proporcionan relieve a la melodía sin que se note desequilibrio. Claro que no conviene exagerar el procedimiento porque entonces el recurso dejaría de surtir el efecto apetecido. De los tres cortes que he efectuado como ejemplo solo me quedaría con el segundo que ya es suficiente.

En todos los finales, los acordes a contratiempo del acompañamiento deben terminar justo en la primera parte del tiempo como se puede observar en los finales en recuadro rojo.

Volviendo otra vez a los cortes rítmicos convendrá remachar que estos suelen efectuarse en el último de cada ocho o en el último de cada 16 etc...etc (quiero decir 8 o 16 compases).

Con relación al conjunto armónico de este TRÍO hay que añadir que su ordenación permite múltiples melodías:

Pasodoble: 3

The image shows a handwritten musical score for a Pasodoble. It consists of three staves of music. The top staff is labeled '2ª Melodía', the middle staff is '3ª Melodía', and the bottom staff is 'Acompañamiento'. The score is divided into four periods: '1º PERIODO', '2º PERIODO', '3º PERIODO', and '4º PERIODO'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The accompaniment staff features a series of 'x' marks, likely indicating specific rhythmic patterns or accents. The score is written in a clear, legible hand.

Aparte de la melodía original, acabamos de adaptar otras dos distintas, y podríamos adaptar otras dos mil ya que la ordenación del bloque acompañante lo permite y hay que reconocer que difícilmente

puede haber un ahorro tan evidente de acordes ya que solo hay cuatro:



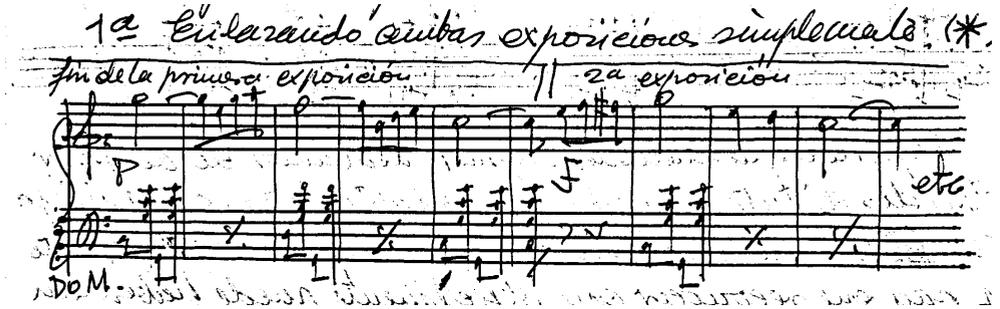
Para la mejor comprensión de la armonía he señalado con una + las notas artificiales, o sea las que no se armonizan, como notas de paso, floreo, apoyatura, etc..

Es frecuente armonizar en este tipo de composición con los acordes perfectos de: Tónica, Dominante y Subdominante, notas a distancia de sexta de dichos acordes con lo que resultan acordes de sexta añadida. En las melodías anteriores estas notas están señaladas con un 6 porque están a distancia de sexta del bajo de la armonía.

Finalmente, usando el mismo bloque acompañante puede intentar construir una melodía de parecidas características.

Ya que estamos hablando del TRÍO, ocupándonos de la melodía y su armonización o acompañamiento, seguiremos con el mismo tema para referirnos a la forma de exponerlo. El tema o melodía del trío se suele exponer por lo general dos o tres veces, siempre en el mismo tono. Supongamos que se expone dos veces, que es lo más corriente: la primera será con matiz piano y con pocos instrumentos preferentemente de madera. La segunda exposición será con matiz fuerte con el tutti.

Las dos exposiciones del tema del trío, suelen verificarse de tres formas diferentes:



(*) Tomamos para ejemplo la primera melodía o sea la que figura en (El Pasodoble 2).

2ª Intercalando entre ambas exposiciones una dominante rítmica, lo que supone recortar en un compás el final de la primera exposición:



Pasodoble: 4

3ª Incluyendo entre ambas exposiciones del trío una sección que prepara el matiz fuerte de la última exposición. Esta sección puede tener de 8 a 16 compases que se suelen desarrollar en continuo crescendo y están basados, a veces, en la temática del tema del trío. Vamos a presentar dos ejemplos. El primero de 8 compases:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled '1ª Sección 8 compases' and 'fin de la primera exposición'. It features a melodic line with a crescendo and a dynamic marking 'p' (piano) that changes to 'f' (forte) towards the end. The second staff is labeled 'fin de 8 compases' and '1ª y última exposición del trío'. It also shows a melodic line with a crescendo and a dynamic marking 'p' that changes to 'f' (con tutta forza). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

El segundo ejemplo, tiene 16 compases y prepara la última exposición del trío con más énfasis. Tiene carácter modulante como se puede observar en los cuatro primeros compases (tono de la menor) que se reproduce en plan de marcha progresiva ascendente una tercera más alta en el tono de do menor quedando sobre la dominante con cambio de modo mayor, tomando un diseño que

temáticamente corresponde al diseño inicial (anacrusa) del tema del trío.

Esta forma de sección entre las dos exposiciones del trío es muy frecuente y aunque las modulaciones pueden ser diferentes, la fórmula que presenta es quizá la más usada. Veamos el segundo ejemplo:

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is labeled 'fin de la 1ª exposición TRIO | anacrusa | sección preparatoria' and includes the number '29' and 'Sección 16 con pares'. The second system is labeled 'del trío en matiz fuerte' and includes '20 menor', 'Velo molto', and 'Bombo'. Both systems feature complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Y con este ejemplo terminamos nuestra referencia al trío. Si alguna cosa no la ha comprendido bien puede preguntarla con toda libertad.

