

## EL ESPECTACULAR JOSÉ ITURBI: LA APLICACIÓN DE LOS CÓDIGOS VISUALES DEL MUSICAL CLÁSICO AMERICANO A LA MÚSICA DE CONCIERTO

Vicente GALBIS LÓPEZ

*Resumen: El pianista español José Iturbi multiplicó su popularidad internacional gracias a su participación en siete películas de la Metro Goldwyn Mayer entre 1943 y 1949. En estos filmes, mayoritariamente adscritos al género musical, Iturbi –que siempre se interpretaba a sí mismo– actuó con figuras de la emvergadura de Judy Garland o Gene Kelly. En este artículo no se pretende comentar la calidad interpretativa o el repertorio del pianista valenciano. Esta propuesta se basa en un enfoque diferente: se pretende analizar, a través de diferentes fragmentos, la aplicación de los códigos visuales del musical cinematográfico de aquella época (espectacularidad, irrealidad, ruptura formal y narrativa, etc.) a la interpretación de piezas de autores como Liszt o Rachmaninov. Las escenas seleccionadas pertenecen a dos de sus películas, *Levando anclas* (1945) y *Festival en Méjico* (1946), dirigidas, de forma significativa, por el mismo cineasta: George Sydney. Junto al análisis, se ofrece una propuesta de explicación del origen de las influencias que Sydney utiliza para crear esas imágenes innovadoras en la filmación de este repertorio. En definitiva, el estudio de estas escenas permite constatar una forma distinta de transmitir visualmente la música de concierto. Por último, se propone un breve comentario sobre la influencia que estos fragmentos ejercieron en audiovisuales posteriores, diferentes al musical clásico americano.*

**Palabras clave:** Música y cine, José Iturbi, musical clásico americano, música de concierto, George Sydney.

### THE SPECTACULAR JOSÉ ITURBI: THE APPLICATION OF CLASSIC AMERICAN MUSICAL VISUAL CODES TO CONCERT MUSIC

*Abstract:* The Spanish pianist José Iturbi enhanced his international popularity thanks to his participation in seven Metro Goldwyn Mayer films between 1943 and 1949. In these films, mainly of the musical genre, Iturbi -who always played himself- acted with renowned stars such as Judy Garland and Gene Kelly. This article is not intended to comment on the acting or repertoire of the Valencian pianist. Rather, it is based on a different approach: through the use of a number of fragments, it aims to analyze how visual codes of the cinematographic musical of that time (spectacular, irreal, formal rupture and narrative, etc.) were applied to the interpretation of pieces by composers such as Liszt or Rachmaninov. The selected scenes belong to two of Iturbi's films, *Anchors aweigh* (1945) and *Holiday in Mexico* (1946), both magnificently directed by the same filmmaker: George Sydney. Alongside the analysis, this work puts forward an explanation of how the influences that Sydney used to create those innovative images in filming this repertoire originated. In short, the study of these scenes allows us to witness a different way of transmitting concert music visually. Finally, I discuss how these fragments may have influenced subsequent audiovisual arts, different from the classic American musical.

**Keywords:** Music and cinema, José Iturbi, American classical musical, concert music, George Sydney.

## Introducción

El origen del tema desarrollado en este artículo surge de la trayectoria investigadora del autor. En el mismo objeto de estudio se unen dos líneas de trabajo presentes de forma clara en la citada trayectoria. Por un lado, la relación entre la música y el audiovisual, centrando el estudio en la utilización de la música preexistente. Por otra parte, el protagonista de este artículo constituye una personalidad muy relevante dentro de la historia de la música valenciana y, por extensión, española, el otro gran campo de investigación desarrollado en el marco de la musicología histórica.

En efecto, José Iturbi (1895-1980) fue un pianista y director valenciano de gran proyección internacional en la primera mitad del XX que intervino en siete películas producidas por la Metro-Goldwyn-Mayer entre 1943 y 1949, todas ellas consideradas musicales en una época de oro del musical clásico americano. Puesto que la biografía y carrera profesional de Iturbi nos había aparecido en distintas investigaciones de musicología histórica existía una cierta curiosidad por conocer su intervención en este corpus cinematográfico. Al realizar el visionado de los siete filmes se produjo un descubrimiento interesante en dos de ellas, puesto que se proponía una sorprendente manera de filmar a un pianista. Teniendo que pertenecían a un género (el musical clásico) que no se suele asociar con la música de concierto, el atractivo de estas escenas no se limitaba a la presencia de Iturbi.

Por tanto, el objetivo principal de este trabajo reside en presentar esa novedosa manera de filmar a un intérprete de música de concierto y, sobre todo, intentar analizar las razones. Un intérprete español que, además, tuvo una gran popularidad y una amplia presencia en la ámbito nacional e internacional de su época.

## Iturbi antes de Hollywood

Como indica José Doménech Part, investigador especializado en la figura de Iturbi, la relación de este intérprete con el cine fue muy temprana. De hecho, señala que, siendo todavía un niño, ganó su primer sueldo acompañando al piano las primitivas películas de cine silente, en varios locales valencianos dedicados a la cinematografía<sup>1</sup>.

Pero, dejando aparte su formación y primeros pasos profesionales, se debe aclarar que en 1943, año de su debut en la industria de Hollywood, Iturbi ya tiene un prestigio previo en Europa y, sobre todo, en los Estados Unidos de América.