Antes de seguir adelante en la composición del pasodoble ocupándonos de las partes restantes trataremos un gráfico en el que relacionaremos sus distintas secciones.

1ª INTRODUCCIÓN- *Puede tener desde dos compases hasta dieciséis. Claro que nunca hay reglas absolutas sobre ninguna materia, pero estimo que entre 4 compases y 8 fluctúan la mayoría de los pasodobles. Generalmente está compuesta sobre un diseño del tema principal en el tono de la dominante.*

2ª PRIMER TEMA o TEMA PRINCIPAL- *Está compuesto sobre el tono principal, suele tener alrededor de 16 compases, con repetición o 32 compases.*

3º DIVERTIMIENTO- *Es una especie de transición⁸²⁶ que sigue al primer tema o tema pral y que generalmente termina con la reexposición de dicho tema 1º o pral. Tiene menos importancia que el tema pral y por lo regular está en un tono diferente del tono principal o tiene carácter modulante.*

4ª REEXPOSICIÓN TEMA PRINCIPAL. *Se repite el tema pral en el tono de origen y en forma conclusiva.*

5ª TRÍO. *El tema del trío viene a constituir el segundo tema en importancia. Sus características deben ser completamente distintas a las que conforman el primer tema. Suelen tener 32 compases sin*

⁸²⁶ En este punto comienza El Pasodoble (5)

que esto sea obligatorio y no insistiremos sobre él ya que anteriormente explicamos esta última parte del pasodoble.

Resumiendo lo anterior, en cuanto a orden y forma de las diferentes secciones haremos un esquema suponiendo que el tono pral es Si b M:

	TONOS	COMPASES
<i>1º Introducción</i>	<i>Si b Mayor</i>	<i>De 4 a 8</i>
<i>2º Tema pral.</i>	<i>Si b Mayor</i>	<i>De 16 a 32</i>
<i>3º Divertimento</i>	<i>Fa Mayor</i>	<i>De 16 a 32</i>
<i>4º Reexposición tema pral</i>	<i>Si b Mayor</i>	<i>De 16 a 32</i>
<i>5º Trío</i>	<i>Mi b Mayor</i>	<i>De 64 a 72</i>

Haremos otro esquema suponiendo que el tono pral es sol menor:

	TONOS	COMPASES
<i>1º Introducción</i>	<i>Sol menor</i>	<i>De 4 a 8</i>
<i>2º Tema pral.</i>	<i>Sol menor</i>	<i>De 16 a 32</i>
<i>3º Divertimento</i>	<i>Si b Mayor</i>	<i>De 16 a 32</i>
<i>4º Reexposición tema pral</i>	<i>Sol menor</i>	<i>De 16 a 32</i>
<i>5º Trío</i>	<i>Do Mayor (o menor)</i>	<i>De 64 a 72</i>

En la página siguiente ponemos un ejemplo práctico con la melodía del pasodoble Gerona de LOPE.

Reproduzco melódicamente el pasodoble Gerona. Lo hago de memoria y en el tono de Fa mayor; sobre él analizaremos la forma de sus diferentes partes:

PASODOBLE / GERONA / LOPE
INTRODUCCION

INTRODUCCION (2ª PARTE)

Coda

TEMA 1º o PRAL

PIVER

— I M E N T O O E P I S O D I O : —

R E E X P O S I C I O N D E L T E M A

3

3

continúa próximamente (devolvámos esta hoja)

El Pasodoble 6

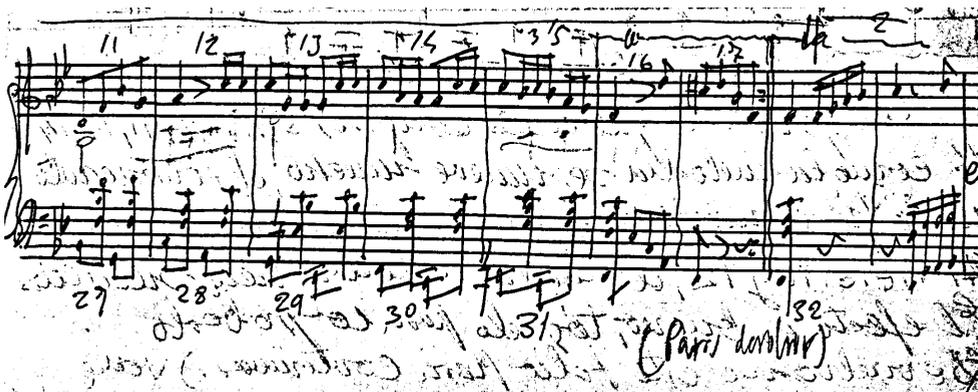
Handwritten musical score for a piece titled "PREPARACIÓN DEL TRÍO" and "TRÍO". The score is written on four staves. The first staff is labeled "PREPARACIÓN DEL TRÍO" and the second staff is labeled "TRÍO". The music is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The score includes dynamic markings such as "p (2a vez F)" and "f".

Puesto que ya se habló del trío o parte final del pasodoble, de su extensión, armonía, etc.. ahora nos ocuparemos del tema pral.

Ya hemos visto que el tema pral suele tener de 16 a 32 compases para lo que, a veces, suele usar los signos de repetición.

En primer lugar veremos un tema pral en modo mayor:

Handwritten musical score for a piece titled "TEMA PRAL". The score is written on two staves. The first staff is labeled "TEMA PRAL" and the second staff is labeled "AMORUA". The music is in 3/4 time and features a melodic line with a sequence of notes numbered 1 through 10, and a bass line with chords. The score includes dynamic markings such as "f" and "p".



Este primer ejemplo que acabamos de ver hace uso de la repetición para llegar a los 33 compases. La repetición puede hacerse igual que la primera vez pero es mejor y más interesante añadirle en la repetición un contrapunto o contracanto pensado de forma que vaya bien con la armonía de la primera vez. Este contracanto deberá sujetarse a dos características bien definidas:

1ª No podrá tener más importancia que el tema principal y desde luego empezará después.

2ª Principalmente se moverá en aquellos momentos que no lo haga la melodía principal.

Veamos este contracanto que generalmente se sitúa en la parte inferior, o sea debajo de la melodía principal:

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top staff is labeled 'melodía', the middle staff is labeled 'contracanto para la 2ª vez. (2ª vez)', and the bottom staff is labeled 'Estrofa'. The second system has three staves: the top staff is labeled 'Pasodoble', the middle staff is labeled 'Estrofa', and the bottom staff is labeled 'Pasodoble'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Comprobemos que en los compases 3, 5, 7, 9, 11, 13, 14 y 15 como la melodía se mueve mucho el contracanto no lo hace, moviéndose por el contrario en los compases 2, 4, 6, 8, 10 y 12, donde la melodía tiene silencios. El efecto es bueno, tóquelo para comprobarlo.

(Devuélvame este folio para continuar.)

Pasodoble 7

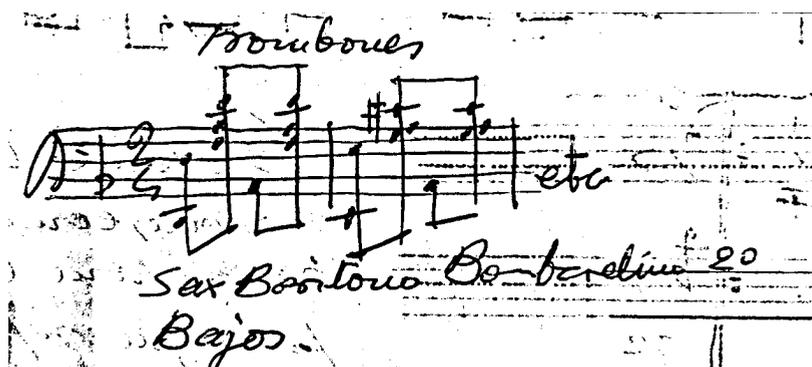
Anteriormente hemos expuesto un primer tema de pasodoble en mayor, ahora lo haremos en modo menor y lo haremos a tres pautas para que se vea bien el contracanto que irá en el centro.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-6. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked *mf*. The first measure is marked with a '1' and the second with a '2'. The third measure is marked with a '3' and the fourth with a '4'. The fifth measure is marked with a '5' and the sixth with a '6'. The word "Siempre Bas" is written above the top staff. Below the bottom staff, the number "17" is written above the first measure, and "(2ª VEZ)" is written above the second measure. The numbers 18, 19, 20, 21, and 22 are written above the bottom staff for measures 18 through 22 respectively.

Handwritten musical score for the second system, measures 7-14. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked *mf*. The first measure is marked with a '7' and the second with a '8'. The third measure is marked with a '9' and the fourth with a '10'. The fifth measure is marked with a '11' and the sixth with a '12'. The seventh measure is marked with a '13' and the eighth with a '14'. The word "Siempre Bas" is written above the top staff. Below the bottom staff, the numbers 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are written above the bottom staff for measures 23 through 30 respectively.

Handwritten musical score for the third system, measures 15-32. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked *mf*. The first measure is marked with a '15' and the second with a '16'. The third measure is marked with a '31' and the fourth with a '32'. The word "Siempre Bas" is written above the top staff. Above the top staff, there are two horizontal lines with the word "Siempre Bas" written above them, and a vertical line between them. Below the bottom staff, the numbers 31 and 32 are written above the bottom staff for measures 31 and 32 respectively.

Este primer tema de pasodoble, como el anterior se compone de 16 compases que repiten, o sea, al repetir se toca con el



O sea, que se nos quedarían las trompas y las trompetas sin emplear. Las trompas sin embargo pueden ir en cualquier momento fuerte o piano, bien como notas tenidas o bien como ritmo, como los trombones. En cuanto a las trompetas conviene reservarlas para los fuertes muy brillantes.

(Para devolver luego de copiar)

Pasodoble 8

Después de habernos referido al tema pral del pasodoble, referencia que ha sido ilustrada con dos ejemplos, uno en mayor y otro en menor, seguiremos adelante para pasar al DIVERTIMENTO que sigue al tema pral.

Este divertimiento como ya se dijo, al hablar de las distintas partes del pasodoble, “es una especie de transición que sigue al primer tema o tema pral y que generalmente termina con la reexposición de dicho tema pral y por lo general está en tono diferente del tono principal o tiene carácter modulante”. Esto se

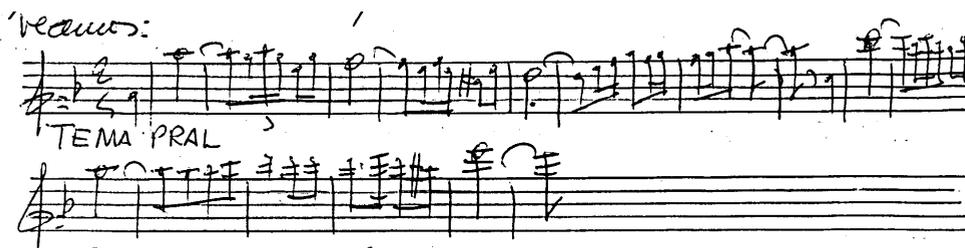
puede comprobar examinando el pasodoble Gerona que reproduce melódicamente.