---

<sup>1</sup> DOMÉNECH PART, José; GIL DESCO, Manuel. *Iturbi en Hollywood*. Valencia, Fundació Municipal de Cine-Ayuntamiento de Valencia, 2004, pp. 9-10.

Tras consolidar su fama europea, en 1928 realiza una serie de conciertos en Norteamérica con la Orquesta del Concertgebouw y bajo la dirección de Willem Mengelberg. Este acontecimiento resulta de gran importancia porque, un año después, establecerá su residencia en N. York<sup>2</sup>.

Una vez instalado en EEUU, inicia en 1933 una actividad paralela a la de pianista: la dirección de orquesta, dedicación que desarrolla a lo largo de toda su trayectoria profesional de forma simultánea a la interpretación pianística. Precisamente, entre 1936 y 1944 trabaja como director titular de la Orquesta Sinfónica de Rochester y, a la vez, fue invitado a dirigir agrupaciones tan importantes como la Filarmónica de Nueva York o las sinfónicas de Chicago y Boston<sup>3</sup>.

En paralelo a dicha actividad en las salas de conciertos, Iturbi muestra una faceta significativa desde el punto de vista de este artículo: tuvo una aparición constante en la radio, el medio de comunicación más importante de esa época. En efecto, como indica Doménech Part, la radio otorgó a Iturbi una gran popularidad en Estados Unidos, difundiendo en todo el país su doble trayectoria como pianista y director. De hecho, participó en algunos de los programas radiofónicos más importantes de EEUU, interviniendo con artistas de la talla de Judy Garland o los Hermanos Marx<sup>4</sup>.

Junto a su trabajo en salas de conciertos y programas de radio, Iturbi desarrolló una tercera actividad que también se observa en sus películas. Desde 1927 estableció un dúo de pianos con su hermana Amparo, pianista de una excelente calidad. El dúo de pianos de los hermanos Iturbi tuvo una gran trayectoria profesional, que fue difundida primero en la radio y luego en el cine.

A ello se debe añadir que, desde 1940, José Iturbi estableció su residencia definitiva en Beverly Hills, el famoso barrio residencial de Los Ángeles. Ello le convirtió en vecino y amigo de varias de las personalidades de Hollywood con las que trabajaría sólo unos años después.

Otro aspecto previo a su trabajo en Hollywood y que no resulta muy conocido, ha sido estudiado con detalle por Doménech Part y explica, además, la implicación de Iturbi en el tipo de películas en las que participó y, sobre todo, su cercanía con el público estadounidense. Unos años antes de su trabajo en la Metro y posteriormente de forma simultánea a sus películas, José Iturbi se implicó de forma muy activa con las organizaciones creadas por el gobierno norteamericano con el propósito de entretener y animar a los soldados estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial. Junto ello, también se dedicó a conseguir fondos para los soldados en bastantes conciertos benéficos. De forma significativa, esta implicación la desarrolló en su triple vertiente como solista, director y en su dúo de pianos con Amparo. Su actividad en estas organizaciones resultó también

---

<sup>2</sup> SAPENA, Sergio. «Iturbi Báguena, José». En: *Diccionario de la Música Valenciana. Vol. I*. Emilio Casares (dir.). Valencia, Instituto Valenciano de la Música-Generalitat Valenciana-ICCMU, 2006, p. 504.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Iturbi Báguena, José». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. 6*. Emilio Casares (dir.). Madrid, ICCMU, 2000, p. 506.

<sup>4</sup> DOMÉNECH PART, J.; GIL DESCO, M. *Iturbi en Hollywood...*, pp. 9-10.

importante porque sus compañeros y compañeras en estas actuaciones fueron las estrellas del momento, tanto en el cine como en el teatro y el vodevil. Se debe destacar que ya desde sus primeras colaboraciones Iturbi estuvo como artista al mismo nivel que ellos y, sobre todo, actuó como representante de la “música clásica”. Un aspecto que se trasladará de forma directa a sus intervenciones en el cine. En definitiva, la figura de José Iturbi ya era popular en Estados Unidos antes de su implicación en las películas de Hollywood<sup>5</sup>.

### **Iturbi en la Metro-Goldwyn-Mayer**

En general, se tiende a pensar que existía un interés por parte de Iturbi por trabajar en Hollywood y obtener, de esta manera, una popularidad que no tenía. En realidad, fue la industria del cine de Estados Unidos la que quiso contar con el músico valenciano. Este aspecto resulta fundamental para entender la relación establecida entre Iturbi y Hollywood, con sus peculiares características. La situación aparece explicada con gran claridad por Doménech Part y se puede resumir de forma sencilla: el pianista y director no se implica con la industria del cine para ser famoso: en realidad, ya lo es. Lo que hacen las películas es multiplicar esa popularidad<sup>6</sup>. De hecho, un especialista como Harold C. Schonberg lo señala con claridad: Iturbi era el pianista español más famoso en el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial<sup>7</sup>.

Para entender el origen de esa implicación con el cine y, especialmente, sus características, se debe aclarar el contexto en el que se produce esa colaboración. Iturbi trabajó básicamente con un gran estudio: la Metro-Goldwyn-Mayer, que era una de las grandes productoras en la época dorada del sistema de estudios. Una etapa en la que cada estudio constituía una especie de fábrica de crear películas y en las que se producía una cierta especialización. Por ejemplo, la Metro de los años cuarenta en la que trabaja Iturbi posee una sección musical muy potente y, además, no es totalmente uniforme desde el punto de vista creativo. Un sistema organizativo que permanecerá hasta la primera mitad de los cincuenta con el inicio del declive del musical clásico y, en general, del sistema de estudios.