A continuación bosquejaré un divertimento para situarlo después del primer tema que escribimos en el folio nº 7. O sea que reproduzco los últimos compases del tema pral en menor para seguir con el divertimento.

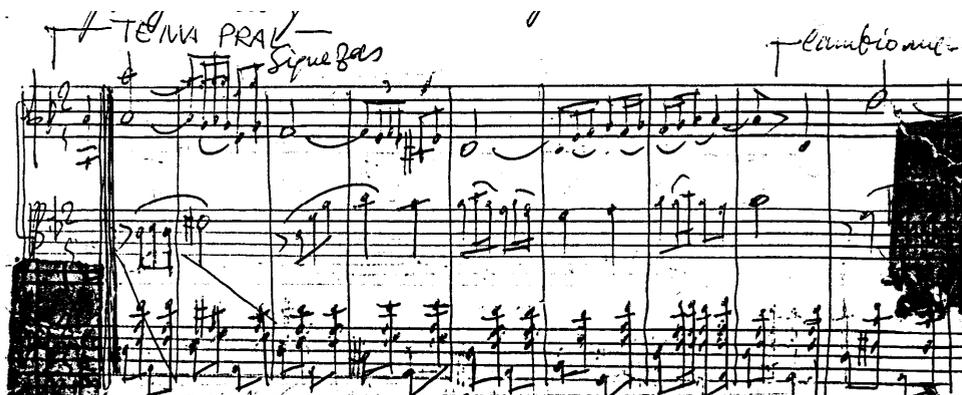
Handwritten musical score for a Divertiment in A minor. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The title "DIVERTIMENT LA M" is written at the top right. The key signature is one flat (A minor). The tempo/mood is marked "Tono RE". The score consists of measures 12, 13, 14, 15, 16, and 32. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the final measures of the 'pral' theme in A minor. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (A minor). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score ends with the instruction "F. REM TEMA PRAL".

Ya hemos visto que el *DIVERTIMENTO* conduce al tono pral donde se reexpone el tema 1º, al que habrá que darle forma conclusiva en el tono de *Re m* porque tal como se ha expuesto antes conduce a la dominante.



Para darle esta forma conclusiva necesaria, hay que cambiar el tramo final de la melodía buscándole por medio de una modulación cercana un fin lógico y natural. En cambio se hará dejando siempre el mismo número de compases e imitando las características rítmicas y melódicas del fragmento que se sustituye. Veamos el resultado:





El Pasodoble 9

Tenemos que hacer también una referencia a la INTRODUCCIÓN. La introducción del pasodoble, dentro de su corta extensión es importante porque viene a ser la tarjeta de visita, es la primera impresión y esta impresión debe ser buena.

La introducción generalmente está deducida de la temática del pasodoble o por el contrario ser un diseño indiferente. Es preferible lo primero. Veamos dos modelos de introducción al tema que presentamos en el folio 7.

Primera introducción indiferente
Introducción
TEMA PRAL
(2ª vez)

Ahora veremos una introducción deducida del 1º tema.
Introducción
TEMA PRAL
et

Como puede comprobarse el fragmento subrayado en rojo está sacado del tema pral.

Otra de las consecuencias que pueden sacarse de estas introducciones es de tipo tonal. En ambos se inicia la música sobre la dominante lo que es bastante frecuente (compruébese esta circunstancia en “Suspiros de España”, “Los Voluntarios”, etc.) ya que desde la dominante resulta sencillo dejarse caer a la tónica.

En la primera introducción los primeros compases no necesitan armonía por su carácter (2º compás) arpegiado. Veamos ahora el proceso conjunto:

INTRODUCCION

TEMA PRAL

DIVERTIMENTO

REEXPOSICION TEMA PRAL FORMA

CONCLUSIVA

EL MODO MAYOR

TRIO EN

EXPOSICION

PREPARACION DE TRIO EN

DEL TRIO

En este esquema melódico del pasodoble completo he incluido las distintas partes o temas que he desarrollado en todo lo anteriormente escrito, a veces, en todo distinto. Como nunca en arte regla fija es curioso comprobar que al pasar del tema pral al Trío, la modulación ha sido por cambio de modo pasando de Re menor a Re Mayor. Este cambio de modo es bastante corriente sobre todo cuando el tema principal está en modo menor.

El Pasodoble, y 10

Repaso de todas las materias

FORMA: *Introducción*
 Tema pral (con repetición)
 Transición
 Tema pral, forma conclusiva
 Trío (dos veces, 1ª piano, 2ª fuerte)

ARMONIA: *El pasodoble debe llevar pocos acordes. Cuantos menos acordes más claro resulta.*

Hay ocasiones en que la melodía, especialmente en fórmulas arpegiadas, presupone la armonía por lo que se prescinde de esta: por ejemplo esta introducción arpegiada denota el acorde de Do por lo que no se requiere armonía:



TONOS: Dos son los tonos que suelen predominar en el pasodoble: el tono principal para el tema primero y el tono del trío que suele estar a la quinta inferior del tono pral. A veces, cuando el tono principal está en menor, el tono del trío puede ser un simple cambio de modo. Por ejemplo: tono pral Do menor = Trío Do Mayor.

CUADRATURA: Las frases de cuatro, ocho y dieciséis compases son las adecuadas en estas piezas. Las frases de cifra impar quedan cojas simétricamente y precisamente la simetría es consustancial del pasodoble.

INSTRUMENTACIÓN: El papel que suelen asumir los instrumentos de la banda en el pasodoble o piezas similares es el siguiente:

HACEN MELODÍA: La Flauta, Oboe, Requinto, Clarinetes, Saxofones Altos y tenores, Trompeta, Fliscorno y Bombardino.

HACEN CONTRATIEMPO: Trompas y Trombones.

HACEN CONTRACANTOS: saxofones, Bombardinos, Trombones.

HACEN LLAMADAS MILITARES: Trompas, Trompetas y Trombones

En el uso de la percusión: la caja suele subrayar los contratiempos y subrayar los trinos de la madera con redoble: en este ejemplo los clarinetes hacen trino y la caja redobla dando vigor:

Handwritten musical notation for percussion parts. The top staff is labeled 'MADERA' and shows a rhythmic pattern with accents. The middle staff is labeled 'METAL' and shows a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'Caja' and shows a rhythmic pattern with accents. The notation includes various rhythmic values and accents, indicating the timing and emphasis of the percussion parts.

Los platos marcan los tiempos especialmente en matiz fuerte a veces en unión del bombo:

Handwritten musical notation for cymbals and snare. The top staff is labeled 'Plat' and shows a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is labeled 'D.' and shows a rhythmic pattern with accents. The notation includes various rhythmic values and accents, indicating the timing and emphasis of the percussion parts.

Mejor no abusar de platos y bombo porque llaman demasiado la atención, en cambio la caja da ritmo y precisión a la banda.

En general la preferencia de los instrumentos bandísticos debe llevar este orden:

Instrumentos de más uso: la madera

a continuación metal velado: Tpas, Flisc, Bnos, Bajos

a continuación metal claro: Tptas, tbnes

y por último la percusión.

Una instrumentación buena de banda debe llevar:

50% MADERA

30% METAL VELADO

15% METAL CLARO

5% PERCUSIÓN

VII.4.4. Textos autobiográficos.

*Amancia Amoros*⁸²⁷

Antonio Fornet

Benjamin Lapiedra

Pedro Sosa y

Manuel Palau

De todos ellos guardo un grato recuerdo y en todos ellos siempre un común denominador: su amor a Valencia, a sus tradiciones a su lengua vernácula y a su música. Sin embargo debo, a fue de sincero, destacar a D. Manuel Palau, que fue quien más y mejor comprendió mis posibilidades de compositor hasta el punto de ofrecerme, desinteresadamente sus valiosas clases particulares en la difícil época de la postguerra española. Fue un gesto que jamás olvidaré. D. Manuel Palau fue un profesor honrado e inteligente que supo, con sus atinados consejos, aflorar cuanto en mi había de positivo, musicalmente hablando. Bajo su orientación se me ofrecieron varias experiencias interesantes. En una de ellas, interprete al piano mi propia obra en un ejercicio escolar del Conservatorio. Creo que era la primera vez que se contrastaban públicamente los trabajos de la clase de composición. Otra ocasión importante, fue el estreno de mi Concierto para piano y orquesta por Leopoldo Querol y la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por el maestro Lamote da Grignón. El concierto lo había compuesto para

⁸²⁷ Al presente texto le falta una primera hoja. El manuscrito original se encuentra en el AFMAA.

las oposiciones al premio extraordinario de fin de carrera, el cual me fue otorgado por unanimidad y presentado posteriormente al Concurso Nacional de Música de 1941, fue distinguido con una mención honorífica que me hizo muy feliz.

La interpretación de Querol, como todas las suyas, fue memorable y la orquesta, fue un conjunto flexible bajo la batuta de Lamote de Grignón. Estas y otras experiencias son las mejores lecciones que puede recibir un aprendiz de co compositor para enderezar su rumbo en la dirección conveniente, que, es precisamente, cuando inspiración y técnica se equilibran armónicamente.

Con la carrera terminada, compongo incesantemente nuevas obras, de piano de violín, canciones, un cuarteto para instrumentos de arco, mi nombre va sonando en el mundo musical.

...Hasta el presente, el éxito más rotundo como compositor, lo he obtenido con la suite para banda Diego de Acevedo, donde se unen mis conocimientos de la música militar y mis conocimientos de la música sinfónica en perfecta simbiosis.

Diego de Acevedo debe considerarse como, lo que podríamos denominar en lenguaje actual el best seller bandístico español de los últimos veinte años. Es la única obra musical que sin haberse editado se ha divulgado mas, incluso grabándose en disco, por toda la geografía española y en especial por la valenciana. Compuesta su música originalmente para una serie de T.V.E. las características raciales genuinamente españolas, da sus temas principales me hicieron concebir la idea de darles forma sinfónica e instrumentarla para banda, ya que, en aquel entonces dirigía la Música del

Regimiento de Infantería Inmemorial nº I de Madrid. La obra que, en principio, constaba de seis tiempos fue estrenada bajo mi dirección en la Plaza Mayor con motivo de las fiestas de San Isidro constituyendo un gran éxito popular, éxito que invariablemente se repite a cada nueva audición. Posteriormente incorpore a la suite dos piezas mas por lo que definitivamente el numero se eleva a ocho. La última vez que escuché esta obra fue el pasado Enero a la Banda Municipal de Madrid, con el éxito acostumbrado. Muchas veces pienso que no podré nunca eclipsar la fama de Diego de Acevedo con otra obra.