La sección de musicales en la Metro de los años cuarenta presenta tres unidades de producción, caracterizadas por la personalidad por un productor, que actúa no solo como jefe sino casi como un autor. En general, la más famosa e innovadora fue la unidad que dirigía Arthur Freed. Sus aportaciones entre 1949 y 1955 incluyen títulos como *Un día en Nueva York* (*On the Town*, 1949), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952) o *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, 1953).

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 23-26.

<sup>7</sup> SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990, pp. 369-370.

Otra unidad de producción estaba dirigida por Jack Cummings y presentaba una tendencia general más ecléctica que abarcaba títulos como *Escuela de sirenas* (*Bathing Beauty*, 1944) o *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954). Se debe aclarar que, pese a lo dicho anteriormente, estas unidades de producción (y la que se presenta a continuación) compartían actores y actrices, coreógrafos, directores, etc. Toda una plantilla a sueldo del estudio, pero la propia Metro permitía la tendencia de cada productor a conformar un equipo. Toda la información anterior resulta relevante para entender la propuesta efectuada a Iturbi para ir a la Metro y, en especial, los rasgos de su colaboración con dicho estudio.

La tercera unidad de producción, estaba liderada por el productor Joe Pasternak, de origen húngaro. Como señala Rick Altman<sup>8</sup>, uno de sus rasgos personales como productor fue incluir de forma casi sistemática la música de concierto, con los arreglos y adaptaciones necesarios. Esta situación tuvo, entre otras consecuencias, la necesidad de contratar a intérpretes procedentes del mundo musical o descubrir a figuras que pudieran cantar y actuar. Esto último le llevó a lanzar al estrellato a la soprano Kathryn Grayson y al tenor Mario Lanza. Pasternak necesitaba a un director y pianista de fama y prestigio y eso le motivó a contratar a Iturbi.

La exigencia inicial de Iturbi es importante para entender su participación en el cine: le planteó al productor la necesidad de interpretarse a sí mismo, justificando lo anterior en el sentido de que no era actor, no disponía de esa formación. Como señala Doménech Part, Pasternak estaba encantado puesto que consiguió su objetivo: tenía bajo contrato a una figura de la música de concierto apareciendo como él mismo en sus películas<sup>9</sup>. De todos modos, hay que indicar que las películas de Pasternak se caracterizaron por la mezcla estilística en cuanto a la música. Es decir, se alternaba sin ningún problema la música de concierto con los éxitos populares del momento, el jazz o los ritmos latinos<sup>10</sup>. Ello justifica que el propio pianista y director valenciano no sólo interprete piezas de concierto en sus apariciones cinematográficas.

Pese a presentar bastantes rasgos en común y algunas diferencias entre sí, las siete películas en las que actúa José Iturbi aparecen definidas como musicales en la mayor parte de antologías del género que se han consultado. Antes de centrar el estudio en las dos películas que incluyen las escenas que se van a analizar, resulta conveniente mencionar los dos primeros filmes en los que participó Iturbi, puesto que presentan rasgos que marcarán su colaboración con la Metro.

Su primera película fue *Thousands Cheer*, no estrenada en España y que ha sido lanzada en DVD con el título de *Desfile de estrellas*. La película fue presentada en el año 1943 y su director fue George Sydney, de gran importancia en este artículo. Se trata de un filme de propaganda bélica

<sup>8</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 183.

<sup>9</sup> DOMÉNECH PART, J. GIL DESCO, M. *Iturbi en Hollywood...*, p. 22.

<sup>10</sup> ALTMAN, R. *The American Film Musical...*, pp. 241-242.

cuya ligera trama sirve para presentar un espectáculo plagado de números musicales; de hecho, en realidad estamos ante dos películas en una. Por una parte, tenemos una comedia romántica ambientada en el contexto bélico: la hija de un coronel (Kahtryn Grayson) se enamora de un soldado que a va a realizar su periodo de entrenamiento antes de partir al frente (interpretado por Gene Kelly). La segunda parte de la película constituye, en realidad, otro audiovisual: un espectáculo benéfico de actuaciones musicales inconexas que la protagonista femenin organiza para destinar dinero a los soldados. En dicho espectáculo intervienen algunas de las figuras más importantes de los musicales de la Metro de esa época: cantantes, actrices y actores, bailarines, etc.

En relación con la presencia de Iturbi, cabe destacar su primera actuación que, de hecho, constituye la primera escena que aparece en la película. El músico valenciano aparece como director, no como pianista, dirigiendo, además, una pieza espectacular ligada, de forma un tanto tópica, a su origen: el *Capricho Español*, de Rimsky-Korsakov. Ello permite observar que el Iturbi que demandaba la Metro no era sólo el pianista, sino también el director y, simultáneamente, muestra que la faceta directorial del músico valenciano tenía una amplia popularidad en Estados Unidos.