Mi entrada en el coto cerrado del cine español se debió, principalmente a la muerte del compositor Leoz, acaecida en 1953. Jesús Leoz era un músico de vena fácil y fecunda, orquestador consumado, que había llegado a dominar el lenguaje musical cinematográfico de tal forma, que, prácticamente, había barrido a sus competidores. Yo calculo que, quizás, un noventa por ciento de la producción cinematográfica española llevaba la música de este Lope de Vega del cine. Claro, la resistencia humana tiene un limite y el infarto de Leoz dio la oportunidad a muchos compositores.

El cine viene a ser una especie de Meca para muchos artistas y de ellos no están excluidos los músicos. Todo al mundo pondera cifras escandalosas pero hay que decir, al menos en lo que respecta a los compositores, que no es tanto como todo eso, lo que ocurre es que como la música sinfónica no da prácticamente nada, cualquier pequeña oferta nos parece las mil y una noches. Como muestra de lo que digo siempre suelo citar lo que aconteció a mi amigo el director cinematográfico Ramón Torrado con un productor español

famosísimo cuyo nombre no debo decir, pero, que era de esos que saltan continuamente en las que se han dado en llamar revistas del corazón, fotografiados en la piscina de una residencia principesca con dos señoritas muy decorativas al lado.

Torrado pasaba por un momento de apuro económico y recordó que el poderoso productor quizá podría hacerle efectivo aquel insignificante piquillo de cinco mil pesetas que le debía tiempo ha, con las cuales acabaría da remontar la semana. El productor le recibió con la sonrisa de oreja a oreja, pero cuando se entero de la pretensión de Torrado, empezó a lamentarse de todo, para acabar por decirle:-Mira, me coges en mal momento, así que, arréglate ahora con estas dos quinientas y la semana que viene nos llamamos, ¿te parece?...

No sé quien dijo, que en el cine español hay un millón de pesetas, que, unas veces lo tiene uno y otras otro, pero que, en realidad, es siempre el mismo millón. La forma de trabajar el compositor en el cine, es siempre, poco mas o menos, la misma. Mientras dura el rodaje de la película, que suele ser dos o tres meses, le entregan un guión, para que conozca el argumento y piense posibles temas. Terminado el rodaje, le pasan la película al compositor para determinar, de acuerdo con el director, que secuencias deben ser subrayadas musicalmente. Luego mientras se verifica el doblaje, poco mas o menos en quince días, el compositor con medidas de tiempo, escribe y orquesta su música para, finalmente, grabarla.

La experiencia es brutal, un verdadero tour de force. El compositor tiene que vaciarse literalmente, en poco mas de una

semana, para componer media hora da música, que viene a ser la duración normal de la banda musical; media hora de música que parece que no es nada pero que lleva lo suyo. No digamos, si encima tiene que adaptarse a situaciones determinadas con condicionamientos descriptivos y de duración. No hay tiempo para pensar y hay que cogerse a la primera idea que sale. El teléfono no para; el director, el jefe de producción, la secretaria, toda la constelación cinematográfica: ¿Como va eso? ¡Ya sabes que grabamos el lunes y estamos ya a jueves! ¡Hay que adelantar la grabación porque no quedan salas disponibles y la orquesta sale de gira para Pernambuco! La familia del compositor sale a pelotera diaria y le dejan por imposible. El teléfono otra vez. Ahora

VII.4.5. La fortuna de ser músico⁸²⁸.

Escoger bien una carrera no es, en ocasiones, tan fácil como parece a simple vista. Claro que nos referimos a una carrera adecuada a nuestras posibilidades, a nuestra forma de ser, que nos guste, que incluso, seamos felices con ella. Una carrera debe ser para toda la vida. Para escoger bien, tenemos que ser sinceros consigo mismos y no dejamos deslumbrar por el brillo del dinero, el dinero es secundario. Debemos escoger lo que nos guste de verdad y luchar por ello, si es preciso. Escoger una carrera es tanto o más trascendental que casarse.

Os digo esto, con pleno convencimiento. Yo, he sido enormemente feliz con la música (con permiso de mi mujer) la música me lo ha dado casi todo. Podría decir que desde que soy músico, aún no he terminado la luna de miel.

Después de este preámbulo en donde la música, debo decir, con toda honradez, que precisamente, yo, no tuve que decidir nada con respecto a la elección de carrera, de esto se encargó mi padre, el primer Miguel Asíns de los tres que hasta la fecha han existido, contando a mi hijo y a un servidor de ustedes.

Efectivamente, pienso que cuando mi madre presentaba los inconfundibles síntomas de encontrarse como se dice en... estado de buena esperanza mi padre, llevado por su pasión por la música determinó que yo tenía que ser músico. Creo que casi todos los padres novicios, sueñan que sus hijos sigan la misma carrera

⁸²⁸ Estas reflexiones están realizadas en la última etapa de su vida, cuando el compositor, ya escribiendo las melodías de sus *Albertianas*, escribió algunas ideas a modo de legado personal y eminentemente testamento autobiográfico.

dejándoles, junto con su nombre, sus instrumentos y libros, continuando el mismo camino que él inició.

Hay que aclarar que mi padre no era músico, era funcionario del estado, pero que, aparte de un genio de mil demonios, en sus ratos de ocio también funcionaba en el arte de los sonidos que era su gran pasión. Tanto que había comprado un piano en el que, con una paciencia increíble, había llegado a tocar algunas piezas sin que nadie le enseñase. Incluso, tenía compuestas algunas piezas, por lo general cuplés y un himno a Catarroja, su pueblo natal. De modo, que ya tenía el instrumento que podía dejarme el día de mañana que no tardó.

Apenas contaba tres años, mi padre me presentó formalmente al piano de marras que, como era negro y con una vela en cada lado a la antigua usanza, tenía el lúgubre aspecto de un muerto, con los dientes de las teclas afuera, pero mi padre, sin reparar en la impresión (menudo genio tenía) me sentó en el taburete como pudo, para enseñarme a teclearlo asegurándome que no me haría nada.

Al cumplir los cuatro años, con unas ligeras nociones musicales que me dio mi padre, sin esperar más, ingresé en el Conservatorio de Valencia donde realicé, oficialmente, toda mi carrera musical.

Acababa de obtener el Premio extraordinario de Armonía del Conservatorio cuando se cruzó la guerra española en mis estudios. Fue un paréntesis de casi tres años pero yo seguía trabajando pese a todo. Y al reanudarse las clases allí estaba, de nuevo, para terminar los dos cursos que me quedaban con las máximas calificaciones, y el Premio Extraordinario de Composición para el

que escribí mi Concierto en sol m para piano y orquesta por el que, más tarde se me concedió una Mención Honorífica al Premio Nacional de Música de 1941. El premio se lo dieron a Rodrigo pero mi concierto lo interpretó el pianista valenciano Leopoldo Querol acompañado por la orquesta Municipal dirigida por Lamote de Grignón, primero en Valencia y luego en Madrid. Yo había cumplido veinticinco años y más que nunca soñaba con ser un gran compositor.

Me puse un poco de moda y me puse a escribir más que el tostado. Obras de piano, un cuarteto de instrumentos de arco, canciones y obras orquestales, y esto haciéndome los materiales yo solito, o sea que gastaba más que ingresaba. La vida cada vez más cara. Eso sí, la crítica elogiaba mis obras pronosticándome un gran porvenir, pero "de forment ni un grá" como decimos por aquí. Así que, por si acaso metí las críticas en un saco y me presenté a unas oposiciones para Director de Músicas Militares del Ejército de Tierra, con tan buena fortuna que aprobé, con el número uno de la promoción. Esto ya era algo.

Me caso y para no perder la costumbre sigo componiendo y dando lecciones. Siguen las críticas elogiosas, pero la música sinfónica en España sólo da trabajo. Consigo varios premios importantes, entre ellos el Premio Nacional de Música (diez mil pesetas con descuento) y el Premio de música Ciudad de Barcelona pero nada, una cosa es soñar y otra la realidad que no está para músicas.

Al fin encontré la oportunidad de componer la música para una película "Rebeldía". Siguieron otras porque el cine es como las

cerezas, se enredan unas con otras. Después hice televisión que viene a ser lo mismo. Finalmente, de acuerdo con mi mujer resolvimos levantar la casa y marchamos a vivir a Madrid. Gracias a Dios, nunca he tenido que arrepentirme de nuestra decisión. Encontramos nuevos amigos, los chicos se criaron estupendamente y yo tuve muchas posibilidades de hacer música y cobrar por ello, cosa a la que no estaba acostumbrado. Al retirarme del ejército por cumplir la edad reglamentaria, pasé al Real Conservatorio de Madrid contratado para desempeñar la cátedra de Repentización y Transposición al piano donde me acogieron con la proverbial hidalguía castellana, aunque yo creo que nadie de los que estábamos allí fuera castellano. Era una de las características principales de Madrid, que allí no hay ningún madrileño (1).

Y esta ha sido mi vida a grandes rasgos. A estas alturas sigo estando muy satisfecho de mi oficio de músico, tanto, que pienso que no me cambiaría por nadie. Bien es verdad que he trabajado duro pero en una cosa que he disfrutado mucho: en la creación musical. Me apasiona tanto que hubiera pagado por ello y encima me han pagado a mí ¿ no es esto maravilloso?...

Miguel Asíns Arbó

(1) Los únicos que conozco son los del rastro y los que llenan las plazas de toros y el campo del Atleti.

VII.5. Miguel Asíns Arbó y Luis García Berlanga. *Cronologías.*

MIGUEL ASÍNS ARBÓ			LUIS GARCÍA BERLANGA	
DATOS BIOGRÁFICOS/ OBRA NO AUDIOVISUAL	MÚSICA AUDIOVISUAL		OBRA AUDIOVISUAL	DATOS BIOGRÁFICOS
Nace en Barcelona el 21 de enero		1916		
		1921		Nace en Valencia el 12 de junio
Es llamado a filas y participa de forma activa en la Guerra Civil española (Bando republicano, frente de Teruel)		1937		
Concluye sus estudios en el Conservatorio de Valencia con D. Manuel Palau		1941		Participa con las Brigadas Internacionales en la 2ª Guerra Mundial
		1946		Se traslada a vivir a Madrid, para estudiar en el IIEC

		1948	Paseo por una guerra antigua. Codirigida junto a J.A.Bardem, F.Soria y A.Navarro.	
		1949	El circo. Trabajo final del tercer curso de la IIEC. Tres Cantos , documental por encargo del Ministerio de Información y Turismo.	
Obtiene el Premio Nacional de Música por sus Seis canciones españolas , para voz y piano		1950		
Se casa con Doña Fina Cebrián Collado		1951	Esa pareja feliz. Codirigida con J.A.Bardem (J.García Leoz)	
		1953	¡Bienvenido, Mister Marshall! Codirigida con J.A.Bardem (J.García Leoz) Novio a la vista (J. Quintero)	
	Rebeldía (J. A. Nieves Conde)	1954		Se casa con Doña Maria Jesús Manrique de Aragón. Viaja por toda España junto a Zavattini, Muñoz Suay y Francisco Canet.
	La ciudad perdida (M. Aleixandre/R.Torrecilla)/ La gata (M.Aleixandre/R. Torrecilla)/	1955		