La otra escena a destacar aparece al final de la película. En una de las actuaciones del Festival benéfico que ocupa la segunda parte del filme, aparece Iturbi como acompañante al piano de una pieza cantada por Judy Garland. El metatexto de la escena resulta muy significativo, puesto que la letra de la canción habla de una banda de jazz que toca en el Carnegie Hall, dando ritmo a Chaikovski, Mozart, etc. Por tanto, desde este primer filme Iturbi también interpreta música popular urbana, no sólo de concierto y ello lo realiza sin ningún problema, integrándose en el principio general de las películas de Pasternak basado, como ya se ha indicado, en la combinación de lo actual (de esa época) con lo clásico. Precisamente, Jane Feuer señala que esta unión de los dos tipos de música humaniza a Iturbi y, a su vez, lo que él representa: la música de concierto<sup>11</sup>. Sin embargo, pese al interés musical y textual de este número, la filmación de Sydney resulta muy convencional.

La segunda película en la que actuó Iturbi, *Dos chicas y un marinero* (*Two Girls and a Sailor*, 1944), también se puede considerar como una ligera comedia romántica ambientada en el contexto bélico que sirve de pretexto para unas actuaciones musicales. La trama de esta película dirigida por Richard Thorpe presenta a dos hermanas que se disputan el amor de un marinero mientras organizan un local dedicado a entretener a los soldados, un escenario en el que, entre otras grandes figuras de la época, actuarán los hermanos Amparo y José Iturbi. Además de incluir la primera actuación fílmica del dúo de pianos (que se repetirá en sucesivas películas del músico valenciano),

---

<sup>11</sup> FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid, Verdoux, 1992, p. 81.

la pieza interpretada fue un espectacular arreglo para estos dos instrumentos de la *Danza ritual del fuego*, de *El amor brujo*, de Falla. Ello supone una interesante presencia del compositor español en estas películas que, en su momento, tuvieron una gran popularidad. Pese a estos dos rasgos de interés, la filmación de los hermanos resulta totalmente ortodoxa y neutra a la hora de captar a dos pianistas, sin nada especial a destacar. Comentar lo anterior resulta pertinente porque justamente éste será el tipo de filmación que predominará en las filmaciones de Iturbi como pianista, director o tocando a dúo con Amparo.

Sin embargo, esta filmación absolutamente tradicional de un músico de concierto sufrirá una transformación en las dos películas siguientes, que son las que se van a analizar con cierto detalle.

### ***Levando anclas (Anchors Aweigh, 1945)***

La trama principal sigue ubicada en el ambiente bélico: dos marineros (Gene Kelly y Frank Sinatra) que quieren conseguir una audición con Iturbi a su enamorada (la soprano Kathryn Grayson). A partir de esta breve sinopsis, ya se puede apreciar el estilo de Pasternak: la unión de Sinatra (el cantante de más popularidad en esa época) junto a la música de concierto representada por la soprano citada y por Iturbi como pianista y director.

Sin embargo, pese a compartir una trama similar el resultado final es diferente a los filmes anteriormente comentados debido, sobre todo, a los elementos que participaron en el filme. En primer lugar, cabe destacar a un director como George Sydney, que ha evolucionado respecto a su gris aportación en *Thousands Cheer* y que muestra un claro interés por la innovación visual que no aparecía en la primera película filmada por Iturbi. Por otro lado, la participación de Sinatra y sus canciones otorga una “modernidad” a la banda sonora musical que no se observa en otras películas coetáneas.

Finalmente, sobresale una intervención mucho más activa y creativa de Kelly respecto a *Thousand Cheers*, en la que todavía era un actor-bailarín recién llegado a Hollywood. *Levando anclas* presenta tres números diseñados por él y Stanley Donen, entre ellos el famoso e innovador que mezcla animación (el ratón Jerry) y al propio Kelly, quizá la escena más recordada de la película. De alguna manera, la participación activa de Sinatra y, sobre todo, de Kelly ya prefiguran la gran renovación de Arthur Freed en *Un día en Nueva York*, cuatro años posterior y de la que supone, en parte, un antecedente por los elementos que comparte: reparto, parte del argumento y, sobre todo, la aportación creativa del tándem Kelly y Donen. Si a todo lo anterior se le une la capacidad de innovación visual de George Sydney, se puede afirmar que *Levando anclas* es la película más redonda de todo el corpus fílmico de Iturbi.

La escena que resulta de interés para este artículo se sitúa en un momento del filme en el que los dos marineros interpretados por Kelly y Sinatra, acuden a buscar a Iturbi, que está ensayando en el Hollywood Bowl, inmenso auditorio al aire libre ubicado en Los Ángeles. En el momento de su llegada al auditorio, la cámara ofrece un primer plano en el que se anuncia un recital de piano de Iturbi, lo que nos hace pensar que vamos a asistir un concierto del pianista valenciano como solista. A partir de aquí comienza la escena que se va a analizar.

Inicialmente, la escena comienza con un plano cerrado de Iturbi, lo que, efectivamente, nos hace pensar que se trata de un ensayo de un recital como solista. El pianista interpreta el inicio de la *Rapsodia Húngara nº 2*, de Liszt, una de las piezas más impactantes del repertorio. Sin embargo, el plano se va abriendo progresivamente en un movimiento de grúa en retroceso de gran espectacularidad que va mostrando al espectador que, en realidad, Iturbi no está sólo sino que está rodeado de dieciocho jóvenes pianistas que interpretan, junto a él, la pieza de Liszt en un arreglo para diecinueve pianos. Dichos intérpretes están dispuestos de forma semicircular en dos filas, por lo que no sólo la filmación de Sydney busca sorprender, sino que lo que vemos en el escenario ya resulta espectacular de por sí, al ser ocupado por diecinueve pianos de cola que ocupan toda la escena del Hollywood Bowl. En la imagen se puede apreciar el efecto completo, una vez ha concluido el movimiento de grúa en retroceso (Figura 1). Para que el efecto resulte aún más impactante, Sydney vuelve a insistir en este movimiento pero, en esta segunda ocasión, la cámara en grúa se ha desplazado hacia el lado opuesto de la ocasión anterior (Figura 2).



Fig. 1. Plano general de los pianos en disposición semicircular.



Fig. 2. Plano general de los pianos en disposición circular: vista lateral.

A continuación, se van incrementando los elementos a destacar. Tras mostrar claramente que la disposición de los dieciocho pianos en torno a Iturbi es semicircular, Sydney efectúa un travelling lateral en contrapicado que muestra a los jóvenes intérpretes tocando unos pianos que aparecen alineados horizontalmente (Figura 3), lo cual resulta totalmente inverosímil. La búsqueda

de la espectacularidad continúa cuando el director nos ofrece un plano cenital de Iturbi, poco frecuente en la filmación de la música de concierto (Figura 4).



Fig. 3. Plano de los pianos alineados horizontalmente.



Fig. 4. Plano cenital de Iturbi

Sin embargo, el momento más sorprendente sucede cuando aparece en pantalla una imagen totalmente irreal. La cámara filma en contrapicado y primerísimo plano la mano de Iturbi y se puede apreciar perfectamente su mecanismo de digitación, puesto que el teclado sobre el que toca es transparente, como si se tratara de unas teclas de cristal (Figura 5). En definitiva, toda la escena presenta una búsqueda continua de la espectacularidad; utilizando unas imágenes basadas en la irrealidad, en la ruptura de la narración lógica.



Fig. 5. Primer plano de la mano de Iturbi sobre el teclado transparente

La pregunta que surge de forma inmediata es el origen de la innovación visual de George Sydney, aplicada a un contexto inhabitual como es la interpretación de la música de concierto. La respuesta que se propone en este artículo es que dicho origen reside en los propios códigos visuales del musical. En concreto, los que instaura una década antes uno de sus mayores renovadores: Busby Berkeley (1895-1976). Desde sus inicios como coreógrafo en la industria cinematográfica, este creador fue consolidando un estilo que se plasmó de forma evidente en sus trabajos para la Warner

Brothers, otro de los grandes estudios de Hollywood. Desde la fundamental *La Calle 42* (*42<sup>nd</sup> Street*, 1933) en la que trabajó como coreógrafo ya que fue dirigida por Lloyd Bacon, hasta las que fueron dirigidas por él, Berkeley presenta un estilo totalmente innovador basado en el uso de las tomas cenitales, la filmación de todo un cuerpo de baile avanzando en línea, el uso de los reflejos y la iluminación de una forma creativa, etc<sup>12</sup>.

De hecho, en la película que se va a utilizar como demostración de la influencia de Berkeley sobre Sydney se muestran varios de esos códigos visuales que, a su vez, son aplicados en *Levando anclas* a la filmación de Iturbi. El filme en cuestión es *Vampiresas de 1935* (*Gold Diggers of 1935*), dirigido por el propio Busby Berkeley una década antes. En la película se incluyen dos números musicales de gran envergadura, diseñados por él. En el primero, el director y coreógrafo plantea una espectacular escena en base a unos pianos dispuestos de forma circular y que, además, giran sobre sí mismos. El efecto es aún más impactante ya que Berkeley utiliza casi treinta pianos más que en *Levando anclas* (Figura 6). Por si surgieran dudas acerca de la influencia sobre Sydney, esos pianos dispuestos circularmente pasan, de forma absolutamente irreal, a estar colocados en línea, tal y como se aprecia en la imagen (Figura 7).



Fig. 6. Plano de pianos dispuestos en círculo en *Vampiresas de 1935*



Fig. 7. Plano de pianos dispuestos en línea en *Vampiresas de 1935*

En el segundo gran número musical de *Vampiresas de 1935* encontramos dos recursos visuales de Berkeley que se han comentado anteriormente en su aplicación a *Levando anclas*. Por un lado, tenemos el plano cenital de unos bailarines (Figura 8) y, más adelante, Berkeley dispone un suelo transparente para que se pueda observar con más detalle la destreza en el baile del claqué de uno de esos bailarines (Figura 9).

<sup>12</sup> ALDARONDO, Ricardo. «Busby Berkeley. La coreografía como geometría». En: *El cine musical U.S.A.* Ricardo Aldarondo y José Miguel Beltrán (coords.). San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2013, pp. 63-64.



Fig. 8. Plano cenital de los bailarines en *Vampiresas de 1935*



Fig. 9. Plano de bailarín sobre suelo transparente en *Vampiresas de 1935*

Esta influencia de Berkeley, adaptada por George Sydney, se puede observar aún más, si cabe, en la siguiente película filmada por Iturbi y dirigida por el mismo cineasta.