	Los peces rojos (M.Aleixandre/R. Torrecilla)			
	La espera (V. Lluch)/ Todos somos necesarios (J.A. Nieves Conde)	1956	Calabuch (F.Ángelo Lavagnino)	
		1957	Los jueves, milagro (Franco Ferrara)	
Se traslada a vivir a Madrid, debido a su trabajo cinematográfico	El inquilino (J.A.Nieves Conde)/ Nada menos que un arcángel (M.Aleixandre/R.Torrecilla)	1958		
	Concierto en el Prado (V.Lluch)/ Quince bajo la lona (A.Navarro)/ Un hecho violento (J.M ^a . Forqué)	1959		
	Los chicos (M. Ferreri)/ Un paso al frente (R.Torrado)/ El cohechito (M. Ferreri)	1960		
	Júrame (J.Ochoa)	1961		
	Plácido (L.García Berlanga)	1961	Plácido (M.Asíns Arbó)	
	A hierro muere (M.Mur Otí)/ La alternativa (J.M ^a . Núñez)/ Los corsarios del Caribe (E.Martín)	1962		

	<i>El buen amor</i> (F. Regueiro)/ <i>Llegar a más</i> (J.Fernández Santos)/ <i>Una tal Dulcinea</i> (R.Torrado)	1963		
	<i>La muerte y el leñador</i> , sketch de <i>Las cuatro verdades</i> .(L.García Berlanga) <i>El verdugo</i> (L.García Berlanga)	1963	<i>La muerte y el leñador</i> (M. Asíns Arbó) <i>El verdugo</i> (M.Asíns Arbó)	
	<i>Un techo para la paz</i> (F.Prosp. Documental cinematográfico)	1964		
	<i>La escalada</i> (M.Torres Larodé)/ <i>Morir en España</i> (I.Ferri)	1965		
	<i>Platero y yo</i> (A.Castellón) <i>Escuela de matrimonios</i> (R.Blasco. Serie de TV)	1966		
	<i>Aventura en el viejo Palacio</i> (M.Torres Larodé)/ <i>Educando a un idiota</i> (R.Torrado)/ <i>El tesoro de la isla</i> (L.María Delgado)/ <i>Lío en el laboratorio</i> (R.Torrado)/ <i>Huída en la frontera</i> (M.Torres Larodé) <i>Diego de Acevedo</i> (R.Blasco Serie de TV)	1967	<i>La boutique</i> (A.Piazzolla)	

	Cruzada en el mar (I.Ferri)	1968		
	Atraco de Ida y vuelta (R.Fiz) Jonás y el cañón de setenta y seis (R. Blasco. Serie para TV) Un río cambia de cauce (R.Blasco. Documental cinematográfico)	1969		
	Rumbo a Belén (J.Ochoa) Setenta veces siete (F.Acaso)	1970		
	España Siglo XX (R.Blasco. Serie para TV)	1971	Vivan los novios (A.Pérez Olea)	
Obtiene el premio Maestro Villa, por Viejos Aires de la Vieja España		1973		
Becado por la Fundación Juan March		1974	Tamaño natural (Maurice Jarre)	
Se retira del Ejército e ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, como profesor de Repentización y Transposición.		1976		
		1978	La escopeta nacional	Es nombrado Director de la Filmoteca Española

Obtiene el Premio de la Diputación de Valencia por A la Iluna de Valencia	La música militar en España (R. Fernández de la Torre. Serie para TV) Sombras de ayer (R. Blasco. Serie para TV)	1979		
	Dalí (A. Rivas. Serie para TV) Investigación cemento (J. Ochoa. Documental cinematográfico)	1980	Patrimonio nacional	Premio Nacional de Cinematografía
Obtiene el premio Maestro Villa, por Llevant		1982	Nacional III	Medalla de Oro de las Bellas Artes del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Berlanga es cesado como Director de la Filmoteca Nacional.
	Memorias de España (R. Blasco. Serie para TV)			
	La vaquilla (L. García Berlanga)	1984	La vaquilla (M. Asíns Arbó)	
Se retira de la Cátedra del Conservatorio	El elegido (F. Gómez Huerta)	1985		
	España en guerra (VVDD. Serie para TV. 1983-1986)	1986		Premio Príncipe de Asturias de las Artes
	¡Biba la banda! (R. Palacios)/ Las gallinas de Cervantes (A. Castellón)	1987	Moros y cristianos	

	Premio especial en el Certamen de Música Cinematográfica de Berlín, por Las gallinas de Cervantes (Alfredo Castellón)	1988		
Premio de Música para Gran Banda de la SGAE por La noche de San Juan		1990		
	María Zambrano (A.Castellón. Documental cinematográfico)	1991		
		1993	Todos a la cárcel (L. Mendo, B.Fuster). Goya al mejor director.	
Obtiene el premio Maestro Villa, por Los Madriles		1994		
Fallece en Valencia		1996		
		1997	Blasco Ibáñez (película para TV)	Doctor "Honoris Causa" por la Universidad Politécnica de Valencia
		1999	París-Tombuctú (L. Mendo, B.Fuster)	
	Terca vida (F.Huertas)	2000		