### ***Festival en Méjico (Holiday in Mexico, 1946)***

A diferencia de los filmes anteriores, estamos ante una comedia en sentido estricto, una trama de enredo en la que se van insertando diversos números musicales. El argumento narra la historia de una joven (Jane Powell) a la que su padre tiene abandonada debido a sus tareas diplomáticas, ya que es el embajador estadounidense en Méjico. De forma un tanto previsible, la hija del embajador se enamora platónicamente de un maduro y famoso pianista (Iturbi interpretándose a sí mismo), a la vez que un joven (Roddy McDowall) se enamora de ella. Una vez desaparecido el contexto bélico, se sustituye por un ambiente latino, no sólo por la ubicación geográfica de la trama sino también por la participación de Xavier Cugat, muy popular en Estados Unidos en esa época y conocido como “el rey de la rumba”. El violinista y director catalán tiene diversas intervenciones a lo largo de la película.

En un momento de la trama, la joven organiza una fiesta en su mansión y consigue la participación de destacados intérpretes entre los que figura Iturbi, que acude en principio como un invitado más ya que no tiene intención de actuar en la fiesta. Una vez allí, la joven le pide que interprete algo, Iturbi accede y, ante la sorpresa del propio músico, le pide el *Concierto n° 2 para piano y orquesta* de Rachmaninov. Tras el sobresalto inicial, el pianista le indica que no hay problema y asistimos a una sorprendente actuación. Como se puede imaginar, no se trata de una interpretación de la obra completa sino a una adaptación del inicio del primer movimiento. El cliché que relaciona esta música con un romanticismo exagerado resulta totalmente adecuado a la trama ya comentada.

Dicho romanticismo ya se intensifica desde el “misterioso” efecto de iluminación que acompaña la inicial intervención de Iturbi como solista en el comienzo de este primer movimiento, en el que pasa desde la oscuridad hasta una progresiva claridad. Pero ello resulta muy liviano si lo comparamos con los diversos elementos de “espectacularización” que propone George Sydney

para esta escena. El primer código visual que se basa en las aportaciones de Berkeley al musical es la utilización creativa de los reflejos. Así, el espectador puede observar inicialmente el reflejo del propio Iturbi en la parte interior de la tapa del piano (Figura 10). Posteriormente, la entrada de la orquesta en este movimiento del *Concierto nº 2* no solo se escucha, también se puede ver a través del reflejo de la Orquesta de Xavier Cugat (dirigida por él) que también se refleja en el interior de la tapa del piano de cola (Figura 11).

Otro elemento que llama la atención en este contexto de irrealidad visual lo constituyen las imágenes en las que Sydney muestra planos “desde dentro del piano”. Por ejemplo, otorga protagonismo al mecanismo interno de los martillos alineados (Figura 12). Sólo un poco después, el espectador observa lo anterior pero intensificado: Sydney insiste con esa toma “imposible”, mostrando en contrapicado el rostro de Iturbi a través de las mismas cuerdas del piano (Figura 13).



Fig. 10. Reflejo de Iturbi en la parte interior de la tapa del piano



Fig. 11. Reflejo de Cugat y su orquesta en la parte interior de la tapa del piano



Fig. 12. Primer plano del mecanismo de martillos.



Fig. 13. Plano contrapicado de Iturbi a través de las cuerdas del piano.

La fuente visual de algunos de estos recursos inusuales a la hora de filmar la música de concierto se puede encontrar, de nuevo, en Berkeley. De las muchas posibilidades existentes (el baile alineado, en formación casi militar, es muy común en las películas de Berkeley, especialmente en los años 30) se propone otra vez un ejemplo de *Vampiresas de 1935*, en el que los bailarines y las bailarinas alineadas se asemejan al mecanismo del piano citado (Figura 14).



Fig. 14. Bailarines alineados en *Vampiresas de 1935*.

La segunda escena que se propone de esta película se ubica posteriormente, en casa de Iturbi. El pianista aparece ensayando con su hermana un arreglo de la *Muerte de amor* de *Tristan e Isolda* de Wagner para dúo de pianos, que recibe un tratamiento visual bastante convencional por parte de Sydney. En este momento aparecen las nietas de Iturbi e interrumpen el ensayo porque le piden una canción: él toca la canción infantil *Three Blind Mice* y luego sus nietas le piden un *boogie-woogie*. Iturbi accede y convierte la canción infantil en ese tipo especial de blues pianístico al que después se incorpora Amparo, colaborando en su interpretación.

Realmente, esta escena constituye el fragmento más impactante de todos los propuestos en el artículo. Además de mostrar el estilo de Pasternak, en el que se pasa de Wagner al *boogie-woogie* sin ningún problema. La escena incluye un fragmento que no se puede captar en una captura de fotograma, ya que se produce través de un montaje de planos muy cortos con una gran velocidad. Sin embargo, se cita porque en medio de ese vertiginoso montaje se incluye la “coreografía de los martillos” del mecanismo interior del piano, ya reseñada.

A continuación, se proponen algunos elementos que confirman análisis realizados con anterioridad. Por ejemplo, el uso creativo de los reflejos se intensifica respecto a *Levando anclas*. En la imagen se puede apreciar el doble reflejo de Iturbi en la tapa del teclado y en el atril (Figura 15). Pero el punto culminante de la escena aparece al final, mediante el complejo juego de reflejos en proyección que aparece, primero, en los planos tomados “desde el interior del piano” en el que el “efecto espejo” multiplica el mecanismo de los martillos alineados (Figura 16).



Fig. 15. Doble reflejo de Iturbi en tapa del piano y atril

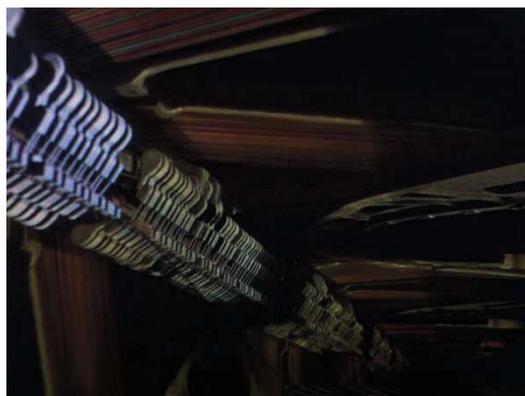


Fig. 16. “Efecto espejo” en mecanismo de martillos

Este uso del “efecto espejo” en proyección también se aplica a los protagonistas y su reflejo en la tapa de los pianos de cola. De hecho, podemos ver de esta manera a Iturbi solo (Figura 17) pero también observamos al pianista y a sus nietas reflejados y proyectados con el citado “efecto espejo” en la tapa del piano de Amparo, que está justo de frente al grupo citado (Figura 18).



Fig. 17. “Efecto espejo” en Iturbi



Fig. 18. Reflejos combinados con “efecto espejo”

En todos los ejemplos comentados hay que resaltar un aspecto común a las dos películas: el imaginativo tratamiento visual de George Sydney. Dejando aparte la asimilación de las aportaciones de Berkeley, se debe resaltar la capacidad de Sydney para hacer algo que demostró a posteriori con creces y que ha sido analizado por estudiosos como Quim Casas: la capacidad de combinar géneros<sup>13</sup>.

Así, en *Los Tres Mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1948) especialmente y, en menor grado, en *Scaramouche* (*Scaramouche*, 1952), Sydney plantea las luchas a espada como auténticas coreografías. En la primera, coetánea al periodo cinematográfico de Iturbi, el asunto resulta evidente al poder

<sup>13</sup> CASAS, Quim. «Musicales sin música y coreografía al florete (y algunas notas sobre George Sydney, el cineasta simbiótico)». En: *El cine musical USA*. Ricardo Aldarondo y José Miguel Beltrán (coords.). San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2013, pp.161-163.

disfrutar de un D'Artagnan interpretado por Gene Kelly. Esta habilidad para combinar de forma creativa los géneros y ese deseo de innovación pasó desapercibido durante muchos años y, afortunadamente, está siendo reivindicado en los últimos tiempos. En el caso que nos ocupa, nos muestra la capacidad de Sydney para tratar visualmente la música de concierto a la manera de un número de un filme musical.

### **La influencia de las escenas comentadas**

El resto de las películas de Iturbi presentan un tratamiento visual ortodoxo en la filmación de sus actuaciones. De forma significativa, ninguno de sus directores era George Sydney.

Además, para contextualizar mejor la aportación de los fragmentos comentados, se puede establecer una comparación con tres ejemplos de películas diferentes, cercanas en el tiempo a las de Iturbi y en las que las interpretaciones pianísticas reciben un tratamiento musical escasamente innovador. En este sentido se puede citar *Rhapsody in Blue* (1945), un biopic de Gershwin dirigido por Irving Rapper o una película que tuvo bastante más éxito poco años después: el drama romántico titulado *Rapsodia* (*Rhapsody*), dirigido por Charles Vidor en 1954. Precisamente, uno de los protagonistas masculinos de este filme es concertista de piano e interpreta, de forma significativa, el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Rachmaninov, que se utiliza con intención similar a la de *Festival en Méjico*, pero que en esta última recibía un tratamiento visual mucho más novedoso.

La tercera película elegida es un poco anterior, pero se selecciona porque constituye, justamente, uno de los musicales más destacados de la historia del cine: *Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951). A lo largo del filme aparece la figura de un pianista (interpretado por el auténtico intérprete Oscar Levant) amigo del pintor protagonista (Gene Kelly); sin embargo, el tratamiento visual del director Vincente Minnelli no es tan novedoso como el de George Sydney. Ciertamente, Minnelli presenta su propio estilo al plantear una escena onírica para un concierto en la que Levant se convierte en el protagonista absoluto (interpreta al pianista solista, al director y a todos los músicos de la orquesta que aparecen en los planos) pero la filmación tiene un objetivo humorístico y no resulta tan impactante en lo visual como en las dos películas de Iturbi analizadas.

En sentido contrario, se ha podido constatar una influencia directa de las escenas analizadas de *Levando anclas* y *Festival en Méjico* en otros tipos de audiovisuales distintos a los musicales pero que también destacan por su gran libertad creativa.

En primer lugar, hay que hacer referencia al cine de animación. El 9 de noviembre de 1946 se estrenó un corto de la Warner titulado *Rhapsody Rabbit*, dirigido por Friz Freleng. En este

audiovisual, el protagonista es un pianista interpretado por la estrella de la productora: Bugs Bunny. De forma significativa, la pieza que va a tocar en concierto es la *Rapsodia Húngara n° 2*, de Liszt, es decir la que Iturbi interpretaba en *Levando anclas*, estrenada un año y cuatro meses antes. Bugs comienza su interpretación con gran seriedad (Figura 19) pero, más adelante, aparece un personaje inesperado: un pequeño ratón que también quiere tocar música ya que es tan buen ejecutante como el propio conejo. La trama del corto se centra en el antagonismo entre los dos “intérpretes”. En torno a la mitad del corto, la obra de Liszt se convierte en un *boogie-woogie*, tocado a dúo por el ratón y por Bugs (Figura 20), tal y como sucedía en *Festival en Méjico*, estrenada cuatro meses antes.



Fig. 19. Bugs Bunny interpreta a Liszt en *Rhapsody Rabbit*

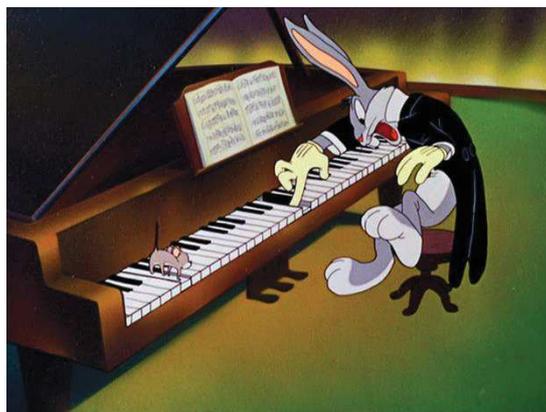


Fig. 20. Bugs Bunny interpreta *boogie-woogie* en *Rhapsody Rabbit*

Para terminar de confirmar esta relación, en el tramo final del corto Freleng nos ubica en el interior del piano de cola y muestra al pequeño ratón siendo “perseguido” por el mecanismo de martillos, transformando el fragmento en una escena casi de persecución (Figura 21). Anteriormente se ha insistido en el protagonismo que George Sydney otorga a dicho mecanismo en *Festival en Méjico*.



Fig. 21. Mecanismo de martillos en *Rhapsody Rabbit*

A lo anterior habría que añadir otro ejemplo significativo de animación. El 26 de abril de 1947 se estrenó *The Cat Concerto*, un corto de la propia Metro-Goldwyn-Mayer, dirigido por William Hanna y Joseph Barbera. Estaba protagonizado por las dos estrellas de animación del studio: Tom y Jerry. La trama es muy parecida a la de *Rhapsody Rabbit* (de hecho, llegó a producirse una demanda de plagio entre las productoras) puesto que el serio gato Tom intenta interpretar la *Rapsodia Húngara n.º 2*, de Liszt y es interrumpido por el ratón Jerry que, como ya se ha indicado, fue coprotagonista, junto a Gene Kelly, de uno de los números más recordados de *Levando anclas*. Esta disputa entre Tom y Jerry dará lugar también a la interpretación de un fragmento de jazz, es decir a una música popular urbana de la época (tal y como sucedía en el corto anterior) y en ella tendrá una gran importancia el mecanismo interno del piano de cola. Esta similitud en cuanto a la “convivencia” de la pieza de Liszt y otros estilos musicales en estos dos cortos de animación ha sido señalada por Daniel Goldmark pero sin hacer referencia a los filmes de George Sydney<sup>14</sup>. En definitiva, *The Cat Concerto* muestra un “repertorio” y un tratamiento visual similar al del corto anterior y al que se ha comentado en *Levando anclas* y en *Festival en Méjico*.

Otro tipo de audiovisual en el que se ha podido constatar la presencia de los códigos visuales comentados en las dos películas de Iturbi es el videoclip. Como es bien sabido, constituye una tipología de audiovisual muy posterior, pero comparte dos elementos importantes con el cine musical clásico: la importancia de la música y, sobre todo, la libertad en el tratamiento de las imágenes. Como ejemplo de ello podemos citar el videoclip oficial de la canción *The Way It Is*, grabado en 1986 por el grupo Bruce Hornsby en the Range. Al visualizar el videoclip aparecen una serie de recursos visuales ya comentados a la hora de filmar al líder del grupo y compositor de la canción: el pianista y cantante Bruce Hornsby. Por ejemplo, el movimiento de grúa para acercarse o alejarse del instrumentista, los planos cenitales o el uso recurrente de los reflejos del rostro de Hornsby en la parte interior de la tapa del piano de cola.

### Consideraciones finales

En definitiva, se ha intentado mostrar con los ejemplos comentados de *Levando anclas* y *Festival en Méjico* que los códigos visuales del musical clásico americano y, en general, el contexto que proporciona el género permite una gran libertad en el tratamiento visual que puede ser aprovechada por cineastas creativos como George Sydney. Dicha libertad en la filmación, junto a la búsqueda evidente de la espectacularidad, está puesta al servicio de un repertorio con el que, en

---

<sup>14</sup> GOLDMARK, Daniel. *Tunes for Toons: Music in the Hollywood Cartoon*. Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 116.

principio, no se suele relacionar: la música de concierto. Asimismo, se ha hecho referencia a las posibles influencias posteriores de estas escenas.

Finalmente, todo ello está protagonizado por uno de los pianistas españoles más populares de la primera mitad del siglo XX que, precisamente, a partir de su retiro del cine en 1949 incrementó de forma muy clara su implicación en la vida musical española. Por ejemplo, su vinculación con agrupaciones como la recién creada Orquesta Municipal de Valencia a partir del año citado resultó fundamental para la consolidación y proyección nacional e internacional de esta formación sinfónica<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> GALBIS, Vicente. *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica*. Valencia, Palau de la Música-Ayuntamiento de Valencia, 2004, pp. 92-93.